BIBL00127

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE




ANNO XIV. NVMERO I. GENNAIO MCMXXXII

# 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**

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

**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 PUBBLICAZIONI PER PICCOLA ORCHESTRA

## con Pianoforte conduttore

### OPERE TEATRALI.

ALFANO (F.).

(122021). Resurrezione. Fantasia (per Violino, Violoncelllo e Pianoforte. - 2° Violino ad libitum) (Cantarini). L. 6,—

BOITO (A.).

(122022). Mefistofele. Fantasia (per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum) (Cantarini). L. 6,—

CAGNONI (A.).

(122128). Don Bucefalo. Fantasia (De Cecco). L. 12,—

CATALANI (A.).

(122024). Loreley. Fantasia (per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum) (Cantarini). L. 6,—

DE GIOSA (N.).

(122164). Napoli di Carnovale. II. Fantasia (De Cecco). L. 10,—

DE LEVA (E.)

(121181). La Camargo. Preludi Parti I. e IV. (De Cecco) L. 8,—

FRANCHETTI (A.).

(122025). Cristoforo Colombo. Fantasia, per Violino, V.cello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini) L. 6,—

LANDI (L.)

Laurette. Due Fantasie (Culotta):

(122192). Fantasia sul 1° Atto L. 8,—
(122197). » » 2° » » 8,—
(122279). Fantasia per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

MASSENET (G.).

(122280). Erodiade. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

MONTEMEZZI (I.).

Héllera. Due Fantasie (Culotta):

(122094). Fantasia sul 1° Atto L. 15,—
(122108). » » 2° » » 12,—

(122281). La Nave. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

MULÉ (G.)

(122282). La Baronessa di Carini. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

PUCCINI (G.).

(122026). Gianni Schicchi. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

(122027). Suor Angelica. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

(122028). Il Tabarro. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

(122029). Turandot. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

RESPIGHI (O.).

(122212). Belfagor. Fantasia (Culotta). L. 10,—

SANTOLIQUIDO (F.).

(122030). La favola di Helga. Fantasia per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino ad libitum) (Cantarini). L. 6,—

WESTERHOUT (N. v.).

(122213). Dona Flor. Fantasia (De Cecco). L. 10,—

VERDI (G.).

Macbeth (Culotta):

(122115). Preludio. » 6,—
(122130). Fantasia sul 2° e 3° Atto. » 15,—
(122122). Fantasia sul 1° Atto. L. 15,—
(122135). » » 3° e 4° Atto. » 12,—

(122105). Simon Boccanegra. Fantasia sul 2° e 3° Atto (Culotta). L. 10,—

(122139). I due Foscari. Preludio (Culotta). L. 8,—

(122079). Aida. Fantasia (Nastrucci). L. 10,—

ZANDONAI (R.).

(122031). Conchita. Fantasia, per Violino, Violoncello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

(122032). Francesca da Rimini. Fantasia, per Violino, V.cello e Pianoforte - 2° Violino ad libitum (Cantarini). L. 6,—

---

### DANZE.

BAZAN (J. C.) e PALAVECINO (A.).

(122258). *Ya todo terminó* (Tutto finì!). Tango L. 6,—

COBIAN (J. C.).

(122311). *A pan y agua* (A pane ed acqua). Tango. L. 6,—



(122313). *La casita de mis viejos* (La casetta dei ricordi). Tango moderno. L. 6,—

DONATO (O.).

(122317). *Decimelo otra vez* (Deh, mi ripeti ancor...). Tango-Canzone. L. 6,—
(122319). *Eras toda una papita* (Eri bimba graziosetta). Tango. L. 6,—
(122260). *Vengan muchachos* (Su, camerati!). Tango. L. 6,—

FANCINI (R.).

(122337). *La falce d'oro*. Tango-Canzone. L. 6,—

GENTILE (A. A.).

(122358). *Dejàte de grupos* (Meno fumi!). Tango. L. 6,—
(122262). *El eterno Don Juan* (L'eterno Don Giovanni). Tango. L. 6,—

GONZALEZ TUNON (I.).

(122349). *Luna de suburbio* (Luna del mio quartier). Tango. L. 6,—

LACUEVA (A.).

(122266). *A solas* (Solitudine). Tango. L. 6,—
(122264). *Mi sueño* (Povero sogno!). Tango. L. 6,—

MARINUZZI (G.).

(122285). *Tornano le rose*. Tango brasiliano (Culotta) L. 6,—

ROMEO (V.).

(122317). *Bichò raro* (Un damerino). Tango. L. 6,—

VISCA (A. E.).

(122268). *Amor... amor...* (E sempre amor...). Passo doppio. L. 6,—
(122270). *Sos reo... pero sos derecho*. (Spensierato!). Tango. L. 6,—

---

### MUSICA VARIA.

BILLI (V.).

(122182). *Cavallo bianco*. Ballata. L. 6,—

BOLZONI (G.).

(122320). *Gavotta in Re*. Trascrizione per 2 Violini, Violoncello e Pianoforte (Culotta). L. 6,—

BROGI (R.).

(122222). *Scherzo*, trascritto per Violino, V.cello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Paoli). L. 6,—

BURGMEIN (J.).

Cinque trascrizioni di A. Stefani:

(122097). *Pastorale* (Hymne à Jésus). L. 6,—
(122098). *Cornemuse*. » 6,—
(122099). *Les cloches*. » 8,—
(122100). *Cantique de Noël*. » 6,—
(122101). *Pastorale*. » 6,—

CATALANI (A.).

(122223). *Scherzo*. Trascriz per Violino, V.cello e P.forte (Flauto, Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Paoli). L. 6,—

CILEA (F.).

Due Pezzi (De Cecco):

(122288). *Berceuse*. L. 6,—
(122344). *Invocazione*. » 6,—

DE FANENGO (L. F.).

*Due Pezzi* per Violino, V.cello e P.forte (2° Violino e C.basso ad libitum) (F. Limenta):

(122142). *Canta il viandante*. Antica melodia popolare svizzera. L. 6,—
(122144). *Strimpellatori girovaghi*. Grottesco. L. 6,—
(122143). *Valzer delle bionde*, per Quintetto d'Archi, Pianoforte e Harmonium. (F. Limenta). L. 6,—

MANCINELLI (L.).

Tre Pezzi della Suite « *Scene Veneziane* » (Culotta):

(122232). 1. *Carnovale*. L. 12,—
(122256). 2. *Dichiarazione d'amore* » 12,—
(122272). Num. 5: *Cerimonia e danza di nozze*. L. 12,—

*Cleopatra*:

(122216). Scherzo-Orgia (Culotta). L. 10,—
(122119). Battaglia d'Azio (Culotta) » 15,—

MARTUCCI (G.).

*Due Pezzi*, trascritti per V.no, V.cello e P. forte (Flauto, V.no 2° e C.basso ad libitum (De Cecco):

(122072). *Tempo di Mazurka*. Op. 11 L. 6,—
(122073). *Notturno*, Opera 31. » 6,—

*Tre Pezzi*, trascritti per Flauto, Violino, V.cello e P.forte (Violino 2° e C.basso ad libitum) (De Cecco):

(122227). *Ansia*. Rom., Op. 49, N. 3 L. 6,—
(122228). *Scherzo*, Op. 53, N. 1. » 8,—
(122229). *Giga*, Op. 61, N. 3. » 6,—

RINALDI (G.).

Due Pezzi da « *Bozzetti a matita* », Op. 78 (De Cecco):

(122289). *Sotto i castagni*. L. 8,—
(122324). *Marina*. » 6,—

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

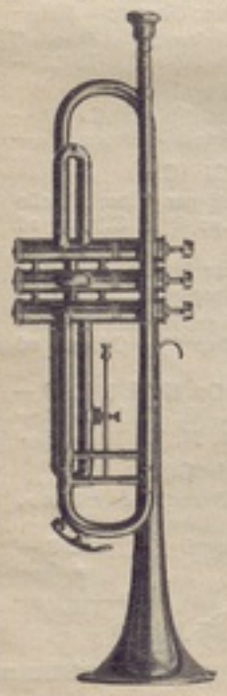
(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)


## SOMMARIO


G. De Napoli. — I Centenari italiani melodrammatici del 1832 . . . Pag. 5
A. Bonaventura. — Pietro Metastasio musicista . . . . . » 8
G. Fara. — Bricciche di etnofonia marchigiana. Saggio sul Maceratese . » 13
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** La musica dei montanari. - Lettura violoncellistica contemporanea. - Italia. - Estero . . . . . » 20
**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 28
**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. Brussel). - Lettera dalla Russia (B. De Schloezer) . . . . . » 34
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie . . . . . » 40
**PROSPETTO** dei nuovi lavori teatrali italiani rappresentati nell'anno 1931 . . » 44
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 46


**BRANO MUSICALE**

P. Donati. - *Notturno.* Canto e Pianoforte.

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


Anno XIV Gennaio 1932-X N. 1

# MVSICA D'OGGI

*"Musica d'oggi„ si associa commossa al plebiscito di dolore per l'improvvisa scomparsa di* **ARNALDO MUSSOLINI.** *Come fervente patriota, come scrittore lucido e acuto, come uomo di grande cuore, come l'interprete più diretto e più fedele del pensiero e della volontà del Duce, Egli sarà lungamente ricordato e rimpianto.*

## I Centenari melodrammatici italiani del 1932

Durante il 1832 nei teatri italiani furono rappresentati diversi nuovi melodrammi di nostri compositori. Ad eccezione di Rossini, che da circa due anni aveva chiusa la sua carriera artistica col *Guglielmo Tell*, e di Bellini (la *Norma* potrebbe appartenere al 1832 per essere stata data appena il 26 dicembre dell'anno precedente, e quindi all'inizio della stagione musicale del carnevale che prendeva appunto il nome dall'anno successivo) si trovano i nomi dei musicisti allora più in voga, quali Donizetti, Pacini, Mercadante, Raimondi, Ricci Luigi, Rossi, e, accanto ad essi, altri poco o affatto conosciuti, quali quelli di Francesco Schira (Malta 1809-Londra 1883), di Cesare Pugni (Milano 1810-Pietroburgo 1870), di Placido Mandanici (Barcellona di Sicilia 1798-Genova 1852) e di Giovanni Moretti (Napoli 1807-Ceglie 1884).

Va aggiunto infine, un tale Campiuti, di cui non mi è riuscito di conoscere nemmeno il nome, non essendo menzionato in alcun dizionario musicale.

Di tutti i melodrammi rappresentati nel 1832, uno solo si mantiene tuttora sulle scene: *L'Elisir d'Amore* di Donizetti. Ma procediamo con ordine.

***

La prima opera nuova che in quell'anno apparve alla ribalta fu *Fausta*, melodramma serio di Donizetti, rappresentato al teatro S. Carlo di Napoli la sera del 12 gennaio, interpretato dalla Ronzi-De Begnis, dal Tamburini, dal Basadonna, dal Campagnoli e dal Revanden. Librettista Domenico Gilardoni.

La sera del 7 febbraio, Saverio Mercadante ebbe applaudito, al Regio di Torino, *I Normanni a Parigi*, di cui fu poeta Felice Romani. Il successo si mantenne nelle sere successive e in tutti gli altri teatri dove l'opera fu data. Esecutori a Torino furono: Giovanni Battista Verger, Adelaide Tosi, Orazio Cartagenova, Adelaide Verger Brambilla, Giuseppe Visanetti.

Dopo quattro sere, alla Scala di Milano, si rappresentò l'opera seria di Cesare Pugni, *La Vendetta*, su libretto del Bassi. Ma mentre *Il Disertore Svizzero*, prima opera dello stesso autore, aveva riscosso applausi nell'anno precedente al teatro Canobbiana della medesima città, il nuovo lavoro trovò ostile il pubblico del massimo teatro milanese, dove venne eseguito dalla Schütz, dalla Corradi Pantanelli, dal Donzelli, dal Badiali e dallo Spiaggi.

Invece *Il Nuovo Figaro*, di Luigi Ricci, dato il 14 febbraio al Ducale di Parma, ebbe esito splendido, con molte chiamate per l'autore e per gli interpreti: la Roser-Balfe, il Pedrazzi, il Frezzolini e la Zuccoli.

Ecco di nuovo Gaetano Donizetti con *Ugo, Conte di Parigi*, opera su libretto del Romani, accolta freddamente — ebbe soltanto quattro rappresentazioni — dal pubblico della Scala, dove, la sera del 13 marzo, fu interpretata da Giuditta Pasta, dalla Corradi Pantanelli, da Felicita Hilaret Baylou, da Giulietta Grisi, da Domenico Donzelli e da Vincenzo Negrini.

Nello stesso mese va in iscena al S. Carlo di Napoli il melodramma *Argene*, poema di Rosario Berresi, musica di Mandacini, con Luigia Boccabadati, Antonio Tamburini, Benedetti figlio, Luigi Ambrosini.

Quale quinta novità del 1832, il 19 marzo, al teatro La Fenice di Venezia si rappresenta *Ivanhoe*, opera seria del Pacini, libretto del poeta Carlo Rossi. Nelle sue « Memorie artistiche » l'autore scrisse: « Nel carnevale 1832 composi pel gran teatro della Fenice di Venezia l'*Ivanhoe* che conseguì successo di pieno entusiasmo. Ascrivo a mia gloria il poter dire che ebbi ad interpreti le famose Corredoni e Giulietta Grisi, il tenore Reina, cantante pieno di anima ed attore perfetto, e il celebre Corelli ».

***

La stagione musicale di primavera fu contrassegnata dall'andata in iscena dell'*Elisir d'Amore*. Prima rappresentazione il 12 maggio. Quel gioiello di opera buffa suscitò un entusiasmo tale da elevare il nome dell'autore sui suoi emuli, e collocarlo tra i primi compositori dell'epoca. Da notare, però, che egli non aveva ancora scritta la *Lucia di Lammermoor*.

Ci sembra interessante riesumare qualche notizia sul modo come l'opera sorse, attingendo al libro di Emilia Branca (moglie del librettista) dal titolo: « Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo ».

« L'impresa della Canobbiana si trovava in grande disappunto; un maestro compositore che aveva preso impegno per un'opera promessa al pubblico, manca di parola, e non vi sono che due settimane per rimediare in qualche modo alla disgrazia. L'impresario, che ha l'acqua alla gola, non sa a quale santo raccomandarsi, corre da Donizetti a pregarlo che gli riduca uno spartito vecchio, in modo che sia presentabile al pubblico.

« Io non ho l'abitudine — risponde il maestro — di rattoppare nè del mio nè di quello di altri mai. Sta piuttosto a vedere che mi basta l'animo di farti un'opera nuova di zecca in 14 dì! Parlerò a Romani. »

« Andatolo subito a trovare, gli dice: — Io mi sono obbligato a mettere in musica un poema entro 14 giorni. Concedo a te una settimana per apparecchiarmelo: vediamo chi ha più coraggio di noi due. »

« Il colloquio, cominciato fra le celie, si fa serio. Dopo avere sfogliazzato libri e libretti per scegliere l'argomento, i due artisti si fermano sul *Filtro* di Scribe. E la conclusione fu che dopo 14 giorni, comparve sulle scene *L'Elisir d'Amore*, la più gaia, la più delicata, la più graziosa, la più originale opera buffa che sia stata scritta in Italia dopo il capolavoro rossiniano *Il Barbiere di Siviglia*.

« *L'Elisir* fu un richiamo energico alle felici tradizioni della vecchia opera buffa dei classici maestri italiani. Il maestro lombardo, tutto fuoco ed energia, quando ritirava dal poeta i versi dell'*Elisir*, man mano che li leggeva li metteva mentalmente in musica, che poi subito traduceva sulla carta. »



Il successo fu entusiastico per tutte le 32 sere in cui venne rappresentata l'opera in quella stagione musicale. Gli interpreti furono i seguenti: la soprano Heinefetter (Adina), il tenore Genero (Nemorino), il baritono Dabadie (Belcore), il basso comico Frezzolini (Dulcamara), il soprano Sacchi (Giannetta).

Chi non ricorda i versi della nota barcarola:

*Io son ricco e tu sei bella — Io ho ducati e vezzi hai tu*
*Perchè a me sarai rubella — Nina mia, che vuoi di più?*

Il motivo, che lo stesso Rossini invidiava, fu tratto dal canto di una poesia milanese del Porta: *Barborin, speranza dora — Car amor, bel baciocchoeu.*

***

Prima opera nuova rappresentata sul principio dell'estate, precisamente il 13 giugno, fu *L'Incognita* di quel Campiuti, sul quale non si hanno notizie, opera che ebbe esito cattivo alla Canobbiana con soltanto una replica.

Invece il melodramma buffo: *La Fidanzata del Parrucchiere* del Raimondi (librettista Passaro), piacque assai al teatro Nuovo di Napoli. Ne furono interpreti: il Zampieri, il Siface, il Cavaccia, il De Nicola, la Tavola, il Nuzzi, la Checcherini.

Nello stesso teatro, poco dopo, si dette *La Famiglia indiana* del Moretti, eseguita dai medesimi artisti, ad eccezione dello Zampieri.

Nella stagione musicale dell'autunno sono da ricordare tre opere nuove.

*Il Disertore Svizzero* di Lauro Rossi, su libretto di Iacopo Ferretti, ebbe esito felicissimo, il 9 settembre, al teatro Valle di Roma, interpretato dalla Del Sere, dal Salvi, dal Ronconi e dal Lauretti. L'opera era di genere semi-serio.

*Ismalia* ossia *Amore e Morte* di Mercadante, melodramma serio-fantastico del poeta Romani, ebbe accoglienze favorevoli e 12 rappresentazioni alla Scala la sera del 23 ottobre, interpreti la Melas, il Binaghi, il Giordani, lo Spada.

*Elena e Malvina* dello Schira non piacque allo stesso teatro, il 17 novembre, e non tenne il cartellone che una sera. Interpreti: Wial, Catalani (donne), Biacchi, Giordano (uomini).

Ultimo melodramma dell'anno fu *Clato*, di genere serio, pure del Raimondi, eseguito al S. Carlo dalla Toldi, dall'Ambrogi, dal David, dall'Audaver, dal Rombaux e dal Ricci. Per la storia: librettista Ferdinando Limini.

GIUSEPPE DE NAPOLI

# Pietro Metastasio musicista

Se intorno alle idee estetiche del Metastasio, specie in ordine ai rapporti tra la musica e il dramma e alla sua pretesa riforma melodrammatica, non mancano scritti, fra i quali basterà ricordare quello di Andrea Della Corte, non mi consta che alcuno si sia finora occupato di lui come musicista. Certo: intorno agli studi musicali ch'egli indubitatamente compì non si hanno (o almeno a me non fu dato avere, malgrado le ricerche fatte e fatte fare da amici) abbondanti notizie: ma quelle che abbiamo e che ora qui sommariamente riferirò, vengono confermate dal *dato di fatto* che alcune composizioni del poeta romano esistono e sono anche a stampa.

Ho rintracciato (per carità, non dico *scoperto!*) nella Biblioteca del R. Conservatorio di Musica di Firenze una Raccolta di 36 Canoni da lui composti e ho verificato che una copia degli stessi, sebbene in altra edizione, si conserva nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Ma prima di accennare a queste composizioni conviene riassumere quanto ci è dato sapere sul Metastasio come musicista.

Tutti i biografi affermano ch'egli ebbe a insegnante di composizione uno dei maggiori maestri della scuola napoletana del tempo: niente meno che Nicolò Porpora. Alle cure di lui il Metastasio sarebbe stato affidato dalla famosa Romanina (Marianna Benti-Bulgarelli) in casa della quale egli avrebbe avuto agio di conoscere ed avvicinare, oltre al Porpora, lo Scarlatti, il Leo, il Vinci, l'Hasse e i più celebrati cantanti del tempo, fra cui quel Carlo Broschi (Farinelli) che doveva diventare il *gemello adorabile* del poeta romano. Gli stessi biografi accennano a' suoi studi musicali ed anche alle sue composizioni, alcune delle quali però sono andate perdute o, per lo meno, non furono rintracciate finora. Così, tra i biografi, Aurelio De Giorgi Bertola scriveva: « .... Il gran Porpora, suo maestro, lo aveva istruito nei profondi armonici misteri: frequentò egli in appresso i Maestri di Cappella: conoscea i rapporti che vi sono tra la poesia, la musica ed il cuore: aveva entro il suo tavolino di studio un picciol cembalo a sordini, a questo ricorreva per prendere ristoro dopo molte ore d'applicazione. *Trentasei Canoni di suo lavoro son già a stampa: compose anche una musica facile e gentile per le tre canzonette a Nice.* A questo cembalo tentava l'armonica espressione delle sue Arie e delle più toccanti scene ».

Concorda quanto scrisse il Reina nella *Vita* premessa alle opere del Metastasio stampate a Milano dalla Tipografia dei Classici Italiani del 1820. Egli dice: « Apprese da lui (il Porpora) la profonda scienza musicale e giunse a tanto da poter compor Canoni, trentasei dei quali sono a stampa ».

Ecco poi quanto si legge nell'articolo « Metastasio » firmato S. V. ed inserito nella Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del sec. XVIII e di contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata a cura di E. D. T. (Emilio De Tipaldo) a Venezia nel 1840: « Oltre una tanta ricchezza poetica, il Metastasio era altresì conoscitore di musica che dal Porpora gli era stata insegnata e nella quale alcuni pezzi compose che si diffusero poi colle stampe. Anzi, non si poneva mai a scriver l'Arie de' suoi drammi senza prima immaginare la cantilena che poteva loro essere applicata: ed aveva nello stesso suo scrittoio un piccolo cembalo a cui di frequente accorreva per provare l'armonia e la facilità de' suoi versi ».



E, in nota a quest'articolo, l'editore, cioè il De Tipaldo, aggiunge: « Sono state incise due Raccolte delle sue produzioni musicali: l'una è di *Canzoni*, l'altra ha questo titolo: *Arie sciolte e Coro con sinfonia* ».

Potrebbe darsi che l'indicazione relativa ad una Raccolta di *Canzoni* fosse errata o dovuta ad un *lapsus calami* e che invece debba trattarsi di quella dei *Canoni*; ma le *Arie sciolte* e il *Coro con sinfonia* dove si trovano? Rintracciare questi lavori musicali del Metastasio sarebbe assai interessante: chè se del *Coro con Sinfonia* non si ha, da questa del De Tipaldo in fuori, alcun'altra menzione, l'esistenza di *Arie sciolte* è attestata esplicitamente dal Metastasio medesimo.

In fatto, nell'inviare la propria canzonetta *A Nice* all'adorabile gemello Farinelli, così gli scriveva da Vienna il 28 gennaio del 1750: « Eccovi una canzonetta all'occasione della partenza di Nice. La troverete assai tenera, ma non mi fate il torto di credermi però innamorato. Voi sapete s'io son capace di tali debolezze. La musica è ordinaria *ed è mia*. Ma chi voglia cantarla con un poco di espressione ci troverà quello che bisogna per persuadere una Nice. Il di più produrrebbe più applausi al musico e minori vantaggi all'amante.... ». La stessa idea precisa è ripetuta nella lettera dello stesso anno (21 febbraio 1750) alla Principessa di Belmonte, sempre da Vienna: « Sa già V. E. ch'io non so scrivere cosa ch'abbia ad esser cantata senza (o bene o male) *immaginarne la musica*. Questa che le trasmetto è stata scritta *su la musica che l'accompagna*. È musica per verità semplicissima: ma pure quando si voglia cantarla con quella tenera espressione che io ci suppongo, vi si troverà tutto quello che bisogna per secondare le parole. E tutto quello che vi si aggiungerà di più ricercato potrà forse produrre maggior applauso al musico, produrrà certamente minor vantaggio all'amante ». Finalmente, in una lettera, sempre da Vienna, al fratello Leopoldo, datata il 27 aprile 1750, conferma di aver musicato quella canzonetta che comincia colle parole *Ecco quel fiero istante*, che è poi quella a Nice: « Scrivete al sig. Jomella ed egli ve ne darà anche la musica *che io ci ho fatto* ».

Or qui prendiamo nota, fra parentesi, che, come tanti compositori solevano e sogliono ispirarsi declamando ad alta voce la poesia da musicare, il Metastasio, per converso, traeva dalla musica l'ispirazione alla poesia, non sapeva scrivere cosa ch'abbia ad esser cantata *senza immaginarne la musica* e scrisse i versi della canzonetta a Nice *su la musica che l'accompagna* (Prima la musica e poi le parole!). Al quale proposito è anche da ricordare come effettivamente il Metastasio tenesse sempre presenti, nel dettare i versi dei suoi drammi, e, specie, quelli delle Arie, le ragioni della musica che doveva unirvisi, avendo, come scrive il Marmontel, « le pressentiment du chant, c'est-à-dire du caractère que l'Air doit avoir, de l'étendue qu'il demande et du mouvement qui lui est propre... Métastase a disposé les phrases, les repos, les nombres et toutes le parties de l'Air comme s'il l'eut chanté lui-même ». Infatti le cantava, accompagnandosi, come abbiamo veduto, al cembalo che teneva nel suo scrittoio. Il Burney poi racconta che in un colloquio con un visitatore inglese, il Metastasio affermò di avere più volte suggerito ai compositori i motivi delle Arie che avrebbero dovuto musicare.

Tornando ora a quella sua fortunata canzonetta che si cantava perfino « su

le sponde del reàl Manzanaro » devesi aggiungere che anche il Farinelli e il Caffarelli la musicarono e che il Metastasio in due lettere al primo di essi e in una alla principessa di Belmonte ne parla, ricordando modestamente la musica propria. Nella prima al Farinelli, datata da Vienna il 26 agosto 1747, egli che, in fondo in fondo, non la pretendeva a maestro di musica, come appare dalle parole « benchè io non sia musico se non quanto basta ad un poeta », loda il lavoro dell'amico suo con termini che rivelano le sue cognizioni tecnico-musicali, accenna alla felice scelta della tonalità e alla nobile naturalezza del componimento, si dice superbo d'esser superato dall'amico e conclude: « Et a chi mai può far vergogna l'esser superato *in musica* dal mio incomparabile Farinello? ». Nell'altra lettera poi, che è del 13 giugno 1750, così scherzosamente si esprime: « Espressiva, graziosa e figlia legittima d'un arciconsolo dell'arte è la vostra musica sopra la mia canzonetta. Vi ringrazio d'avermene fatto parte: e specialmente se questo è un segno d'amore. Se poi è stata malizia *per criticar la mia*, mi vendicherò anch'io su le prime poesie che metterete alle stampe... ». Alla principessa di Belmonte poi, così scriveva il 15 aprile 1750: « Eccole la musica del nostro Caffarello sopra la mia *Partenza di Nice*. La vegga, la canti, la consideri e l'ammiri. Egli ha conosciuto *i difetti della mia musica*, ha avuto compassione delle parole e le ha presentate in abito più decente nel partir da questa Corte... ».

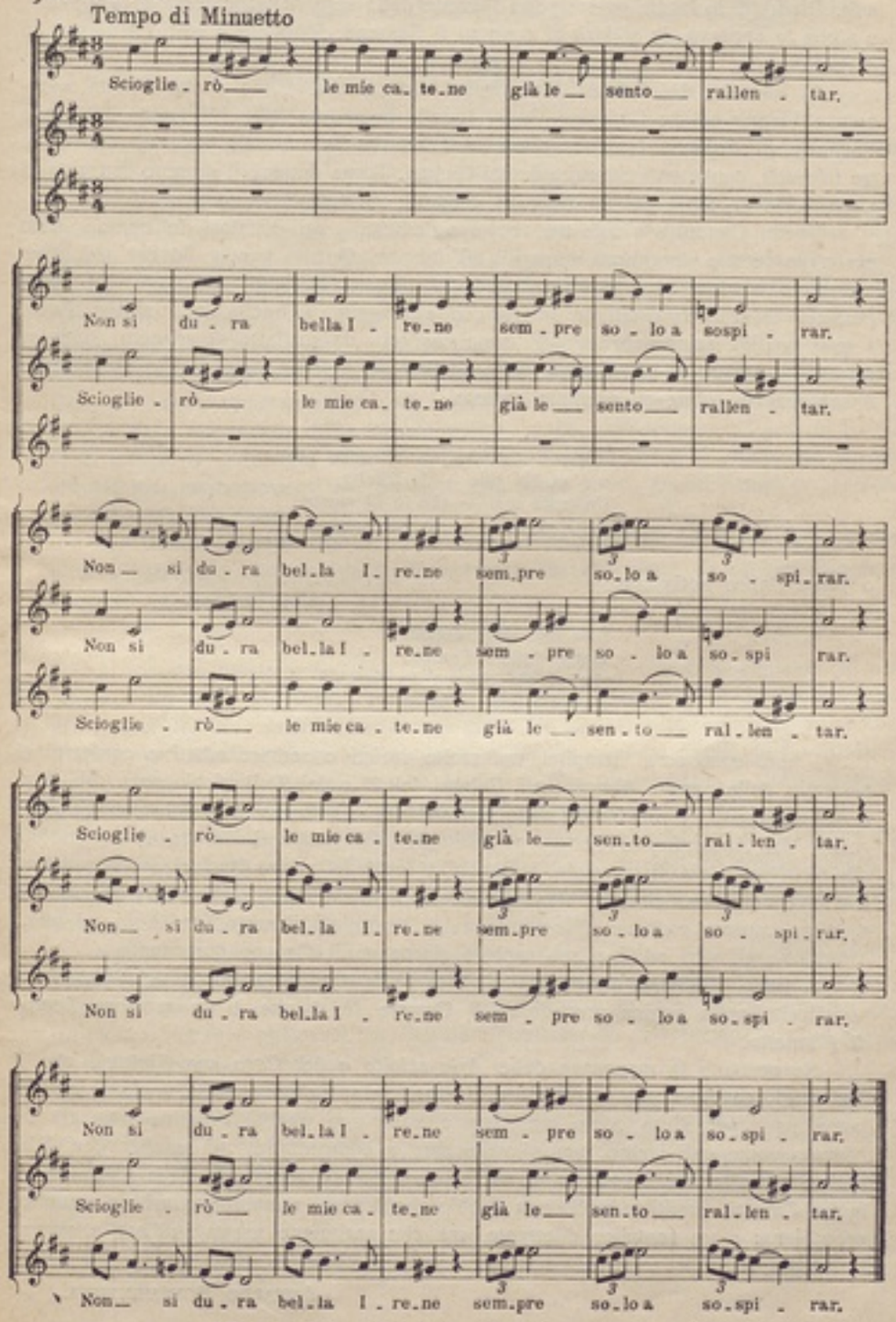
Accanto a queste lettere che accertano il fatto dell'avere il Metastasio composto la musica per la canzonetta *A Nice*, molte altre ne esistono che fanno fede delle sue cognizioni musicali, che espongono le sue idee sul melodramma o che contengono giudizi suoi su compositori e cantanti. Ma, da un lato, a citarle andrei troppo in lungo e, dall'altro, molte di esse sono già state esaminate e discusse da altri. Voglio soltanto riferire, perchè nuovamente attesta delle sue cognizioni teoriche, un brano di quella lunghissima lettera che il Metastasio scrisse a Don Saverio Mattei il 5 aprile del 1770. Discute in essa della musica antica e della moderna: ma si domanda come giudicar dell'antica senza bene conoscerla, dal momento che, anche per la moderna, i maestri non vanno d'accordo e « l'uno chiama dissonanza la quarta e l'altro consonanza perfetta », quando « accordandosi un gravicembalo esattamente a tenore delle divisioni del nostro sistema riesce sensibilmente scordato » e se « per rimediare a questo inconveniente debbono gli accordatori incominciar dal formare, ad orecchio, nel mezzo della tastatura, una quinta eccedente, ch'essi chiamano allegra, cioè scordata, affinchè regolando poi su quella tutta l'accordatura, si spartisca il difetto e divenga insensibile ». E dice di non sentirsi più illuminato dopo avere imparato « l'*ipate*, il *nete*, il *diapason*, la *diatesseron*, la *diapente*, i *tetracordi*, i *generi diatonico, cromatico* ed *enarmonico*, i *modi dorico, frigio e lidio*.... » tutte cose dunque che il Metastasio sapeva. Ce n'è dunque abbastanza, mi sembra, per concludere che anche dalle sue lettere è dimostrata la sua conoscenza tecnica della musica.

Ed ecco, a darcene nuova, ultima e più concludente dimostrazione, i suoi *Canoni*. In quale epoca furono essi composti? Quando il Metastasio studiava col Porpora? Si potrebbe ragionevolmente supporre e, in parte, potrebbe anche essere. C'è però una lettera di lui d'epoca molto più tarda, chè è datata da Joslawitz il 30 settembre 1750, nella quale, dopo aver raccontato alla principessa di Belmonte cui è diretta, che il Cavalier Naselli aveva composto due *Sonate* per violino ed un *Tantum ergo*, esclama: « Io per invidia *ho scritto un Canone* e l'accludo



CANONE N. 9

Tempo di Minuetto



a V. E perchè lo faccia passar sotto l'esame della signora principessa di Viggiano: e s'ella lo approva, io sfiderò ai cannoni il Sassone, Jommelli e tutti i Filarmonici di Bologna! ».

La Raccolta dei Canoni Metastasiani che ho sott'occhio e che resulta stampata a Vienna presso Giovanni Cappi (quella posseduta dalla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna è edita invece dall'Artaria, in un solo volume) consta di tre fascicoli, contenenti ciascuno dodici Canoni. Torna dunque il numero di trentasei Canoni che, a detta dei su ricordati biografi, il Metastasio compose.

Questi Canoni « a sole tre voci » e dedicati « agli amatori del canto » sono per moto retto e per giusti intervalli all'unisono. Questo genere doveva poi esser trattato e condotto a maggiori altezze dal nostro Clementi, i Canoni del quale possono essere avvicinati, e talora con vantaggio, a quelli dello stesso Bach. I testi poetici, sempre brevissimi, sono costituiti da strofette di soggetto amoroso (spesso vi appare la solita Nice, oltre ad una certa Irene, non meglio identificata) o sentenzioso come, ad esempio, questo:

Come il candore — d'intatta neve
è d'un bel core — la fedeltà.
Un'orma sola — che in sé riceve
Tutta gl'invola — la sua beltà.

o come l'altro notissimo:

È la fede degli amanti
come l'araba Fenice:
che vi sia ciascun lo dice,
dove sia nessun lo sa.

I temi sono assai semplici, ma molto variati e sempre adatti e conformi al carattere delle parole. Alcuni tra i Canoni del 2° e del 3° fascicolo sono più ampi e più sviluppati. I movimenti sono variatissimi e passano dal *Maestoso* all'*Allegretto*, dall'*Andantino* al *Tempo di Minuetto*, dal *Largo* al *Vivace*, dal *Cantabile* allo *Spiritoso* e via discorrendo. I Canoni 5° e 6° del primo fascicolo sono collegati fra loro, nel senso che, terminato il 5° che è in *do magg.* « tacciono gli altri ed il primo cantore propone il seguente »: e, terminato il sesto, che è in *mi min.*, « tacciono gli altri ed il primo cantore ripropone il Canone precedente ».

A titolo di saggio e per dare un'idea della scienza musicale del Metastasio, ho riferito nella pagina precedente il Canone N. 9 che è un grazioso *Tempo di Minuetto*.

Se pertanto la mancanza delle *Arie sciolte* e del *Coro con Sinfonia* che il Metastasio compose non ci consente di emettere un giudizio sulla *genialità* ch'egli possa aver posseduto come musicista e sulle sue qualità creative (ma già ho rilevato come egli stesso non s'impancasse a compositore) mi sembra che dalle notizie raccolte, dal contenuto di varie sue lettere e sopratutto dalla esistenza di questi Canoni, resulti in modo non dubbio che il poeta romano non era un semplice orecchiante o un semplice dilettante, ma che realmente aveva studiato e sapeva la musica.

ARNALDO BONAVENTURA.



# Bricciche di etnofonia marchigiana

## Saggio sul Maceratese [1]

*« Chi sostiene le ingiurie senza risentimento non è uomo, e chi potendo vendicarsi non si vendica, abbilo per bestia addirittura ».*

« Se oltre alla Commedia tira in ballo anche Papa Sisto, o allora sì che ce ne vorrà prima che la smetta con questi articoletti basati su una falsa concezione della etnofonia! » Questo è certo quanto ora mormoreranno certi scorpioncelli appiattati sotto la comoda sigla delle società anonime e solo illuminati, come certi coleotteri, da un posteriore barlume (2). Ma abbiano il coraggio di venire avanti grifo a grinta e parlar chiaro che io, che Papa non sono e anzi isolano, posso assicurarli che can mai non mi morse che non volli del suo pelo. Che se invece dimostreranno con i loro lavori quanto meglio e più giusto si potesse fare nel campo della musica etnica, io ne sarò lieto per l'arte e per gli studi italiani e, come già dissi le altre cento volte, batterò le mani con sincero entusiasmo, confortandomi nel pensiero che, dopo tutto, anche i miei errori sono serviti a qualche cosa.

Ciò detto, *tiremm innanz*, ch'io non ho bisogno del coraggio che, in ben altra congiuntura che non fosse lo scrivere un articoletto di musica popolare, dimostrò l'eroico milanese.

***

Il maestro Ottorino Svampa, che già altra volta aveva dato alimento ad uno dei miei articoli... etnofonici, con alcuni canti della sua terra e da lui amorosamente raccolti, ora, mentre attende con giovanile slancio e purissima fede d'artista a quei lavori musicali di maggior polso che confida possano dargli quelle soddisfazioni cui giustamente agogna, mi ha fornito di una nuova serie di musiche tradizionali da lui trascritte dalla viva voce del popolo.

La cara e indimenticabile anima mite di Giuseppe Radiciotti, si rallegrerebbe, se fosse ancora fra noi, poichè a Lui marchigiano e musicologo doleva vedere le Marche non curate e pubblicate etnofonicamente e con me si rallegrò la prima volta che alcuni canti marchigiani potei pubblicare.

Questa seconda serie di musiche completa la prima, e con quella abbastanza ampia e minuziosamente precisa del dr. Ciferri mi pare cominci a costituire un nucleo di canti e canzoni di qualche importanza e in ogni modo tale da dare un'idea abbastanza chiara di ciò che sia l'*etnos* fonico marchigiano e qual genere di canzoni popolari vi alligni (3).

(1) Di etnofonia marchigiana mi sono già intrattenuto in questa stessa rivista nei numeri di maggio e giugno del 1925 con musiche del Piceno fornitemi dal dr. Giuseppe Ciferri, musicologo nato; e in quello di agosto-settembre del 1929 con musiche del Maceratese fornitemi dall'egregio maestro Ottorino Svampa.

(2) Il benevolo lettore perdoni alla mia audacia di avere con assurda finzione immaginato lo scorpioncello così saputo da riconoscere così d'un subito, nella citazione, lo spirito e lo stile propri di quel singolarissimo uomo che fu Papa Sisto.

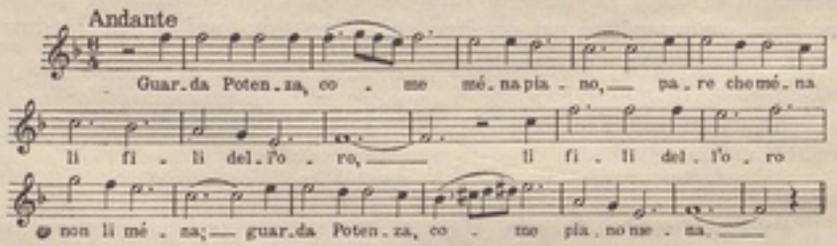
(3) Per una distribuzione etnica dei canti del popolo in Italia in genere, io stesso tentai un modestissimo *Saggio di geografia etnofonica* in « Folklore Italiano », gennaio 1930, Catania, Libreria Tirelli.

***

I fiumi, altra musa che non sia il mare. Questo ci ha dato la barcarola tipo, molleggiante in un ritmo quasi costante che nella grafia musicale si traduce in un 6/8, con quel tanto di letizia o di sorriso che è di chi sfida sempre un po' la morte; quelli, canti che pur risentendo dell'elemento liquido, si distendono in più ampio respiro che sostiene una acuta tessitura, che ha qualche cosa del maestoso procedere delle acque fluviali, più intime, certo, dell'onda marina.

Fiorisce il canto fluviale su la bocca piccioletta della giovine e graziosa *Tankadera* mentre conduce il suo piccolo *sampan* su i fiumi dell'Asia, battezzati dei più poetici nomi; fiorisce nella bocca del rude barcaiolo tartaro mentre fa scorrere la sua barca sul Volga; fiorisce dalle tumide labbra dei battellieri Banghiri dell'Africa centrale o di quelli delle regioni del Nilo. E tutti hanno caratteri fondamentali similari. E lo stesso accade per i canti dei nostri fiumi.

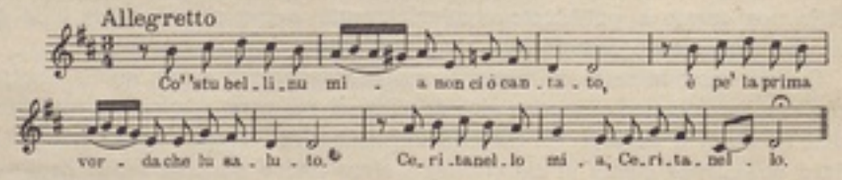
Il Potenza, che lento e maestoso percorre i suoi cento e dieci chilometri dal monte Pennino, all'Adriatico presso Porto Recanati, ha pur esso il suo canto nel popolo delle terre marchigiane che bagna, come precisamente di Montecassiano. Eccolo qui quale il maestro Svampa me lo ha fornito.




Il lettore, senza ch'io stia a suggerire, ha colto già l'assonanza o meglio l'aria di famiglia che corre tra questo canto e altre canzoni popolari che però, non inceppate dall'andar del fiume, corron tutte più spedite (4).

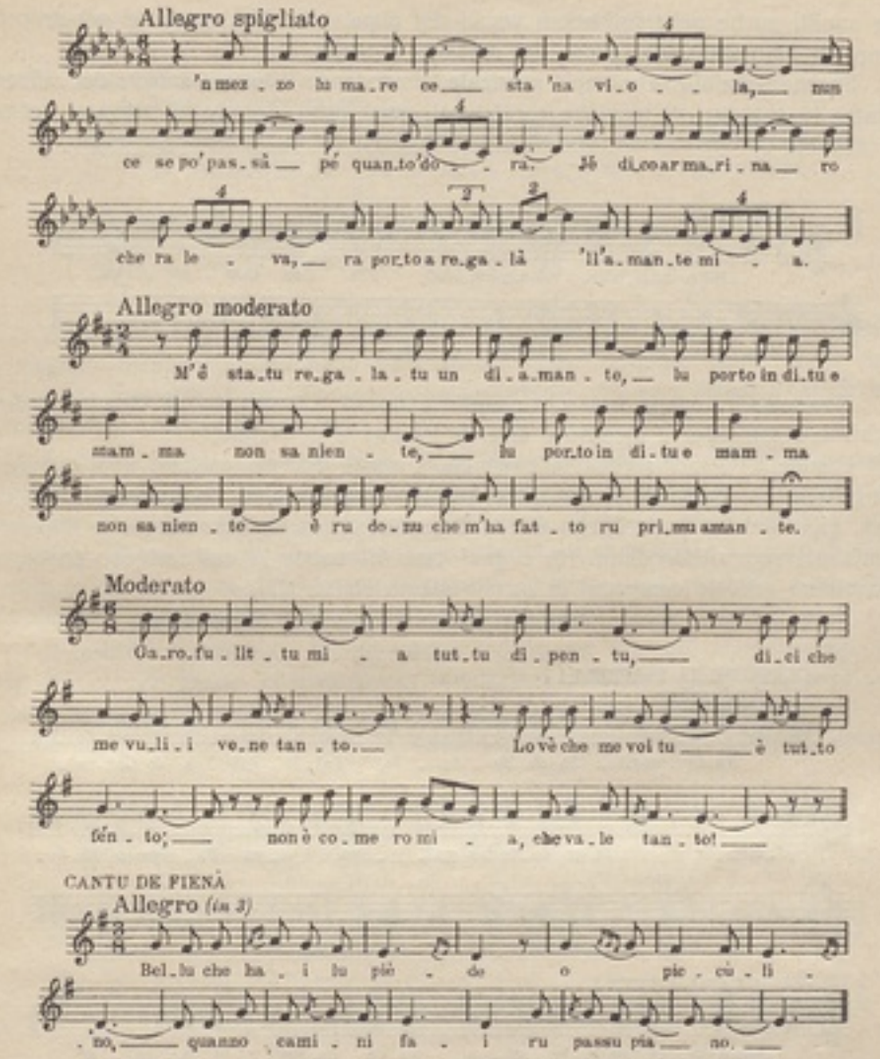
***

Così in gruppo ecco cinque esempi di stornello o strambotto.




(4) Dei canti ispirati dai fiumi od a questi applicati con indispensabili modificazioni ritmiche e specialmente metronomiche e appropriate parole, ho incidentalmente discorso in qualche altro articolo (per esempio in *Studi comparati di etnofonia* nella rivista « La Cultura Musicale » di Bologna, fondata e diretta con puro senso d'arte dal dott. Francesco Vatielli, ma pur troppo morta dopo pochi numeri. Ma ben altro che incisi occorrerebbero a trattare l'importante argomento! Scegliere in tutte le raccolte di canti nostri e stranieri e riunire e sagacemente confrontare e postillare. Ma qual'è il musicologo che abbia danari e tempo per fare un simile lavoro? Da dir grazie se trova da tirar la vita con i denti in uno di quei posticini ove non c'è che sgobbo di pedestri cose. Passato il tempo in cui si onorava l'ingegno dandogli una sinecura ove potesse continuare il probo lavoro delle lettere!






Tipo comune agli stornelli e strambotti delle altre regioni. Scarsa l'originalità e la bellezza melodica, notiamo di passaggio nel secondo stornello un ripetuto scindersi del secondo movimento in quattro valori, il che contrasta col tempo generale del pezzo, 6/8, che muove quindi con andamento di terzine.

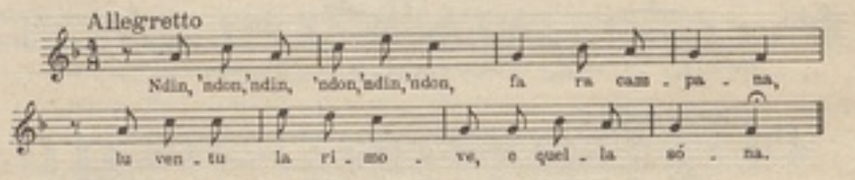
***

Le campane, di cui mi sono già occupato altre volte (5), destano la eco dei

(5) Vedi la questa stessa rivista *Bricciche di etnofonia marchigiana*, maggio e giugno 1925; *Bricciche di etnofonia sarda*, luglio 1923 e febbraio 1928; nell'« Archivio Storico Sardo » *Pífaro y Tamborillo in Sardegna*, 1917. Il signor Alfredo Bonaccorsi in *Armonie e Canti di Siena* nel numero di marzo del 1926 di « Musica d'Oggi » ha un poetico accenno alle campane di Siena. Poetico ma accenno. Dalla genialità artistica che appar chiara dai suoi articoli di musicologia noi non possiamo che augurarci che l'accenno diventi studio e materia di un articolo, come ci auguriamo che continui nella via così lietamente iniziata.

loro squilli anche nelle imitazioni vocali del popolo del Maceratese e più propriamente di Montecassiano, paese del maestro Svampa.

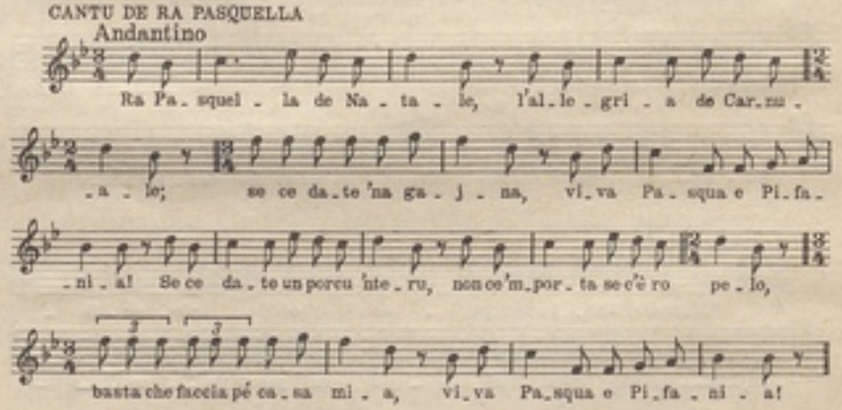
Eccone senz'altro l'esempio musicale, rimandando il lettore amante dei raffronti a tutte le raccolte di musiche tradizionali ove quasi sempre si trovano esempi del genere.




Non v'ha campana senza campanile e questi è sentinella di chiesa. E dove è chiesa è pur odor d'incenso e aria di Pasqua e di Natale.

Pasquella! *Paschiscedda* la chiamano i sardi. Piccola pasqua, non solenne e pomposa come quella di risurrezione, ma più intima, dolce, commovente. Più che festa, gioia da cui scaturiranno quelle ingenue e fresche *berceuses* che il pastore intona nei suoi rustici flauti (6) e quei canti di natale di cui scrivevo anche nel mio ultimo articolo comparso in questa stessa rivista (7).

Ecco il *Cantu de ra Pasquella* quale si canta nel Maceratese.



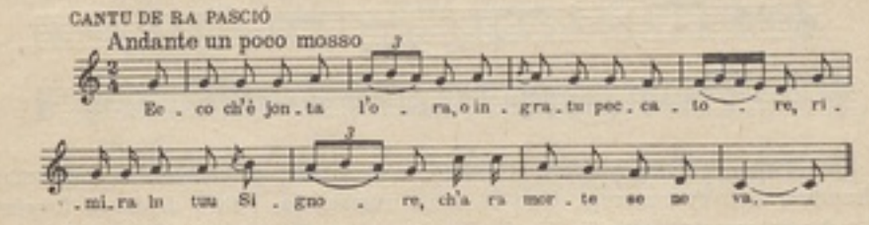

Non particolare, nello spunto, alla sola regione in cui è stato raccolto, comune l'intento delle parole che in cambio dei suoni chiedono qualche cosa di più tangibile, quale sarebbe una gallina o... un porco. Scusate se è poco! Nello svolgimento è forse qualche cosa di locale, ma sempre un'aria della canzone, non canto, che in generale è dal popolo adottato per le manifestazioni religiose.

(6) Vedi G. Fara *Studi comparati di etnofonia religiosa* in « Musica d'Oggi », 1921; V. Fedeli *Zampogne calabresi* in « Sammelbande der Internationalem Musikgesellschaft », XIII, Jahrg. 3 Heft; Franco de Feo *La zampogna, natività e il presepe* in « Musica d'Oggi », 1930-31.

(7) *I canti del popolo d'Italia* (Montagnana-Ferrarese) in « Musica d'Oggi », aprile 1931. E nel numero di maggio è pure riportato un esempio di canzone natalizia nell'interessante articolo *Il dramma della vita nei canti popolari pugliesi* del maestro Franco de Feo che vediamo con piacere dedicarsi allo studio della etnofonia la quale ha tanto bisogno, in Italia, di cultori seri.



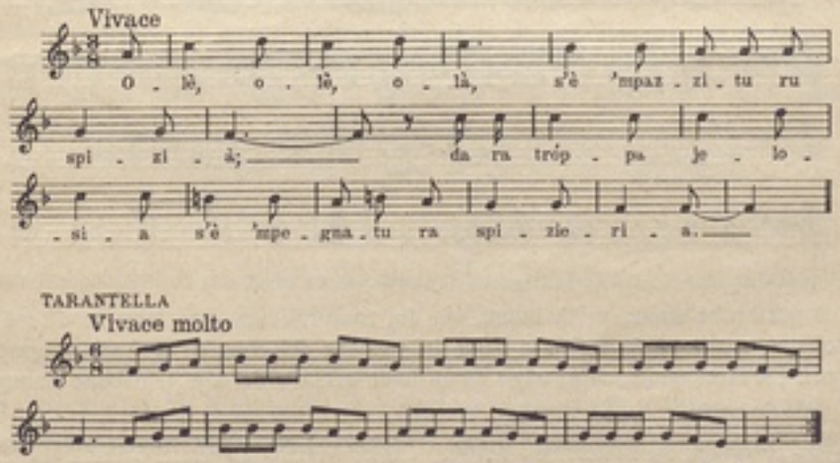
Vicino al canto della Pasquella quello della Passione.




Qùi il tono cala assai. Siamo ben lontani dalla religiosità profondamente sentita e magnificamente espressa nelle bellissime melodie religiose della Sicilia che il compianto maestro Alberto Favara seppe trascrivere con rara fedeltà, conservando ad esse ogni purezza di stile (8).

Nei miei oramai numerosi scritti su la musica tradizionale m'è capitato spesso di dovermi occupare delle danze (9), come, del resto, è capitato a chiunque siasi occupato di musica etnica e popolare. Tali danze, eseguite per solito in rusticali strumenti, quando cantate, con parole in cui spesso il ritornello è accozzo di sillabe senza senso con puro intento onomatopeico, perdono nella melodia tutti quegli abbellimenti propri della tecnica strumentale.

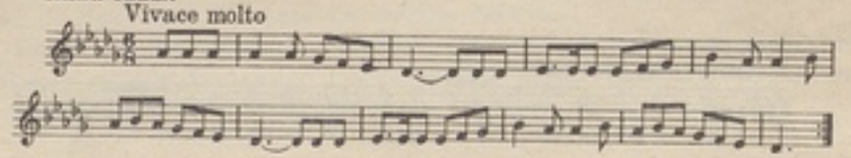
Il maestro Svampa ce ne ha fornito tre esempi che qui riproduciamo. Uno per le voci, con parole di vivacissima intonazione satiresca, due nella pura veste melodica strumentale. Tre « tarantelle » nel ritmo, nella struttura lineare, nello spirito, per quanto la prima prenda la denominazione dalle parole : canto del dispetto.



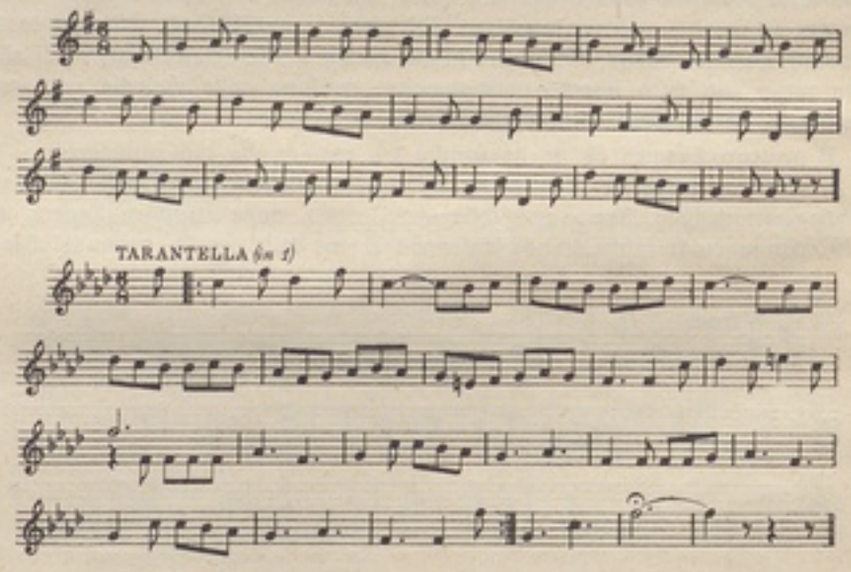

(8) *Le melodie tradizionali di Val di Mazara* in « Atti del Congresso Internazionale di Scienze storiche », Roma, 1903; *Canti della terra e del mare di Sicilia*, due volumi, G. Ricordi, Milano.

(9) Nella « Rivista Musicale Italiana » di Bocca di Torino: *Musica popolare sarda*, 1909; *Su uno strumento musicale sardo*, 1913; *Appunti di etnofonia comparata*, 1922; e in « Musica d'Oggi » nel già citato *Briciole di etnofonia sarda* del 1923, che ha per sottotitolo precisamente *Rugiada di danze*.

TARANTELLA
Vivace molto



Qui, tanto per non perdere il vezzo, o il vizio?, di comparare, raffrontare, confrontare, altri due esempi. Uno di danza romagnola, l'altro di danza foggiana, tolti a due interessanti articoli, dovuti, il primo al signor Antonio Filiberto Fantucci, il secondo, assai più ampio, alla gentile scrittrice Esther Loiodice (10). E non per sola abitudine diamo i due esempi, ma nella speranza che qualche musicologo interessato dagli esempi s'invogli a leggere gli articoli da cui son tolti e così prenda conoscenza di una rivista che tratta di folklore e demopsicologia; argomenti che con la archeologia preistorica, la glottologia e dialettologia sono indispensabile complemento allo studioso di etnofonia (11).




E posto che siamo su la buona via dei raccordi, un altro termine di collegamento, uno spunto di *ballarèlla* o ballo dei *pastùre* del contado di Arpino, trascritto dal prof. De Arcangelis, ch'io tolgo da un buon articolo del sig. Giuseppe Zumpetta,

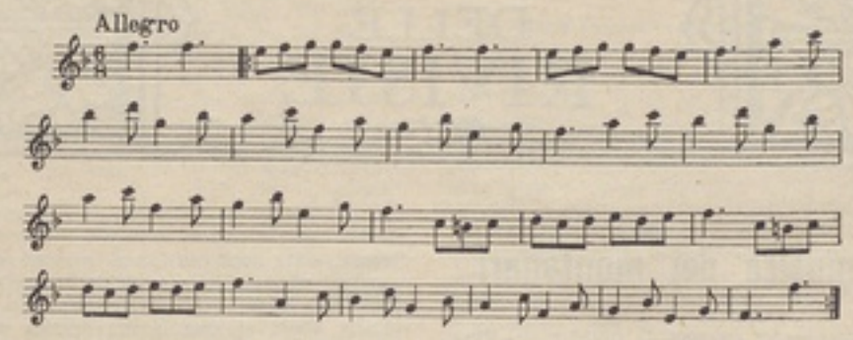
(10) I due articoli sono rispettivamente intitolati: quello del Fantucci *Danze popolari romagnole;* quello della Loiodice: *'A festa d'a vennegna nella tradizione foggiana.* Entrambi nel numero di marzo del corrente anno 1931 della interessantissima rivista « Lares », organo del Comitato nazionale per le tradizioni popolari, che si pubblica a Firenze sotto la direzione di Paolo Toschi.

(11) Il musicologo invece, che prendesse a sfogliare i maggiori studi di glottologia, dialettologia e archeologia, rimarrebbe certo sorpreso, e forse un tantino umiliato, di trovarci tanto spesso accenni e riferimenti alla musica e agli strumenti musicali. Non dico poi nei libri e nelle riviste di etnografia, come ad esempio in « Folklore italiano », l'archivio trimestrale diretto da quell'illustre folklorista che è Raffaele Corso, vero maestro in materia, che con suprema genialità ha saputo intendere l'importanza di raccogliere e fondere in un tutto organico archeologia, glottologia, etnofonia, a maggior perfezione e gloria del folklore.



comparso nel secondo fascicolo di quest'anno della bella *Rivista italiana di Letteratura dialettale*, edita a Milano e diretta dal prof. Filippo Fichera.

Allegro



Avverto che il secondo dei precedenti esempi è, nell'articolo citato, con parole che noi abbiamo creduto poter omettere per semplificazione. Detto della evidente assonanza dello spunto del primo con più di una celebre canzone popolare meridionale e centrale, che ha spinto i suoi tentacoli sonori fino in Romagna; e così della completa similarità del secondo cantante altre canzoni popolari dei centri affini, non mi resterebbe che chiudere, senza oltre indugiare, l'articolo, attendendo che altri si decida a compilare uno studio su tutte le danze e balli del popolo italiano.

Ma posso io oramai chiudere uno di questi articoli senza una citazione? Andiamo via, non sarebbe onesto. E poi, diciamolo francamente, l'ho cominciato con una certa massima... papale che potrebbe lasciare una brutta impressione sul mio carattere. Il quale, sia detto con pari candore, difficilmente digerisce le ingiurie e sa dimenticarle, ma dato un buon pugno in pieno petto all'avversario, così da mandarlo a gambe all'aria e levargli la voglia di ricominciare, sente subito tutta l'amarezza dell'atto ripugnante cui è stato costretto e sente del pari il bisogno di stendergli la mano, esaltando la generosità e il perdono con i versi armoniosi e sublimi dell'Hugo:

*Clémence! mot formé de toutes les étoiles!*

GIULIO FARA.

**Ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio di « Musica d'Oggi » preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'ABBONAMENTO PEL 1932. Il quale può essere versato sul nostro CONTO CORRENTE POSTALE 3-2069, senza alcuna spesa dagli uffici capoluoghi di provincia e con lievissimo importo dagli altri.**

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## La musica dei montanari

Parlando — in un recente numero di *Muzyka* — d'una pubblicazione che raccoglie i canti popolari di una certa regione montuosa della Polonia, canti che per il loro aspetto rude e frusto riescono un po' ostici (o per meglio dire *incomprensibili*) a numerosi artisti, musicisti o no, Karol Szymanowsky si diffonde in acute osservazioni sulla natura di codesta specialissima musica popolare: osservazioni che ci sembra non inutile riportare, perchè anche da noi — e crediamo in tutto il mondo — la musica popolare dell'*alta* montagna non ha ancora avuto l'onore d'uno studio *serio* nè di una raccolta: e viene ascoltata — quando la si può ascoltare — come una curiosità locale pittoresca, senza ricercare quali origini essa abbia, e quale vita essa riveli.

Le osservazioni che l'illustre musicista polacco fa a proposito dei canti popolari montanari dei suoi paesi, si possono riferire in linea di massima (a parte qualche particolare di non grande importanza) a quelli di qualunque paese montano, al disopra d'una certa altitudine — poniamo al disopra delle stazioni climatiche e di villeggiatura, dove la vita si è conservata semplice e naturale.

Per prima cosa l'A. osserva che la musica popolare della montagna si diversifica da quella della pianura perchè quest'ultima è generalmente composta di canti più o meno *graziosi*, dalle melodie ampie, ingenue, piacevoli, quantunque non troppo definite nel loro contorno, dall'aspetto più o meno sensibile d'improvvisazione, accompagnate generalmente da un testo poetico, impregnato di un ingenuo lirismo che rispecchia i sentimenti e le emozioni dell'animo popolare. Tutte le canzoni di *pianura* (o di collina) risentono di tale lirismo, o ne sono un riflesso immediato. Il nostro sentimentalismo viene così avvolto e preso da questo primitivo lirismo: si commuove della propria emozione e dimentica tutte le proprie esigenze critiche che il nostro senso di « civiltà », anche nell'arte, potrebbe muovere.

Per la musica di montagna la cosa è ben diversa, ed i suoi canti non possono essere compresi che grazie a qualche istinto misterioso della razza: se questo esiste (o lo si ridesta) allora si ama questa musica per la vita che freme in essa, per questa vita intensa, racchiusa in una forma rozza, ingenua, angolosa, come tagliata nella roccia. (Gli alpinisti, avvezzi a certi richiami canori nelle grandi altezze, intendono certamente: si ripensi a certi richiami di guide, a certi canti composti di frasi brevi, dagli intervalli bizzarri, dalle modulazioni ardite, ostinatamente ripetuti quali si odono nell'alta montagna). E studiando l'origine e la formazione di codeste musiche l'A. continua:

« Secondo ogni verosimiglianza, lo sviluppo di quest'arte popolare è dovuto a due forti fattori, e cioè la difficoltà di vita a quelle altezze (ciò che costringe alla *semplicità* il rude montanaro) e l'imponente bellezza della natura circostante. Questi due fattori, l'uno si opposto all'altro, sono quelli che foggiano l'anima del montanaro e tutta la sua vita, la quale è possibile solo a prezzo di un continuo ed intenso sforzo individuale. L'ascensione delle cime aspre e delle regioni delle nevi perenni è un simbolo eterno dell'ardua vita del montanaro: ed è il sentimento più intimo e più profondo dell'anima sua. Il montanaro è l'essere più sensibile del mondo alla bellezza della natura: ma la comprende, evidentemente, a modo suo, e non a quello enfatico e sentimentale del *turista* che sale dalla pianura una volta tanto, per curiosità. La necessità quotidiana del più grande sforzo, fa necessariamente ricercare il massimo risultato. Nel dominio della creazione artistica ciò si esprime per la volontà e lo sforzo di raggiungere la perfezione assoluta della *forma* ».

A proposito di questa *forma*, l'A. osserva come non solo tutte le possibilità di *improvvisazione* siano bandite quasi completamente dalla musica popolare dei montanari: ma più ancora come questa musica (i cui elementi, *separatamente presi*, non costituiscono davvero un'opera d'arte) sia in realtà un'opera d'arte « che ha una forma precisa ed esatta, ben al disopra dell'accidentale e del lirismo comune. Questa è la sua qualità principale, ed è proprio questa che la rende incomprensibile a tanta gente.

« Non è possibile — continua lo scrittore — di chiedere a coloro che sono cresciuti fra le idee di una estetica classica sulla scultura, di ammirare sinceramente i valori che certi prodotti dell'*arte negra* possiedono dal punto di vista della *forma*, quantunque tali valori siano riconosciuti da chi sa ben vedere. Non mi sembra che la similitudine sia forzata, dal momento che si tratta della perfezione *formale* dell'opera, indipendentemente dal carattere delle idee estetiche di cui essa è divenuta l'espressione. Mi sembra che le qualità di codesta musica, essenzialmente *positiva* in quanto materia artistica, come le sue caratteristiche *anti-liriche* costituiscono precisamente quel potere misterioro che attira le individualità artisticamente creatrici, senza riguardo alla loro soggettiva professione di fede, mentre respingono tutto ciò che è considerato « popolare » sotto il solo aspetto letterario e sentimentale.

« Solo quando si è compresa questa vera passione dei montanari a dare un aspetto plastico a tutto ciò che li circonda, quando si è abituati a queste forme angolose, rugose e come tagliate nella roccia, si scorge nella musica delle montagne la vera espressione del lirismo del suo popolo, lirismo inflessibile e tipico, come il carattere drammatico del suo fondo che talvolta trova una espressione nella danza ».

Quest'ultima espressione — la danza popolare — è più tipicamente polacca, poichè da noi la danza popolare (musica e plastica) è pressochè scomparsa. Ma le osservazioni, in generale, ci sembrano attagliarsi perfettamente anche ai canti delle nostre montagne (Alto Tirolo, Alta Val d'Aosta ecc. ecc.) e perciò abbiamo creduto non inutile riportarle.



**MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA**

CASELLA (A.)

*Due Trascrizioni*, di L. Silva, per Violoncello e Pianoforte:
122233. - *Notturno*. L. 6,—
122234. - *Tarantella*. » 6,—

GIACHETTI (E.)

122278. - « *O beata solitudo* ». Suite breve Violoncello e Pianoforte. L. 8,—

GUARNIERI (A.)

122148. - *Canzone di Serenata*. Per Violino e Pianoforte. L. 6,—

MASETTI (E.)

122178. - *Ora di vespro*. Per Violino (o Violoncello) e Pianoforte. L. 6,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

## Letteratura violoncellistica contemporanea

Le risorse tecniche di uno strumento — nota E. Silberstein nella rassegna *Die Musik* — sono state in ogni tempo determinate e valorizzate per opera di quei maestri, che, possedendo squisite attitudini personali — virtuosismo e conoscenza di ogni segreto dell'esecuzione — poterono inserire stabilmente nelle proprie opere didattiche o nei pezzi da concerto le più audaci innovazioni istrumentali.

Anche il violoncello vanta una storia di cultori cospicui che si acquistarono grande benemerenza nel contribuire al progresso della tecnica dell'arco e della diteggiatura. Se, ciò non ostante, non è toccato ancora al violoncello il privilegio di figurare frequentemente come « Konzertinstrument », si deve al fatto che, per il suo registro grave (col quale pochi istrumenti dell'orchestra si legano e si amalgamano), la parte di solista rappresenta sempre un'incognita perigliosa, mentre mirabilmente gli si conviene l'impiego nel complesso degli istrumenti di musica da camera. Qui esso non rappresenta più un'utilità, ma una necessità imprescindibile.

Di conseguenza, il repertorio violoncellistico appare piuttosto esiguo. L'esecutore ha dovuto sempre, nei suoi programmi, limitarsi ai pochi concerti di Haydn, Schumann, Dvorák, Volkmann, Saint-Saëns, D'Albert, alle *Rokoko-Variationen* di Tschaikowsky e ad alcuni concerti classici (Ph. E. Bach, Boccherini).

Ma in questi ultimi anni le cose sono cambiate. La tecnica violoncellistica si è arricchita di nuovi elementi di studio e di perfezionamento, per opera sopratutto di H. Becker, con gli *Esercizi per le dita e per l'arco*, e con i *Sei studi speciali*, editi da W. Hansen.

Nuovi orizzonti alla padronanza assoluta di questo istrumento aprono le opere di M. Frank, di W. Jeral, di J. Stutschewsky.

Un campo inesplorato poteva ritenersi sino a pochi anni addietro, la Sonata e la Suite per violoncello solo.

Anche questa lacuna è oggi colmata, per virtù di un florilegio di composizioni, assai vicine a noi in ordine di tempo. Ricordiamo: la *Sonata* per violoncello solo di L. Kodaly, elaborata formalmente, ricca di inflessioni ritmiche e pervasa da un vasto respiro melodico.

Le stesse caratteristiche formali e ritmiche presenta la *Sonata* per Violoncello solo di P. Hindemith, di scrittura elegante, congegnata secondo una linea logica di coordinazione e di sviluppo.

Opere notevoli sono le due Sonate (senza accompagnamento) di L. Windsperger: più problematiche, più involute, e in qualche pun-

to astruse, una Sonata e una Suite di E. Wellesz.

La Suite di H. Becker *Aus dem Leben des Waldschrat*, una *Fantasia Orientale* di E. Mainardi e due *Solosuiten* di G. Cassadò tradiscono i violoncellisti di cartello, che s'ingegnano a porre in evidenza tutte le risorse tecniche e sonore del proprio istrumento.

La letteratura concertistica vanta la rapsodia ebraica *Schelomo* di E. Bloch, gioiello di ispirazione, di potenza drammatica, di soavità melodica.

L'assunto non lieve di scrivere un modernissimo, genuino concerto atonale, è toccato a P. Hindemith e E. Toch, che hanno esaurito il loro compito con buona fortuna.

---

Nello scritto del Silberstein non sono considerate molte pubblicazioni italiane — parecchie delle quali edite dalla nostra Casa — per violoncello. Ricordiamo quella di FORINO, *Tecnica razionale e progressiva del Violoncellista* (didattica). — MAINARDI, *Fantasia orientale* (per violoncello solo). — AMFITHEATROF, *Andante;* DI DONATO, *Liberata, Melodia, Sonata;* FORINO, *3 Sonatine;* GIACHETTI, *O beata solitudo;* GIARDA, *Romanza senza parole;* F. GUARNIERI, *Sonata in Fa;* MASETTI, *Ora di vespro;* MAINARDI, *Ballata e serenata;* MORTARI, *Largo;* PILATI, *Sonata in la;* PIZZETTI, *3 Canti, Sonata in Fa;* SANTOLIQUIDO, *Aria antica;* VERETTI, *Canzone in memoria di Corelli;* ZANDONAI, *Serenata mediterrale* (per violoncello e pianoforte), ecc.

---

## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, novembre 1931.

M. TIBALDI CHIESA. - *Ernest Bloch.*

Diffuso scritto biografico (seguito da bibliografia) sul compositore svizzero.

---

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, dicembre 1931.

—— *Riccardo Zandonai.*

Accurata e diffusa disamina della produzione operistica e sinfonica dell'illustre maestro trentino, seguita da una completa bibliografia.

—— *Scorie di un centenario.*

Si riporta la critica sulla *Norma* di Nicodemo Ricobi, pubblicata in fascicoletto (del quale si riproduce il frontespizio) coi tipi di Giovanni Silvestri di Milano, in data MDCCCXXXII.

---

**Musicisti d'Italia.** - Milano, 30 novembre 1931.

E. CORIO. - *In tema di disagio economico.*

Considerazioni e proposte riguardanti gli Orchestrali, il P. D. M. Autori ed Editori, Artigianato e commercio degli strumenti musicali.

---

**La Rassegna Musicale.** - Torino, novembre 1931.

G. PANNAIN. - *Compositori del nostro tempo: R. Vaugan Williams.*

Studio critico estetico sull'opera del compositore inglese, preceduto da acute osservazioni sul *carattere* di nazionalità nell'arte, e sull'uso delle canzoni popolari nella musica artistica.

G. RONCAGLIA. - *Il « Tirinto » di G. B. Pasquini ed i suoi « Intermezzi ».*

Analisi del *Tirinto*, opera inedita di G. B. Pasquini, il cui manoscritto si conserva alla Estense di Modena.

A. PARENTE. - *Note sull'estetica musicale contemporanea.*

In questa terza puntata l'A. esamina le teorie estetiche e l'opera critica di G. Pannain.

A. LOURIÉ. - *Variazioni su Mozart.*

Versione italiana d'uno studio apparso qualche mese fa sopra una rivista inglese e già recensito da noi.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, dicembre 1931.

S. FAILONI. - *Musicalità e musica moderna.*

« Beethoven è un Dio che abbraccia il lebbroso... Debussy e Strawinsky non attirano che un ristretto gruppo di *raffinati* in un loro reame precluso al resto dell'umanità ». Per l'A. tutta la musica moderna non vivrà attraverso i secoli perchè manca di umanità.

M. GIANNANTONI. - *Beethoven visto da G. d'Annunzio.*

Rievocazioni delle visioni e delle impressioni ispirate dall'opera beethoveniana al nostro poeta.

B. HUBERMANN. - *L'arte nell'epoca della meccanica.*

Il grande violinista rivolge un appello a tutti i musicisti perchè si stringano in un gruppo atto a difendere i diritti dello spirito contro l'invadenza della macchina.

M. RINALDI. - *Musica e verismo.*

Primo capitolo d'un volume d'imminente pubblicazione, in difesa (a quanto sembra) del tanto deprecato *verismo* musicale.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, 20 dicembre 1931.

M. SAINT-CYR. - *Ottorino Respighi.*

Studio critico-estetico, assai accurato, sull'opera di R.



F. B. PRATELLA. - *I generi della musica popolare.*

Proposta d'una prima classificazione in categorie della musica popolare, per procedere poi ad uno studio di essa accurato e metodico.

U. ROLANDI. - *Feste romane del sec. XVII.*

Breve scritto d'indole storica, corredato da interessanti illustrazioni.

---

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, novembre 1931.

H. PRUNIÈRES. - *« Le Mariage forcé » et « L'Amour Médecin » de Molière et Lully.*

Ampio scritto storico-critico, a proposito della collaborazione di Molière e Lully alla composizione dei due lavori citati.

H. E. REDLICH. - *G. F. Malipiero, dramaturge lyrique.*

Acuta disamina della concezione teatrale del compositore veneziano, con speciale riguardo al suo ultimo lavoro *Torneo Notturno*, recentemente eseguito a Monaco.

H. GIL-MARCHEX. - *La musique au Japon.*

L'A., di ritorno da un viaggio al Giappone, espone in forma garbata ed interessante quale sia la vita musicale, analizzandone le varie forme. Osserva quanto la musica moderna europea — specialmente francese — interessi quel popolo; ma dubita, e del suo dubbio espone le ragioni, che la musica giapponese possa interessare altrettanto un pubblico europeo.

Z. GRGOCHEVITCH. - *La jeune musique yougoslave.*

Prima parte d'uno scritto (che riassumeremo a pubblicazione compiuta) sulla rinascita musicale nazionale jugoslava.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 6 novembre 1931.

I. PHILIPP. - *Le Piano et la virtuosité.*

Conclusione della storia del pianoforte e dei grandi pianisti, precedentemente iniziata. Questo interessante scritto, in tre puntate, riesce ad offrire una completa storia dello strumento nelle sue linee essenziali.

M. L. HIRSCH. - *La musique moderne de piano en Tchécoslovaquie.*

Breve sguardo ai compositori di musiche per pianoforte in Cecoslovacchia, in special modo a V. Novak, J. Suk e L. Janacek.

—— 13-20 novembre 1931.

CH. DESCORMIÈRES. - *L'élément musical exotique à l'Exposition Coloniale.*

Nella prima parte l'A. esamina ed illustra le caratteristiche delle musiche dei vari popoli dell'Asia; nella seconda, le musiche vocali e strumentali polinesiane, ed in generale dei popoli dell'Oceania.

---

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 novembre 1931.

L. CHEVAILLIER. - *L'Augure et l'Etoile.*

L'*augure* è il critico, e l'*Etoile* il compositore. « Si dovrebbe fare, per uso dei signori Critici, un'Antologia di tutti i giudizi iniqui, assurdi, cattivi che in ogni epoca furono portati su opere di cui taluno non meritavano affatto questo indegno trattamento, e le altre, più tardi, furono riconosciute capolavori. Forse questo renderebbe i nostri *augures* più prudenti ».

J. G. BELEDDIN. - *Souvenirs de Jean Huré.*

Continuazione e fine del diario olandese (postumo) del grande organista.

M. VESSERAU. - *Au pays de Enesco.*

Impressioni d'un viaggio in Rumenia, e ricordi biografici sul violinista-compositore rumeno.

---

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1-15 novembre 1931.

L. MASSON. - *Le théâtre musical à notre époque.*

L'illustre direttore dell'Opéra Comique parla con competenza di vari problèmi della scena lirica, indicandone le possibili soluzioni.

---

## INGHILTERRA

**The Chesterian.** - Londra, novembre 1931.

G. J. AUBRY. - *Beckford and Musica.*

Pressochè tutti i biografi del celebre autore di *Vathek* affermano ch'egli (eccellente musicista) fu, in gioventù, allievo di Mozart. Ma l'affermazione sembra inesatta e l'A. ristabilisce la realtà delle cose, tracciando un'accurata e documentata biografia di Beckford, di cui qui si pubblica la prima parte.

R. W. S. MENDL. - *Last period.*

Conclusione e fine dello studio, precedentemente iniziato, sul periodo finale dei compositori i quali (a patto di vivere abbastanza) hanno tutti una *terza maniera* — almeno a quanto afferma l'A. — ch'è quella più tipicamente rivelatrice d'una personalità.

A. LIESS. - *Foreign composers in Paris.*

I compositori stranieri residenti a Parigi sono: l'ungherese T. Harsany, il cecoslovacco B. Martinu, lo svizzero C. Beck ed il russo N. Nabokoff. Dell'arte di essi si mettono in luce, brevemente, le caratteristiche.

**The Musical Times.** - Londra, novembre 1931.

W. Mc. Naught. - *About tonic sol fa.*

Prima parte d'un minurioso studio sulle origini, la natura e le caratteristiche di questo pratico sistema di notazione e di solfeggio, assai diffuso in Inghilterra e poco noto fra noi. Proposta di qualche modificazione al sistema per renderlo più logico.

H. Farjeon. - *The tend of modern music.*

L'A. analizza le tendenze della musica attuale, minutamente. Dello studio, che promette d'esser interessante ed ampio, pubblica la prima parte comprendente una *introduzione* e tre paragrafi concernenti: il linguaggio dell'arte, l'evoluzione dell'auditore, e la teoria della dissonanza. Riassumeremo l'importante studio a pubblicazione completa.

B. Pattison. - *Philipp Rosseter, poet and musician.*

Scritto storico-critico su questo poeta e compositore inglese del 1600, assolutamente ignoto fra noi.

H. Leichtentritt. - *Philippe de Monte.*

Breve biografia del grande compositore fiammingo del 1500, del quale ora si ripubblicano le opere.

---

**Musical Opinion.** - Londra, novembre 1931.

B. J. Maslen. - *Celebrities and Music.*

Continuando lo studio della sensibilità musicale fra i letterati, l'A. si occupa ora di R. L. Stevenson, del posto che la musica tiene nella sua opera, della sensibilità musicale dello scrittore, illustrando la sua tesi con opportune citazioni.

A. M. Gifford. - *Is Music played out?*

Sembra che, in Inghilterra, la giovane musica inglese si faccia strada a stento: ciò — secondo il parere dell'A. — a causa della poca consistenza dei suoi caratteri etnici. « In sostanza mi chiedo perchè i compositori inglesi non possono fare per l'Inghilterra ciò che Grieg ha fatto per la Norvegia ».

S. Broughton. - *The importance of voice grading.*

Scritto di carattere tecnico, concernente alcuni problemi dell'insegnamento nell'arte del canto.

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, novembre 1931.

E. J. Dent. - *British Music Abroad.*

L'A. rifà brevemente la storia della rinascita musicale nazionale inglese, dell'eco che questa trovò presso il pubblico, i musicisti e la critica: e dopo aver riscontrato quali difficoltà la giovane scuola trovi attualmente nell'aprirsi la strada, ne studia le cause ed espone alcune idee in materia.

G. Hill. - *The younger english composers: Eric Fogg.*

Continua la presentazione dei giovani compositori inglesi. Questa è la volta del ventisettenne Eric Fogg, autore di parecchie importanti composizioni che qui si analizzano.

E. Duncan-Rubbra. - *Goossens and Poulenc.*

Osservazioni critiche sui più recenti lavori dei due compositori.

B. Van Dieren. - *Musical Microtomy.*

A proposito della recente pubblicazione in inglese dei *Canti popolari ungheresi* raccolti da B. Bartok (dei quali si fa un minurioso esame) l'A. formula alcune osservazioni sulla musica popolare, sulla sua importanza, le sue caratteristiche, e soprattutto sul modo di raccogliere le canzoni popolari e di annotarle.

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, novembre 1931.

R. Specht. - *Intermezzo milanese* (titolo italiano nell'originale).

Un capitolo, sciniliante di vivacità e di arguzie, della biografia di Puccini. Lo scrittore rammemora gli esordi difficili del Maestro e l'assillante problema economico della vigilia.

E. Felber. - *Gustav Mahler.*

Goethe narra di avere ereditato dal padre la personalità, la severa concezione della vita; dalla madre l'indole serena, la gioia di conversare e di esporre. Mahler risulta pure il frutto armonico delle caratteristiche etiche e spirituali del padre e della madre. Con la differenza che il grande poeta era figlio unico, discendente da casato gentilizio; mentre il compositore proveniva da povera gente, d'umili origini. L'articolista sottopone ad acuto esame la produzione sinfonica di Mahler, ponendo altresì in evidenza l'orma profonda da lui lasciata nel campo della cultura musicale, dell'arte direttoriale, del teatro lirico.

E. Bodky. - *Das Cembalo - Clavichord - Problem.*

Chi ha avuto occasione di udire (anche per una sola volta), l'uno appresso all'altro, il cembalo e il clavicordo, non ha potuto a meno di rimanere colpito dalla caratteristica diversità di suono dei due istrumenti. Gli sarà quindi apparsa inspiegabile l'indifferenza con cui i maestri del passato lasciavano all'arbitrio dell'esecutore di servirsi dell'uno o dell'altro, liberamente. Invece la differenza è fondamentale, e va rispettata. Quando si pensa all'opera monumentale di Bach, vien fatto di pensare alla necessità di contraddistinguere il cembalo dal clavicordo. Queste note, congiunte ad altre osservazioni di elevato interesse storico e culturale, sono desunte da un libro dello stesso Bodky, dal titolo: « Der Vortrag alter Klaviermusik » apparso nello scorso novembre, pei tipi di Max Hesse, in Berlino.

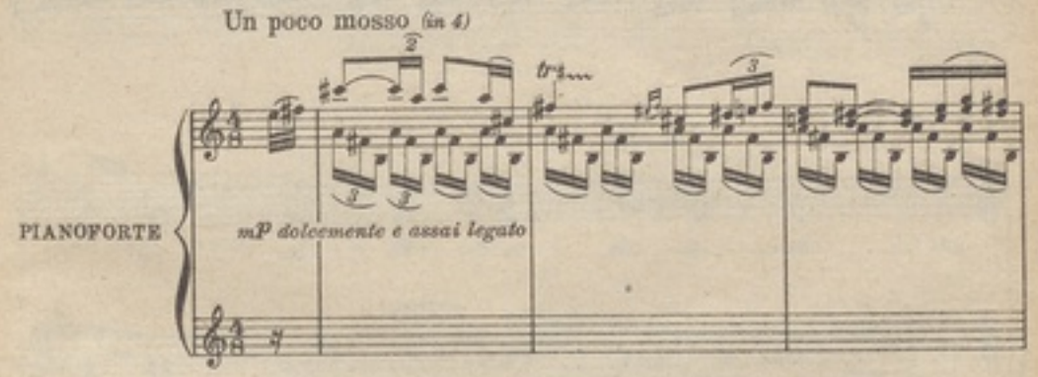


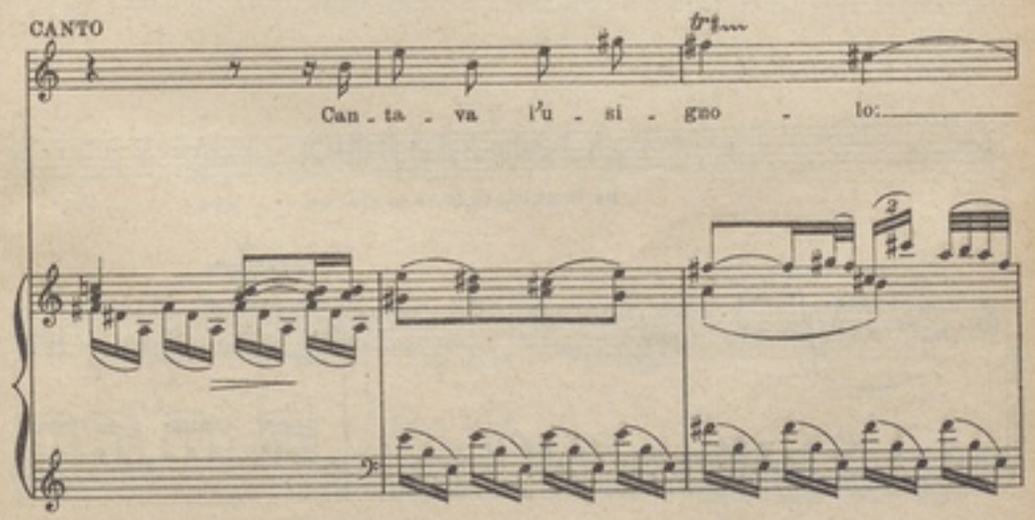
*A donna CLARA BOGGIAN*

# NOTTURNO

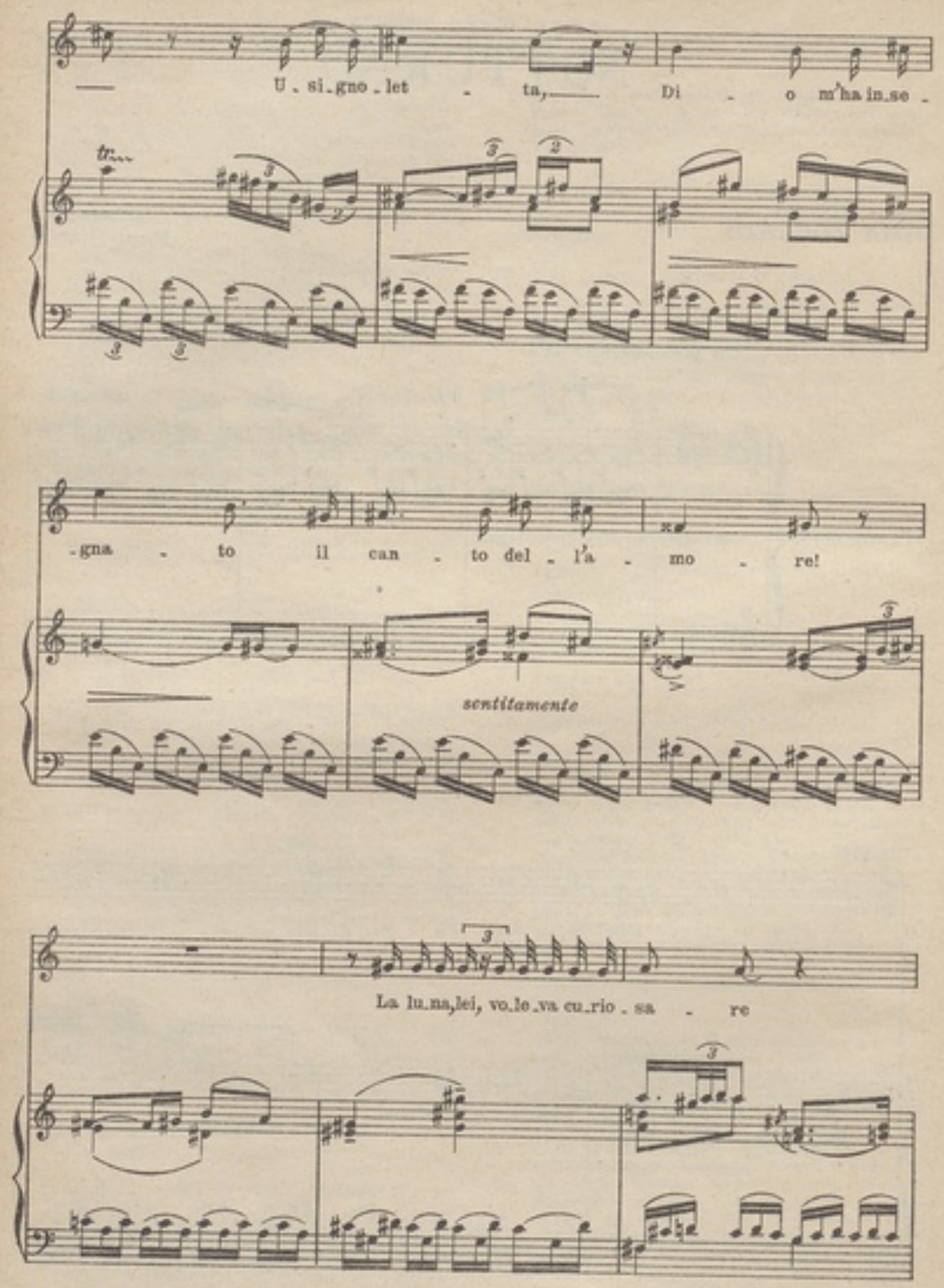
*Versi di*
OLGA BORGATO

*Musica di*
Pino Donati

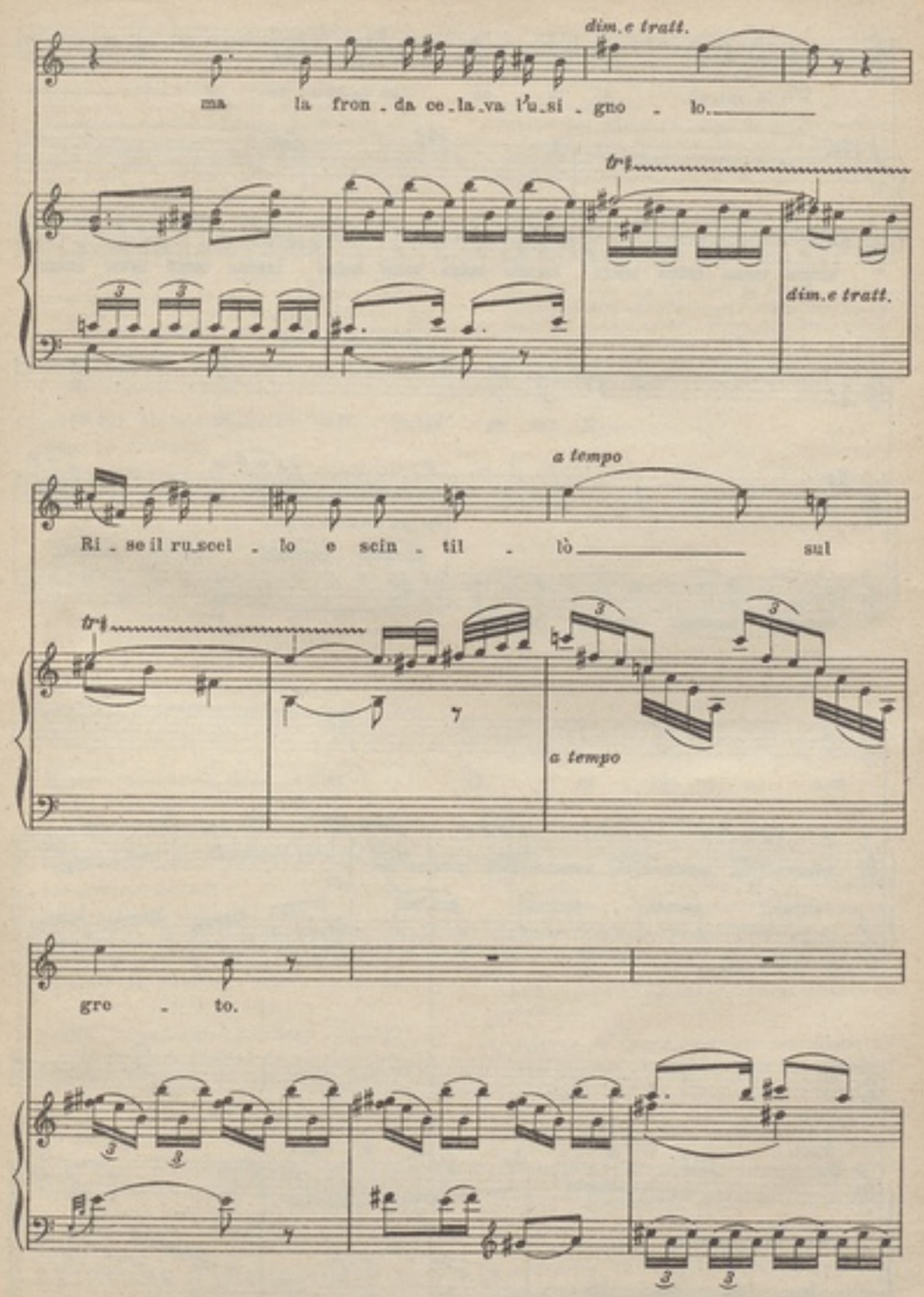


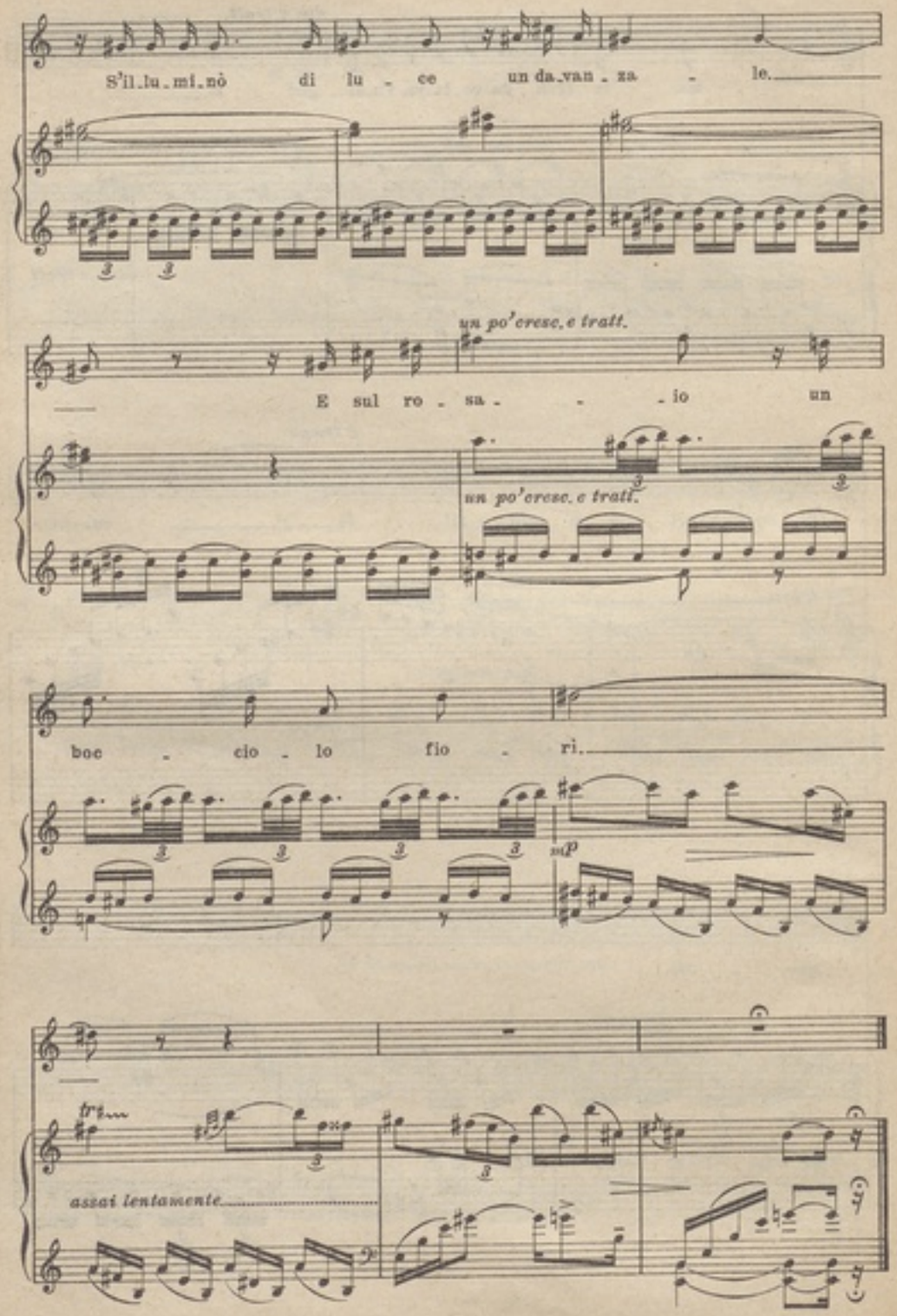




*Proprietà riservata.*


U_si_gno_let - ta, Di - o m'ha in_se_
-gna - to il can - to del - l'a - mo - re!
sentitamente
La lu_na, lei, vo_le_va cu_rio_sa - re




dim. e tratt.
ma la fron_da ce_la_va l'u_si_gno - lo.
dim. e tratt.
a tempo
Ri_se il ru_scel - lo e scin - til - lò sul
a tempo
gre - to.






M. Steinitzler. - *Richard Strauss' Werke für Klavier.*

Il pianoforte, nel quadro complessivo della creazione straussiana, ha un rilievo e un'importanza molto maggiori che non nelle singole composizioni destinate a questo istrumento. Le più pregevoli trascrizioni per pianoforte delle opere sinfoniche di Strauss sono dovute a O. Singer, sulle cui qualità di riduttore e di elaboratore il Maestro si espresse costantemente in termini assai lusinghieri.

B. Stürmer. - *Die neue Tonalität.*

Attraverso una logica e serrata argomentazione, lo scrittore giunge ad affermare il principio di nuovi elementi tonali, sorti dalla decadenza del culto per le astruserie armoniche e dal rifiorire delle tendenze allo stile polifonico.

---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 11 novembre 1931.

O. Karpfen. - *Letzte Periode.* (Ultimo periodo).

Si usa denominare così lo stile della maturità assoluta d'un compositore. Nell'opera dei grandi del passato, si manifesta, in questa estrema ora dell'esistenza, tutto il baglior del Genio, l'impulso verso la suprema bellezza della creazione, l'anelito verso Dio. Questa verità lascia ben comprendere la frase presaga apposta da Beethoven all'ultimo Quartetto: « *Muss es sein? es muss sein* ».

W. Stierle. - *Zwei Uraufführungen in Stuttgart.* (Due prime rappresentazioni a Stoccarda).

Due opere in un atto: *Il gondoliere del Doge* di E. N. v. Reznicek, e *Il Gobbo del Califfo* di F. Casavola, hanno ottenuto un vivo successo.


## CANTO E PIANOFORTE

P. CLAUSETTI

122271. - *La sposa fedele* (S-T). Da una poesia popolare greca. Testi italiano, francese, tedesco, inglese. L. 6,—

P. CIMARA

122295. - *Stornellata marinara.* (MS-Br). Versi di G. Pesci. L. 4,—

122332. - *Giardini notturni* (S-T). Versi di M. Mundula. L. 6,—

122333. - *Ondina* (S-T). Versi di C. Zangarini. L. 4,—

A. GUARNIERI

122205. - *Su la laguna.* Notturno. Canzone popolare veneziana. Versi di E. Genero. L. 5,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


18 novembre 1931.

F. Ohrmann. - *Bruckner-Gedanken.*

Queste considerazioni sulla copiosa mole dell'opera brucknerlana portano l'articolista ad istituire paralleli e ravvicinamenti (particolarmente con la produzione sinfonica beethovenlana) le cui premesse non sempre riescono a convincere.

F. Ohrmann. - *Hans Pfitzners neue Oper « Das Herz ».* (La nuova opera di H. Pfitzner « Il cuore »).

Ha avuto luogo alla Staatsoper di Berlino la prima rappresentazione di quest'opera, accolta con grande favore dal pubblico e da'la critica. Il relatore ritiene che nuove vie si schiudano all'arte lirica, per virtù di H. Pfitzner, che è qui considerato sotto un molteplice aspetto: Il *romantico*, Il *capo-scuola*, Il *tragico*, l'etico.

25 novembre 1931.

H. H. Rosenwald. - *Giacomo Puccini.*

Il 29 novembre 1931 è ricorso il settimo anniversario della morte del compianto Maestro. La rievocazione attuale è ispirata a ricordi gentili e a sentimenti di accorata nostalgia.

H. Schorn. - « *Die Maske* ».

È questo il titolo dell'opera in tre atti di J. Hubay, rappresentata con vibrante successo al Bad Landestheater di Karlsruhe la sera del 12 novembre scorso. Non è la prima volta che il celebre violinista ungherese lascia l'arco per la penna, e le sale da concerto, risonanti di acclamazioni per il suo virtuosismo prodigioso, per le scene liriche. Si ricorda di lui, nell'anteguerra, l'opera *Anna Karenina*, ricca di pregi e di alta ispirazione.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 6 novembre 1931.

H. Springsheim. - *Grundfragen der Schulmusik.* (Questioni fondamentali dell'insegnamento musicale nelle scuole).

Note di carattere didattico, destinate ai maestri e a tutti coloro che della pedagogia non fanno una esercitazione a freddo, ma un compito morale e un apostolato.

H. Biehle. - *Des Geheimnis der menschlichen Stimme.* (Il segreto della voce umana).

In occasione del 60° genetliaco di G. Armin (del quale il fascicolo porta sul fronte l'effigie), è posto opportunamente in rilievo il contributo da lui arrecato all'insegnamento del canto, con nuovi sistemi di riconosciuta efficacia.

13 novembre 1931.

L. Unterholzner. - *Die Musik in der Gegenwartskrise.* (La musica nella crisi attuale).

Prima parte d'uno studio sistematico e documentario

sulle possibilità di sviluppo e di espansione della creazione e del movimento culturale musicale, in rapporto agli inceppi della crisi mondiale contemporanea e ai problemi della lotta per la vita.

R. CAHN-SPEYER. - *Wider eine Uebersetzungssünde in Mozarts « Don Giovanni ».*

Il tema delle pecche e delle mende della traduzione corrente del *Don Giovanni* offre modo di rintracciare nuovi « peccati » di versione e improprietà evidenti nella dizione.

——— 20 novembre 1931.

L. UNTERHOLZNER. - *Die Musik in der Gegenwartskrise.*

Seconda parte del saggio precitato. Accenni ai tentativi di innovazione, sulla scorta del sistema dodecafonico di A. Schönberg, del sistema tonale, e agli esperimenti di A. Haba, sui quarti di tono.

——— 27 novembre 1931.

W. HITZIG. - *Das Senderprogramm.*

Le stazioni trasmittenti della radio congegnano programmi ibridi, contro i quali s'appuntano tutti gli strali della critica. L'articolista enuncia proposte concrete, suggerite da sani concetti pratici, atte ad avvicinare (con referendum, relazioni scritte e verbali, concorsi) gli ascoltatori innumerevoli ai dirigenti delle stazioni medesime, in modo che da questo scambio di vedute possano nascere programmi che, a poco a poco, riescano ad accontentare tutti.

---

**Melos.** - Magonza, novembre 1931.

A. JEMNITZ. - *Asien und Europa.*

Saggio monografico su Béla Bartók. Il compositore ungherese è considerato di origine prettamente asiatica, secondo le caratteristiche etniche della sua nazionalità. Nella sua musica, invece, sono agevolmente riconoscibili i segni dell'influsso occidentale, in virtù di affinità spirituali coi maestri della scuola francese e tedesca.

G. BERTRAM. - *Der Deutsche Konzertgeberbund.* (La federazione germanica dei concertisti).

Relazione statistica sull'attività di questo sodalizio, e previsioni sugli sviluppi futuri.

H. GUTMAN. - *Die Räuber ohne Schiller.* (I Masnadieri senza Schiller).

La potenza immortale della musica di Giuseppe Verdi trascina e incatena. La recente trasmissione alla radio di Berlino del *Masnadieri* ha suscitato ovunque illimitato favore, e ha dato ancora una volta la misura di quanto possa la virtù divina della melodia e del canto sull'anima umana.

---

**Musica Sacra.** - Regensburg, novembre 1931.

L. BONVIN. - *In Betreff des musikalischen Akzents des greforianischen Gesanges.* (Sull'argomento dell'accento musicale nel canto gregoriano).

L'arsi e la tesi della melodia devono corrispondere ad una accentuazione, che conferisca al ritmo una evidenza sensibile.

M. SIGL. - *Franz Xaver Engelhart und seine Bedeutung als Kirchenmusiker.* (F. X. Engelhart e la sua importanza significativa come musico chiesastico).

La lode più appropriata per questo preclaro maestro al servigi della Chiesa, sta nell'aver egli saputo mantenere, con vigile cura, la tradizione liturgica musicale nella Cattedrale di Regensburg.

---

## SVIZZERA

**Dissonances.** - Conches - Genève, novembre 1931.

—— *L'O. R. et la question des effectifs.*

Osservazioni esatte sulla necessità effettiva delle formazioni orchestrali per le esecuzioni di opere antiche e di opere moderne.

—— *Toscanini et Bayreuth.*

Commenti di vari giornali tedeschi (favorevolissimi a Toscanini) sui motivi per cui il grande direttore presentò le dimissioni al Teatro di Bayreuth.

—— *« Wozzeck » d'Alban Berg.*

Breve studio su quest'opera teatrale che ormai attira l'attenzione della critica e del pubblici d'ogni parte d'Europa.

---

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 novembre 1931.

K. H. DAVID. - *« Wozzeck » in Zürich.*

Relazione della prima rappresentazione a Zurigo dell'opera di Alban Berg. Il tono dell'articolo trascende in qualche punto i limiti dello studio esegetico e critico, per assumere l'enfasi apologetica di chi sembra annunziare l'arrivo del Messia della musica.

——— 15 novembre 1931.

W. SCHMID. - *Das Katholische bei Mozart.*

La luce del Cattolicesimo ha illuminato il quadro grandioso della creazione mozartiana. Carl Gustav Carus, amico di Goethe, uno degli uomini più squisitamente rappresentativi del romanticismo tedesco, ha voluto trarre dall'elemento umano dell'opera di Mozart tutto il significato simbolico, per rivelare l'anima pura del Maestro nella sua ascensione verso il regno di Dio.



## SPAGNA

**Revista Musicale Catalana.** - Barcellona, novembre 1931.

F. LLIURAT. - *Els « Principes Rationnels de la technique pianistique », i les « Editions de Travail » d'A. Cortot.*

Diffuso esame critico dei notissimi lavori dell'illustre pianista francese.

---

**Philarmonia.** - Barcellona, novembre 1931.

J. BRUJR. - *Un demi-siècle de musique belge.*

L'A. riassume brevemente la storia della musica belga, indugiando sui compositori recenti.

A. CELLIER. - *Algo sobre organeria antiqua y moderna.*

Scritto tecnico sulla costruzione degli organi, nelle varie epoche e nei vari paesi.

---

## STATI UNITI

**The Musical Quarterly.** - New-York, ottobre 1931.

I. PIZZETTI. - *Musica and Drama.*

In un dialogo immaginario con un amico, il compositore espone la sua estetica e le sue idee sul teatro e sul dramma musicale, sulla musica drammatica e la musica lirica, ecc. ecc.

W. SARGEANT and S. LAHIRI. - *A Study in East Indian Rhythm.*

Ampio e dettagliato studio — d'ordine tecnico — sulla complessa questione del fattore ritmico nella musica indiana. Lo studio è arricchito da numerose ed interessanti citazioni.

F. MONTGOMERY. - *The musical instruments in « The Canterbury Tales ».*

Nei celebri racconti di Chaucer — noti anche da noi attraverso la traduzione di C. Chiarini — si trovano numerosi accenni a musiche ed a strumenti dell'epoca: quali fossero questi strumenti e quali le loro caratteristiche, è ciò che l'articolo illustra.

H. HOLLÄNDER. - *Gustav Mahler.*

Ampio studio biografico-critico sul compositore austriaco e sulla natura della sua arte, sotto il duplice aspetto della razza e della nazionalità.

F. DENSMORE. - *Music of the American Indians.*

Scritto minurioso e diffuso — arricchito da notazioni di canti — sopra i canti e le danze popolari nelle varie tribù indiane d'America.

L. P. TURNER. - *Negro Spirituals in Making.*

L'A. esamina il modo di formazione e le caratteristiche dei canti negri di carattere religioso, corredando il suo esame con interessanti citazioni musicali.

W. REICH. - *Paul Hindemith.*

Studio critico sulla formazione e sulla evoluzione del compositore tedesco: sulla sua personalità e le caratteristiche più tipiche della sua arte al punto attuale, senza trascurare gli eventuali rapporti fra la sua attività molteplice — di esecutore, di direttore, di interprete, ecc. — con la sua creazione.

S. GREW. - *Beethoven's « Grosse Fuge ».*

Storia ed analisi tecnica ed estetica della *Fuga* per quartetto, op. 131.

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

Ricerche minuziose e complesse — d'indole strettamente tecnica — sull'origine, la formazione e la natura del modo minore.

A. VESSELLA

**Studi d'Istrumentazione per Banda**

PARTE I

100752. - FASC. I: Clarinetti L. 25
100753. - FASC. II: Saxofoni - Oboi - Fagotti. L. 25
100754. - FASC. III: Sarrusofoni - Flauti - Corni - Flicorni (1ª parte). L. 25
100755. - FASC. IV: Flicorni (2ª parte) - Trombe - Tromboni - Strumenti a percussione. L. 25

PARTE II

100756. - FASC. V: Combinazioni fra Legni e Corni. L. 25
100757. - FASC. VI: Combinazioni fra Ottoni. L. 25
100758. - FASC. VII: Combinaz. fra Clarinetti e Saxofoni - Unione progressiva con le altre famiglie. L. 25

*Recentissimo:*

121838. - FASC. VIII: La Banda. L. 25

DELLO STESSO AUTORE

119779. - Esempi d'Istrumentazione per la Banda. L. 20

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### I primi spettacoli scaligeri

Ritornando all'antica data tradizionale, la nuova stagione ha avuto inizio il 26 dicembre u. s. con la *Norma*.

Ma due giorni prima, nel ridotto del teatro si era svolta una intima cerimonia per l'inaugurazione del busto in marmo del compianto duca Uberto Visconti di Modrone, mecenate e reggitore della Scala dal 1903 al 1917.

Erano presenti, con la vedova, duchessa Marianna Visconti di Modrone Groppallo, il figliolo, duca Marcello, podestà di Milano e presidente del Consiglio d'amministrazione dell'Ente Autonomo della Scala, i familiari, i consiglieri dell'Ente, i due vice-podestà, il direttore del teatro, maestro Trentinaglia col segretario maestro Cattozzo, il capo dell'Ufficio stampa Giancapo, i critici musicali dei giornali cittadini e il Direttorio del Dopolavoro della Scala col gagliardetto. La duchessa Marianna Visconti levò il drappo che copriva il busto, opera dello scultore Castiglioni, e i presenti salutarono romanamente, mentre due valletti recavano due corone d'alloro picchiettate di bacche d'oro, offerta l'una dai due vicepodestà e dai funzionari del Comune, l'altra dal Consiglio dell'Ente e dalla Direzione del teatro.

Ai due lati del busto, sulla tavola marmorea, un'iscrizione dice semplicemente così: « Duca Uberto Visconti di Modrone - patrizio milanese - senatore del Regno - resse il teatro alla Scala e ne sostenne l'onore - MCMIII : MCMXVII ».

La ripresa della *Norma* ha acquistato particolare importanza perchè coincideva esattamente col centenario della prima rappresentazione allo stesso teatro, ma con l'esito che a tutti è noto.

Questa volta il capolavoro è stato diretto con bella preparazione e con la coscienza che gli è propria, dal maestro Panizza, dimostratosi fedele e fervido interprete del sentimento e del carattere che lo anima, riuscendo a dare giusto risalto al contenuto drammatico delle diverse scene.

In palcoscenico, la Scacciati e la Stignani, riottennero il fervido successo dell'anno scorso, pienamente condiviso coi nuovi interpreti, il tenore Pertile e il basso De Angelis.

Il primo, grande cantante di assoluta adattabilità, ha potuto fare sfoggio del suo bell'accento drammatico riuscendo un proconsole di maschia dignità. Il De Angelis fu un Oroveso, quale meglio non potrebbe desiderarsi.

Ottime le seconde parti (Olga Di Franco, il tenore Venturini) ed il coro preparato da Veneziani, ed efficace il contributo che Salvini e Caramba hanno dato alla messa in scena.

Come secondo spettacolo, dopo una parentesi di vent'anni, è riapparsa l'opera *Figli di Re* di Humperdinck, epigono wagneriano del quale attuò i principi tematici e la suddivisione degli spunti in principali ed accessori.

Ma, nonostante la signorilità della forma e la gentilezza di alcuni episodii, il lavoro è apparso alquanto invecchiato, specie in confronto dell'*Hänsel e Gretel*, di cui non si riscontrano le belle e delicate cantilene. Il libretto, di carattere fiabesco, ma complicato, ha troppe digressioni simboliche e filosofiche. La partitura elaborata con maestria, non offre però uno speciale interesse; nè uno speciale rilievo ha il modo col quale l'autore, musicalmente, tratteggia i personaggi.

Piacquero particolarmente, i preludi del 1° e 3° atto, la scena fra la Strega e lo Spaccalegna e il Granataio, le agresti danze, la fine dell'opera.

Il maestro Ghione, concertando e dirigendo il non facile spartito ha fatto un felicissimo debutto alla Scala. Egli ha saputo ottenere un ammirevole equilibrio tra palcoscenico e orchestra e si è rivelato interprete sicuro ed eletto.

Le parti principali erano affidate alla soprano Oltrabella, artista di buon temperamento, al tenore Alcaide, dalla voce non molto ampia ma di simpatico timbro, al baritono Montesanto, alla Cravcenco, tutti ben noti al pubblico scaligero. Oltre la piccola Cagni, nella parte di Bimba, vanno ricordati il Nessi, il Sabat. Di discutibile effetto gli scenari di Grandi su bozzetti di Valente. Riuscitissima la messa in scena di Wallerstein.



La sera del primo dell'anno, come opera di primo allestimento — nuovissima anzi per la Scala, nonostante i suoi 34 anni di vita — si è rappresentata *Fedora* di Giordano, la quale, sia per il suo grande valore intrinseco, sia per l'eccellenza dell'interpretazione, ha avuto un successo magnifico con numerosissime chiamate anche all'autore.

Il pubblico ha dimostrato di gradire assai questa musica, le cui maggiori doti sono la limpidezza, la sincerità e la sicura teatralità.

Tutto il secondo atto, specie il racconto di Loris, il duetto violento tra Loris e Fedora nel terzo, lo hanno particolarmente conquistato.

Superiore ad ogni elogio è l'interpretazione e la direzione del De Sabata, che il nostro pubblico ha riveduto con grande compiacimento sul podio direttoriale. Umberto Giordano ha trovato in lui un collaboratore appassionato ed efficacissimo.

La Cobelli (Fedora) e Pertile (Loris) oltre che cantanti squisiti, sono stati attori di primo ordine. La prima ha saputo esprimere con accenti appropriati tanto l'odio che l'amore. Il secondo, efficacissimo nel declamato, ha raggiunto effetti di rara potenza drammatica.

Molto bene anche l'Adami Corradetti (Olga), il baritono Stabile (De Sirieux) e le minori parti: lo Zambelli, il Venturini, il Baracchi, Nessi ecc. A posto il coro. Ammirata la messa in scena di Frigerio e di Caramba.

Con molto piacere si è riudita poi *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari, che così lieto successo aveva ottenuto lo scorso anno, per il suo garbato umorismo e la sana sentimentalità che si sprigiona dalle sue pagine. Gli interpreti, lodevolissimi, erano quasi tutti gli stessi: dal maestro Panizza alla Saraceni, ai tenori Alcaide e Menescaldi, al baritono Ghirardini, al Di Lelio. Tra i nuovi, ricordiamo la Giovannelli, « Marionette », graziosa e di appropriati mezzi vocali, ed il basso Autori che dette una bella figurazione a Don Alvaro.

### Teatro Reale dell'Opera

Alla presenza dei Reali, entusiasticamente acclamati, la sera del 26 dicembre si è rappresentata la *Loreley* in una stupenda edizione, che ha pienamente valorizzato tutte le bellezze dell'opera, diretta, con passione e vigore, da Marinuzzi e molto bene interpretata dalla Cigna, dal tenore Merli, da Mina d'Albore (Anna), che ha fatto un felicissimo debutto, da Carmelo Maugeri, da Duilio Baronti. Ottimi i cori istruiti da Morosini; ammirate le danze curate da Guerra. Messa in scena di Govoni; allestimento di Ansaldo; scenari di Benoit.

Come secondo spettacolo, Marinuzzi ha diretto *I maestri cantori*; realizzazione scenica di Forzano; scenari di Polidori su disegno di Fortuny. Il successo è stato vivissimo anche per merito dell'eccezionale esecuzione (senza dubbio una delle più notevoli interpretazioni dell'illustre direttore siciliano) alla quale hanno partecipato Franci, Granda, Maria Caniglia, ecc.

Il maestro Messina ha presentato successivamente una lodevole edizione di *Tosca*, con la Scavizzi, il tenore Granda e il baritono Stracciari nelle parti principali.

Poi, vivamente attesa ed accolta con molto favore, è andata in scena *La Fanciulla del West*, con una esecuzione accuratissima. Dirigeva Santini, principali interpreti la Concato, Melandri, Franci, Nardi e Baronti; allestimento di Ansaldo, messa in scena di Govoni.

Quinto spettacolo è stato *Dèbora e Jaéle* di Pizzetti. L'opera, nuovissima per Roma, ha avuto un successo dei più calorosi e significativi, che si compendia in una ventina di chiamate complessive all'autore, al direttore Marinuzzi e agli altri interpreti. Ma più ancora delle chiamate e degli applausi, unanimi e oltremodo calorosi, conta il « tono » delle accoglienze del pubblico che fu di una ammirazione schietta e senza riserva. Tutti sentirono di trovarsi innanzi a un lavoro di un'importanza altissima e inconsueta e la cui vitalità non potrà mai venir meno. Tali sentimenti furono condivisi dalla critica romana, che della grandiosa concezione pizzettiana si occupò col maggior favore.

Per tal modo, il recente successo al Reale è stato non solo la conferma dei precedenti successi di *Fra Gherardo* e dello *Straniero* allo stesso teatro, ma anche la consacrazione ufficiale del premio Mussolini conferito a Pizzetti per *Dèbora e Jaéle*, dalla Accademia d'Italia.

Dell'esecuzione si deve dire tutto il bene possibile, affidata com'era alle sapienti e fraterne cure di Marinuzzi, per la parte musicale, di Forzano, per quella scenica, e ad artisti del valore della Cravcenco, della Tess, del Dolci, del Vaghi, del Cirino, ecc.

### La stagione lirica di Carnevale

TORINO (Regio). — *I quatro rusteghi* di Wolf Ferrari hanno riaperto la stagione, direttore Armani, interpreti la Tess, la Gramegna, la Dragoni, Muzio, Girardi, la Rossi-Cenzi, Tomei, Galli, la Pedroni.

Come secondo spettacolo, il maestro Schillings ha offerto una splendida *Walkiria*, bene assecondato dalla Helm, del teatro di Bayreuth, da Fagoaga, dalla Turner, dal Rossi Morelli. Di bel risultato gli effetti scenici della Cavalcata, ottenuti con le proiezioni.

NAPOLI (S. Carlo). — Alla presenza dei Principi ereditari si è iniziata coi migliori au-

spici la stagione con *Tristano e Isotta*, direttore Capuana, principali interpreti Zanelli, Tagliabue, Bettoni e le signore Llacer e Capuana.

Successivamente il maestro Berrettoni ha presentato *Manon* (la Favero, Borgioli e Paci) e *Bohème*, protagonista la Favero.

Mascagni, infine, ritornando al San Carlo dopo molti anni, ha diretto il suo *Amico Fritz*, entusiasticamente acclamato con la Marengo, la Clinova, Borgioli e Paci.

® GENOVA (Carlo Felice). — *Simon Boccanegra* (Galeffi, la Carena, Bagnariol, Donaggio, Nascimbeni, la Mannarini). — *Mignon* (la Besanzoni, Manuritta, la Giri, Donaggio). — *Fanciulla del West* (Gilda Dalla Rizza, Gaviria, Viglione Borghese).

Direttore dei primi due spartiti, Bavagnoli; della *Fanciulla*, il maestro Questa. Messa in scena di Ghisalberti.

® PARMA (Teatro Regio). — *Fanciulla del West* con la Barrigar, Lappas e Guicciardi. — *Lucia* con la Pagliughi, Mirassou e Guicciardi. — *Norma* con la Scacciati, la Stignani, Battaglia. — *Bohème* (con la Zamboni, la Mion, Ziliani e Borgonuovo).

Direttore Antonino Votto.

® TRIESTE (Teatro Verdi). — *Crepuscolo degli Dei* (la Burck, la Toniolo, Parmeggiani, Santiago, Marone). — *Manon* (Carmen Melis e Wesselowski). — *Vedova scaltra* di Wolf Ferrari (la Cristoforeanu, la De Ferrari e il tenore Solari). Direttore Edoardo Vitale.

® BRESCIA (Grande). — *Aida* con l'Arangi Lombardi, la Buades, Taccani, Nava, Di Lelio. — *Butterfly* con la Saraceni e il tenore Ziliani. — *Cavalleria rusticana* con la Rasa, Tafuro, Grandini. Fece seguito il ballo *La vecchia Milano* di Adami e Vittadini, nuovo per la città, che ha ottenuto un fervidissimo successo, con numerose chiamate agli autori, al direttore ed a Rosa Piovella.

Tutti gli spettacoli sono stati diretti dal maestro Paolantonio, e la messa in scena è stata curata, con gusto particolare, da Adami.

® CATANIA. — Per il centenario della *Norma*, la città ov'è nato il celebre autore ha organizzato una stagione lirica di grande importanza con la *Norma* e *La Sonnambula*, dirette entrambe da Antonio Guarnieri. Interpreti della prima opera sono stati la Campigna, la Minghini Cattaneo, Gaviria e Righetti; della *Sonnambula*, invece, Toti Dal Monte e De Muro Lomanto.

® MODENA (Municipale). — La stagione si è inaugurata con *Ratcliff*, nuovo per la città, diretto dall'autore, calorosamente acclamato con gli interpreti, la Casazza, Bertelli, Inghilleri, ecc. Secondo spettacolo *Mefistofele* con De Angelis, Pauli, la Tassinari, e il maestro Podestà.

® MILANO (Puccini). — Si sono avute alcune recite, per beneficenza, di *Carmen* (con la Zinetti e Piccaluga, direttore Mucci) e tre di *Butterfly* (con Tamaki Miura, tenore Scarinci, baritono Demetry, direttore Tagliapietra).

® L'E.I.A.R. di MILANO ha trasmesso un nuovissimo bozzetto di Carmine Guarino, *Cuore di Wanda*, opera radio su libretto di P. Masnata.

® ALESSANDRIA (Municipale). — *Forza del destino* (la Lanza, Marletta, De Franceschi, maestro Tagliapietra).

® PAVIA (Fraschini). — *Barbiere di Siviglia* (la Paggi, Fregosi, Christy Solari, maestro Sigismondo).

® REGGIO EMILIA (Ariosto). — *Tosca* (la Lanza e Lo Giudice, maestro Gualandi).

® PISA (Verdi). — *Rigoletto* (la Castiglioni, baritono Borgioli, tenore Malipiero); *Traviata* (la Ciritto, tenore Alfieri, baritono Mastronardi). Direttore Benvenuti.

® RIMINI. — *Cavalleria* e *Pagliacci* (direttore Alvisi); poi, *Trovatore*.

---

® Il *Trittico* di Puccini è stato ripreso, con caloroso successo, al Reale di BUDAPEST, accuratamente diretto dal maestro Sergio Failoni.

® Al Reale di BRUXELLES, nuove per il Belgio, sono assai piaciute *Le preziose ridicole* di Lattuada, direttore il maestro Bastin.

® Tre nuove commedie musicali sono state favorevolmente accolte a MONTECARLO: *Monsieur de Chateaubriand* di Henry Jamin, libretto di Holt; *Gonzague* di Ibert, libretto di Kerdyk; *Les canards mandarins*, pure di Jamin, intreccio di Duvernois, Fortuny e de Saix.

® Anche il Metropolitan di NUOVA YORK ha voluto ricordare il centenario della *Norma*, allestendone una superba edizione con la Ponselle, la Swarthout, Lauri Volpi e Pinza; direttore Serafin.

Allo stesso teatro ha assai interessato e divertito *Donna Juanita*, con i recitativi musicali di Bodanzky, che pure dirigeva.

® Dopo una parentesi di 46 anni è ritornato sulla scena lirica di DRESDA, il *Don Carlos* di Verdi, diretto da Fritz Busch. Per le scene si è applicata in larga scala, con ottimi effetti, la tecnica delle proiezioni.

*" MUSICA D'OGGI " invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1932*



# CONCERTI

## MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Due concerti di illustri pianisti. Gieseking, meritatamente applaudito, si è presentato in un programma poco adatto. Il ritorno di Zecchi ha richiamato gran pubblico che ha ammirato nuovamente in lui il virtuoso, l'artista e l'interprete personalissimo. Figuravano in programma anche musiche moderne di Malipiero, di Gasco e di De Paoli, lietamente accolte.

® AMICI DELLA MUSICA. — Il giovane violoncellista Amedeo Baldovino ha riconfermato le sue eccellenti doti.

® TEATRO DEL POPOLO. — Antonino Votto, anche come pianista, ha conseguito un successo bellissimo. Figurava nel programma, come novità, una *Umoresca* vivace e spigliata di Renato Bellini.

® CONVEGNO. — Ottime udizioni della Filarmonica di Berlino, e di musiche di Bloch, illustrate dallo stesso autore ed interpretate assai bene dalla violinista De Rogatis e dal quartetto napoletano.

® SALA BOSSI. — Assai distinte sono apparse, in differenti concerti, la cantatrice Di Magdala (al piano Recupito), e la pianista Giulia Franzini, con la collaborazione, in alcuni brani, di Carlo Lonati.

® SALA MARTIGNONI. — Calorosi consensi sia per la eletta cantatrice Elena D'Ambrosio (è piaciuta una nuova lirica di Paribeni, sobria di linee), che pel Quintetto di Milano, alcuni componenti del quale hanno interpretato un riuscito *Momento mistico* pure di Paribeni, per piano, violino e violoncello.

® CIRCOLO VITA NUOVA. — Interessante conferenza di Adriano Lualdi su *Rapporto fra musica e pittura dall'impressionismo ad oggi*.

® UFFICIO CONCERTI. — Hanno avuto lieta accoglienza le cantatrici Gina Rebori, Marina Campanari e Maria Bonilla; il cellista Popoff col pianista A. Longo (di quest'ultimo piacque assai una *Sonata in la magg.*); ed il violinista Metz.

® CONCERTI DIVERSI. — Nuovo successo della brava pianista Maria Maffioletti all'Istituto dei Ciechi, e di Gaspar Cassadò con la pianista Mendelssohn Gordigiani (specie nella *Sonata* op. 102 N. 2 di Beethoven), al Conservatorio; ove pure riuscì assai bene una esibizione di danze di Giannina Censi, in collaborazione con Carla Fabbris.

## ROMA

® AUGUSTEO. — *9-13 dicembre*. Altri concerti Molinari. I brani più importanti del 1° sono stati *Fontane* di Respighi e la *Quinta* di Beethoven. — Nel secondo concerto il violinista Pelliccia è assai applaudito specie nei *Concerti*: *in re magg.* di Beethoven, *in la min.* di Glazunof, *in re magg.* di Paganini.

*20 dicembre*. In un interessante programma, oltre la *Pastorale* e la gradita ripetizione di *Due Preludi* di Pick Mangiagalli, Molinari presenta per la prima volta *La consacrazione del Bardo* di Lattuada, ispirata ad una leggenda druidica. Il lavoro si compone di diversi quadri e altrettante figurazioni musicali espresse con fresca e pittoresca fantasia. L'autore, che denota una felice natura e profonda conoscenza della tecnica musicale, offre un bel contrasto tra le dolci melodie dell'episodio centrale e le esuberanze ritmiche, armoniche e strumentali del principio e della fine. Gli episodi maggiormente gustati sono stati quelli del richiamo dei druidi e della tempesta. Assieme al Lattuada è stato vivamente acclamato il maestro Molinari che ha diretto con particolare amorevolezza.

*27-29 dicembre*. Concerti diretti da Zandonai, il quale, come sempre, è stato assai festeggiato. Oltre la *Quarta Sinfonia* di Beethoven, oltre brani di M. Ravel, di Goldmark, nei quali ha dato prova delle sue grandi qualità direttoriali, egli ha presentato quello della Cavalcata della sua *Giulietta e Romeo*, già noto, e quali novità assolute, i suoi *Quadri del Segantini* e *Notte a Siviglia*. Il primo lavoro, in cui maggiormente si afferma la personalità di Zandonai anche come compositore sinfonico, è ispirato a quattro quadri del suo conterraneo Segantini (*L'aratura, L'idillio, Ritorno al paese natio, Meriggio*), che egli rende musicalmente con identità spirituale e con andamento logico e unitario. Il primo ed il quarto quadro sono prevalentemente coloristici, riboccanti di vigorose sonorità strumentali; di carattere pastorale il secondo; ricco di commozione il terzo.

La *Notte a Siviglia* è una assai riuscita elaborazione del preludio del III atto di *Conchita*, la caratteristica opera di Zandonai. Tutto il brano è pervaso da un senso di poesia e di colore, che mette in vivida luce la squisita musicalità del compositore.

Il successo è stato caloroso e vivissimo, oltre che per queste nuove composizioni, anche per le altre in programma. Ottimo il tenore Sernicoli cui erano affidati i bei melismi del pezzo.

*3-6 gennaio*. Il violinista quattordicenne Yehudi Menuhin anche quest'anno appare prodigioso, anche più agguerrito, di stile castigato ed interprete fortissimo. Nel primo programma, direttore Rossi, è stato solista in brani orchestrali di Mozart, Mendelssohn e Brahms. Nel secondo, ha interpretato musica per violino e violino e piano, ed ha dovuto concedere moltissimi bis.

*11 gennaio.* — Concerto interessante di musica romena, di tutte le tendenze e scuole, diretto con bravura dal maestro Otescu, che fece conoscere sue musiche ed altre di Enescu, di Mihlovic, la *Tarantella* di Castaldi e *Marcia Ebraica* di Mihail Jora.

® S. Cecilia. — Si sono avute apprezzate udizioni della violinista Maria Balbis con la pianista Ornella Puliti; del pianista russo Alessandro Kelberin; del Quintetto strumentale di Parigi; ed infine del celebre pianista Backhaus, che, specie nella *Ronda d'Ariel*, la riuscita pagina di Pick-Mangiagalli, e nella *Campanella* di Paganini-Liszt, ottenne effetti sorprendenti.

® Filarmonica. — I Filarmonici di Berlino piacquero particolarmente nel 2° *Quintetto in la magg.* di Schubert, per pianoforte, violino, viola, cello e corno. — Il Quartetto di Roma col pianista Arnaldi ed il soprano Landini svolsero un bel programma. Bel successo ottenne un nuovo *Trio* per archi di Tommasini, assai bene interpretato da alcuni componenti del complesso. - L'ultima udizione fu sostenuta lodevolmente dalla violinista Lilia D'Albore (al piano Bizzelli).

® Sala Sgambati. — Oltre il giovanissimo violinista Tartoli, furono applauditi il violoncellista Popoff, col pianista Longo.

® Sala Pichetti. — Il maestro Gioacchino Angelo ha diretto molto bene due concerti vocali e strumentali, durante i quali furono applaudite diverse sue composizioni: *Preludio, Burlesca* ecc.

## FIRENZE

® Pcliteama Fiorentino. — Il 13 e 20 dicembre, De Sabata, che per la prima volta dirigeva a Firenze, ha dato nuova prova delle sue eccezionali doti e della sua squisita sensibilità — ottenendo un successo caloroso e personalissimo — in due programmi ardui e complessi che andavano dall'ouverture del *Flauto magico* di Mozart, alla *Sinfonia in re min.* di Franck, dalla *Saga* di Sibelius, alla graziosa *Piccola suite* di Pick Mangiagalli ed al *Preludio e morte d'Isotta* (1° concerto); dall'ouverture *Coriolano* di Beethoven, al *Gethsemani* dello stesso De Sabata, dalla *Marcia ungherese* di Berlioz, ai *Tre preludi* su Corali di Bach, assai bene trascritti da Gui, a brani, infine, di Ravel e di Strauss.

Il poema contemplativo *Gethsemani*, nuovo per Firenze e magistralmente eseguito, è parso nobile, limpido e chiaro e modernamente elaborato, ma senza stravaganze.

I successivi concerti li ha diretti Gui, acclamato all'apparire sul podio. Il primo comprendeva alcune novità: *Sinfonia in la magg.* di Bach, di cui piacque particolarmente il primo tempo; *Danze di Marosszek* di Kodaly e (prima esecuzione in Italia) *Fonderia d'acciaio* di Mossoloff. Si tratta di musica inconsueta, all'infuori delle forme correnti, ma veramente geniale e rispondente pienamente allo scopo di riprodurre fedelmente il frastuono d'una officina in attività. Gui n'è stato interprete vigoroso, riuscendo a dar vita a tutti i numerosi e complessi dettagli.

La seconda tornata, a prezzi popolari, era riservata prevalentemente ad autori italiani: Stradella con l'*Aria di Chiesa*, così lontana però dallo spirito del suo autore; Franchetti, col notturno del *Cristoforo Colombo*, una delle pagine migliori dell'opera, di stile nobile e di nutrita strumentazione (lodevole il baritono De Nucci); Puccini, con l'Introduzione e l'Intermezzo di *Suor Angelica*, riboccanti di commozione. Ed inoltre brani di Massenet, di Mendelssohn e di Mussorgski.

Figuravano nei programmi anche un'ouverture di Beethoven: lo scherzo della *Regina di Mab* di Berlioz, l'*Ouverture tradiga* di Brahms e composizioni di Weber, di Grieg e di Sibelius, di Ravel, di Ciaicowski ecc.

® Concerti diversi. — Meritano particolare menzione quelli dei Cantori di Firenze, diretti dal maestro Doplicher, con musiche polifoniche antiche e moderne; della cantatrice Calcina (al piano Previtali); dell'ottimo pianista Scarlino, che ha fatto conoscere alcuni suoi brani, quello della Suite *Napoli* di Poulenc, e *Intermezzo* di Jachino.

## TORINO

® Liceo Musicale. — Il violinista Barera (al piano il maestro Fuga) ha esplicato temperamento fervido e brillante. Anche il violinista Ercole Rovere è stato apprezzato, accompagnato al piano dal maestro Ghedini, del quale ha eseguito due nuove composizioni.

Una serata pel G.U.M. è stata dedicata a musiche di Lothar Windsperger. Un'altra comprendeva, in ricorrenza del centenario, molti brani di Pugnani, tra i quali piacque di più la *Sonata in mi min.*

® Circolo Artistico. — La cantatrice De Vincenzi, la pianista Mussato ed un quartetto d'archi hanno eseguito musiche di Sandro Fuga e di Celso Signoretti.

® Società di Cultura. — Interessante, dotta e gustosa conferenza di Della Corte su « Le romanze da salotto », con esemplificazioni della cantatrice Calcina e del pianista Fuga.

## VENEZIA

® Un concerto è stato completamente dedicato a musiche (sinfoniche e brani d'opere) di Mezio Agostini. Dirigeva lo stesso autore assai festeggiato e regalato d'una corona d'alloro. L'orchestra era composta di alunni ed ex alunni del Conservatorio. Dovettero concedersi alcuni bis.



Tennero altre applaudite udizioni: il Quintetto di Milano; il pianista Zecchi; la cantatrice Arduin col quartetto De Guarnieri e il pianista Bianchi; l'organista Barbini e la cantatrice cubana Segrera che interpretò alcune composizioni di Confalonieri che l'accompagnava al piano.

Riuscitissima, infine, davanti a gran pubblico, l'udizione della ben nota pianista Navach, allieva di Tagliapietra, in un programma arduo.

## TRIESTE

® All'Istituto Tartini, un concerto è stato dedicato a Bloch. Gustato particolarmente il *Concerto grosso in si min.* Dirigeva il maestro Morpurgo.

Nelle altre sale si avvicendarono la violinista Gusberti e la pianista Mischer; Madeleine Grey; il Quartetto d'archi triestino.

Il quinto concerto dell'Artis Amicis, riservato a musiche di Mozart, ha avuto una prolusione di Fabio Venezian.

## BOLOGNA

® Calorosi consensi hanno meritato il pianista Nino Rossi all'Università Popolare e l'organista Matthey al Quartetto.

Al Circolo della Stampa si è distinto il giovane violinista Traversa.

## NAPOLI

® Accademia napoletana di Concerti. — Si sono avuti ancora due concerti, uno dei « Filarmonici » di Berlino, nonetto di strumenti ad arco e a fiato col pianoforte, bene accolti e l'altro, al teatro San Carlo, tenuto dal pianista Zecchi, che ha riscosso le solite manifestazioni entusiastiche.

® Società Quartetto-Scarlatti. — Il violoncellista Popoff ha tenuto un applaudito concerto, coadiuvato dal pianista Achille Longo. In programma l'apprezzata *Sonata* per violoncello e piano del Longo stesso.

® Compagnia degli Illusi. — Si è fatto risentire il pianista Rosenthal, destando vivo compiacimento.

## PALERMO

® Amici della musica. — Il Quartetto a fiati palermitano (Diamante, Gallesi, Micozzi, Castagna), benchè di recente formazione, è apparso un complesso notevolissimo. Come novità sono state applaudite una *Serenata pastorale* di Achille Longo per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e piano (La Rosa-Parodi) e la *Suite agreste* per cinque strumenti e soprano (Lya Morasca) di Pietro Ferro, che ha avuto riconfermato il buon esito di Venezia e di Roma.

In un programma vario e interessante hanno esplicato squisite doti la violinista Nicolosi Maglienti e la pianista Orofino.

® Concerti diversi. — Anche a Palermo sono piaciuti il violoncellista Popoff, col pianista Achille Longo

---

® Al Circolo della Stampa di Genova, il Trio Barsuk, Canepa, Solari ha fatto applaudire una Sonata a tre, *Primavera*, di M. Barbieri.

Ad un concerto della Giovane Orchestra Genovese hanno partecipato, ottimamente accolte, la cantante Maria Fiorenza e l'arpista Nella Coen.

® Alla Società dei concerti di Parma si è distinto il pianista Giuseppe Fabbrini. — In altra udizione è stato festeggiato il cellista Albertelli che ha eseguito anche *Canto di solfara* di Gibilaro.

® Il primo riuscito concerto del Sindacato Orchestrale di Pesaro è stato diretto dal maestro Chiti; apprezzato solista, in alcuni brani, il violoncellista Brunelli.

® Il pianista Johannes Strauss ha dato un bel concerto a Como.

® Giuseppe Nicolini, da cui prende nome l'Istituto musicale, è stato commemorato a Piacenza, con un concerto vocale e strumentale. Si è eseguita anche la sinfonia della sua opera *Annibale in Bitinia.*

® Il maestro Attilio Brugnoli, recatosi a Cagliari quale commissario governativo a quel Liceo musicale, ha tenuto un applaudito concerto ed una interessante conferenza sulla sua teoria, ch'è quella ampiamente sviluppata nel suo aureo Trattato: *La dinamica pianistica.*

® In un concerto ad Acireale sono piaciute due nuove composizioni del maestro Gioacchino Todaro.

---

® Ernst Wendel, nei due concerti della Filarmonica di Brema, ha diretto con unanimi consensi la Cantata sul *Cantico dei Cantici* di Vittorio Gui, per soprano, tenore, coro e orchestra, già eseguita a Firenze nella decorsa stagione.

® Con lietissimo successo è stato eseguito, per la prima volta ad Atene, il poema sinfonico *Fontane di Roma* di Respighi.

® A Parigi, il maestro Piero Coppola ha diretto un festival chopiniano nel Teatro Sarah Bernhardt e in uno dei prossimi concerti che egli dirigerà al Teatro dei Campi Elisi con la orchestra Pasdeloup, Maurizio Ravel presenterà il suo nuovissimo *Concerto* per pianoforte e orchestra.

® Nei suoi acclamati concerti a Nuova York, Toscanini ha diretto anche — con vivissimo successo — *Concerto dell'estate* di Pizzetti, e per quattro volte l'ouverture della *Bisbetica domata* di Castelnuovo Tedesco.

® L'orchestra sinfonica di HOUSTON, diretta dal maestro italiano Uriel Nespoli, nel secondo concerto sinfonico della stagione tenutasi nell'Auditorium ha eseguito il nuovissimo intermezzo sinfonico del maestro Angelo Bettinelli, *Carovane notturne*.

® Nel primo concerto sinfonico della stagione, a SCIAFFUSA, la violoncellista Norina Semino e la pianista Gina Quintavalle si sono presentate come soliste facendosi assai apprezzare.

® Vivo successo ha pure ottenuto la soprano Mercedes Capsir che, in un concerto alla Filarmonica di VARSAVIA, ha cantato alcune fra le più popolari melodie dei nostri melodrammi dell'Ottocento.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Parigi

Inizio le mie lettere parigine, di questa stagione, con il segno della tristezza. La musica francese è in lutto per la morte del suo venerato e più illustre rappresentante. Vincenzo d'Indy è morto, lasciando a coloro che gli sopravvivono ed alle generazioni future l'esempio d'una vita irreprensibile, consacrata con passione al culto dell'arte, e ad una produzione la quale, col passare del tempo, acquisterà sempre nuovi pregi.

L'elenco considerevole dei suoi lavori dimostra com'egli si sia occupato — e sempre con felice esito — di tutte le branche dell'attività musicale: la sinfonia che ha arricchito di due capolavori, con quella *Sur un thème Montagnard* e l'altra *in si bémol;* il poema sinfonico ove ha impresso un profondo solco con la trilogia di *Wallenstein, Jour d'été à la montagne, Saugefleurie, Istar;* il dramma lirico con *Fervaal* e *L'étranger*, nei quali, (a parte i pregi di costruzione, di forma e di pensiero) la potenza ed il calore del lirismo uguaglia lo splendore dell'istrumentazione; la musica da camera che ha dotato di pagine passate ormai nel repertorio di tutti i virtuosi e di tutti i grandi complessi: cori, musica religiosa, pezzi per organo ecc.

Egli ha armonizzato anche belle canzoni popolari ed ha restaurato alcuni capolavori del passato, e si deve a lui una edizione de l'*Orfeo* e dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi e di parecchi lavori di Rameau. D'Indy ha messo mano perfino all'operetta, come riposo d'un grande musicista, le di cui facoltà artistiche, lo spirito e la meravigliosa attività non hanno, a dispetto degli anni (si era recentemente festeggiato il suo 80° anniversario), mai conosciuto la minima stanchezza.

Egli era un direttore d'orchestra di grande classe ed un insegnante eminente; ed alla Schola Cantorum, da lui fondata con i suoi amici Bordes e Guilmant, ha formato allievi qualcuno dei quali — come Albert Roussel, Deodat de Severac, Witkowski, Samazeuilh, Paul le Flem — sono oggi tra i migliori compositori.

Il compianto musicista è uno di quei pochi che, con Saint Saëns, Franck e Lalo, hanno maggiormente contribuito alla rinascita della musica sinfonica e lirica francese, dopo il 1870.

Per lungo tempo si è creduto che la sua produzione attingesse il maggior pregio dalla forma incomparabile, dalla costruzione imponente e dalla scrittura abbagliante. Solo più tardi, avendo il tempo compiuto la sua missione di giustiziere, ci siamo accorti invece che ciò che la rendeva interessante e la faceva vivere di vita meravigliosa e le conferiva una giovinezza insensibile agli anni, era la fresca tenerezza, la spontaneità, l'estro e la profonda poesia. La quale ultima derivava a sua volta da due tesori inesauribili: il canto gregoriano ed il canto popolare. E col passare degli anni si è anche visto che le sue opere che più gli sopravvivranno perchè veramente segnate col sigillo dei capolavori, sono quelle profumate dall'aroma saporoso delle piante montanare, ed ispirate al poetico ricordo di quel Vivarais antico, di cui le più belle pagine di *Fervaal*, di l'*Etranger*, del *Jour d'été à la montagne*, delle sinfonie evocano volta a volta con potenza e tenerezza il languido paesaggio.

Vincent d'Indy lascia a tutti coloro che si sono accostati ai suoi lavori o l'hanno conosciuto, un grande ricordo, un grande esempio ed un grande insegnamento.

***

La musica da concerto che si temeva dovesse rallentare il suo passo — a motivo della crisi che imperversa — ha iniziato invece assai brillantemente la nuova stagione. Nessuno dei complessi sinfonici ha mancato all'appello, e si è constatato anzi la nascita di tre o quattro nuove società.

Da segnalare particolarmente, in un nobile sfogo di doveroso riconoscimento, la riapparizione di interessanti brani per strumenti a fiato di Mozart; il posto più considerevole fatto, con vera giustizia, a Liszt; l'arricchimento, sia pure lento, del repertorio di Schubert, dopo la celebrazione del suo centenario. Questo per quanto riguarda il repertorio del passato.



Da quello del presente si distacca alquanto la *Sinfonia in sol* d'Albert Roussel, ancora sconosciuta a Parigi, scritta per il cinquantenario della Boston Symphony Orchestra e che soltanto l'orchestra di Koussevitzky aveva eseguito fin'ora.

Di proporzioni meno imponenti, e forse meno ricca di sostanza della *Seconda sinfonia*, sembra però più chiara di questa, più perfetta di misura, di forma, di disegno. Come in qualche lavoro recente dell'autore di *Padmavati*, ed in una gran parte della produzione contemporanea, si ritrova in questa *Sinfonia in sol* un robusto fondo classico mascherato, decorato o rinnovato da idee moderne per il loro ritmo, colore e contorno. Ed in esse si mescolano — talvolta in antitesi, tal'altra in un armonioso accordo — la natura propria del compositore e le influenze alle quali egli non è stato insensibile e che sono quelle delle correnti più attuali della musica.

L'Adagio della *Sinfonia in sol* è probabilmente una delle cose più nobili di Roussel e certamente il punto più commovente del suo nuovo lavoro: un modello alternativamente di bella scrittura e di bella sonorità. Lo Scherzo è uno di quei brani rapidi e leggeri in cui eccelle l'autore; il Finale, infine, nasconde un episodio delizioso di freschezza, di poesia e d'espressione. Ma ciò che dà al lavoro il suo stile e la marca del suo sigillo è senza dubbio il primo movimento.

Il pubblico ha afferrato senza titubanza questo lavoro così chiaro e l'ha applaudito calorosamente. Ed ha giustamente associato al successo il direttore Wolff e l'orchestra che ne hanno dato una interpretazione notevole per vigore, delicatezza e slancio.

***

A fianco della composizione di Roussel, le altre impallidiscono, pur essendovene qualcuna interessante. La melodia di Jacques Ibert, *Mélancolie*, molto bene cantata dalla signora Silvera, assume un deciso carattere d'originalità, in questo periodo di freddo oggettivismo, poichè sprigiona un poetico profumo e corrisponde perfettamente al suo titolo per l'accento e per il colore.

Il frammento di balletto — *Tombelène* — di Godefrois de Vreese, giovane compositore belga direttore del Conservatorio di Malines, è piaciuto per la sua fattura accorta e per il suo grazioso colorito orchestrale.

L'esecuzione da parte dell'Orchestra Sinfonica di Parigi della *Messa*, scritta in occasione del 5° centenario della morte di Giovanna d'Arco, ha ricondotto tra noi Paul Paray, direttore di bel portamento, preciso, chiaro e vigoroso. Comporre una Messa! Qual difficile impresa, specie ai nostri giorni! Si può scrivere però con esclusiva intenzione di diletto musicale? O non bisogna essere preparati ed in uno stato di grazia che si traduce in una rivolta dell'essere, come in Beethoven, o in tenerezza come in Gabriel Fauré? Quale sia la sua tenera devozione verso la santa Lorenese, è certo che Paray è riuscito, nell'omaggio che le rendeva, a mettere in opera tutte le risorse del suo talento di scrittore e di musicista colto. Ciò è abbastanza per interessare, ma non per commuovere, mentre è soltanto per la commozione che deve esprimere che si giustifica un lavoro di questo genere, specie se tolto dal suo quadro, privato dalla sua atmosfera e della sua luce, e trasportato dal caldo mistero della chiesa, nella fredda convinzione della sala di concerto!

Ciò che si cerca, in una simile composizione, è una rispondenza poetica tra la musica ed il testo, poichè si è esigenti quando si tratta di esprimere Dio, il cielo, l'al di là della terra e degli uomini. Il maestro Paul Paray non ha trattato il *Credo*, nella sua messa. È questa lacuna ha qualcosa di simbolico. Ciò che si credeva di riscontrare nel lavoro, non si è trovato, pur riconoscendo in esso abilità di scrittura, dei cori ampiamente trattati, senso giusto degli effetti, sentimento reale del « grande » con tendenza marcata verso uno stile un po' teatrale. Eccellente esecuzione, diretta dallo stesso autore, con buoni solisti ed il coro misto di M. Marc de Rause.

***

L'udizione degli « Inviati di Roma » assume troppo spesso il carattere d'un saggio in cui la personalità — se ve n'è — si annulla modestamente di fronte al desiderio di soddisfare il gusto dei giudici abbarbicati alle tradizioni della scuola.

Quest'anno, senza rivelarci nulla che non fosse noto, la seduta riservata alla prova non ha mancato d'un certo interesse. La personalità di Louis Fourestier, gran premio del 1925, non è certo comune. Pierné aveva già eseguito di lui *Polynice*, (un poema sinfonico inspirato da Sofocle, nel quale si era riscontrato un giusto sentimento di proporzioni, di forma, di sviluppo, di distinta espressione) e *À Saint Valery*, altro poema sinfonico ispirato ad Anatole France. Ignoravamo, invece, questi *Chants des guerrièrs* (da Toussaint), *Edward*, ballata di Herder, e i quattro pezzi de l'*Offrande lyrique*, che hanno avuto quattro buoni interpreti nella signora Lubin, e nei signori M. Roger, Bourdin e Singher.

Vi è forza, ed un senso reale di tragico, in *Edward;* slancio in *Chant des guerrièrs;* potenza e lirismo nei quattro pezzi. In ciò che compone Fourestier, vi è sopratutto sapore, abilità, autorità, gusto della fattura, ma disgra-

ziatamente anche qualcosa che ritarda la formazione della sua personalità.

Altro premio di Roma: Jacques Dupont, promosso all'ultimo concorso. Il suo poema sinfonico *Nuit*, presentato da Pierné, ha lietamente sorpreso coloro che del Dupont non conoscevamo che la sua Cantata, poichè vi hanno trovato qualcosa di diverso e precisamente una istrumentazione già accorta, ove si sentono felici influenze, quella di Ravel particolarmente, un bell'esordio e promesse sicure.

***

Quella doppia corrente che abbiamo rilevato in Albert Roussel e di più in Fourestier, si ritrova anche in Jean Dupèrier, compositore svizzero, del quale Poulet ha dato in prima udizione un *Concerto in fa*. Egli dimostra uno spirito quasi classico che contrasta frequentemente il carattere un po' aggressivo dei disegni secondari. La perorazione del primo movimento, che conclude nella serenità e nella pace, lascia scorgere le qualità di poesia dell'autore, il quale offre nuovo saggio anche del suo sapere e della sua accuratezza nella scrittura.

Udendo Paul Hindemith, la quistione è diversa. La sua natura intima e quella apparente sembrano accordarsi molto bene e la sua *Musique de Concert*, che Ansermet ha eseguito con l'Orchestra sinfonica di Parigi, non ci ha rivelato, tra esse, alcun conflitto. Tutto al più sorprende, talvolta, di constatare tra le pieghe segrete del suo cuore volontariamente insensibile, alcune tracce indelebili d'un residuo di tenerezza non confessata per certi atteggiamenti caduchi e per certe immagini sbiadite del romanticismo. Per esempio, il primo episodio del primo pezzo, che si sviluppa in una atmosfera tragica e che, per attimi, è colorito da un riflesso tardivo di wagnerismo; ed anche il terzo episodio dello stesso pezzo, più espressivo che non si crederebbe, per un partigiano così risoluto d'una indifferente oggettività, ma ugualmente impregnato di pathos come non si immaginerebbe in un così sicuro avversario di ogni rettorica.

Un Adagio inquadrato fra due « allegro » costituisce la sostanza della seconda parte. Questo Adagio è una specie di trenodia di cui la crudezza avrebbe potuto forse allarmare Pindaro o Simonide, ma non le nostre orecchie abituate ad acidi anche più corrosivi.

Come l'insieme del pezzo, anche i due « allegro » mostrano più maestria di scrittura che invenzione. In linea generale questa *Musique de concert* è assai spesso sgradevole, aggressiva e ruvida; ma ha accenti, carattere e sopratutto movimento. È per questo movimento che essa ottiene, in una certa misura, l'adesione di coloro di cui, sotto altri punti di vista, male soddisfa la sensibilità.

Aggiungo che Hindemith ha ottenuto il paradossale risultato di mettere d'accordo gli archi e gli ottoni senza fare appello ai timbri conciliatori dei legni. Ma non è da meravigliare che un'orchestra così costituita, abbia mancato di morbidezza.

***

Wilhelm Maler, di cui Poulet ci ha fatto conoscere il *Concerto* per clavicembalo e orchestra, è, sotto altro aspetto, una vittima, anch'egli, di Hindemith, o, più esattamente, della sua estetica. Come colui di cui subisce la influenza, egli tende a «sromantizzare» la musica, a privarla degli ornamenti pittoreschi, a ricondurla — con un certo ritorno ai procedimenti classici e con una osservanza più rigorosa di forme — a ciò ch'egli, con qualche suo contemporaneo, stima essere la via naturale della musica. Ciò che manca maggiormente a questa dottrina, che ha pure qualche buon requisito, è la naturalezza. L'artificio, sostituendosi all'espressione libera e spontanea, alla poesia ed a ciò che ha costituito fino ad oggi la ricchezza della musica e le ha conferito la migliore attrattiva, richiama l'aridità e troppo spesso la noia. Maler non sfugge che in parte al pericolo. Non nella prima parte, ove egli soccombe, ma nella lenta *Sinfonia* che segue, oasi ove lo spirito alterato trova qualche freschezza e lo riconforta d'un cuore accessibile, in apparenza, all'emozione; nella *Giga* e nella *Musetta*, piacevole di movimento e di colore, e nella *Marcia* finale che, in difetto di personalità, rivela almeno l'abilità dell'orchestratore.

***

Destrezza di penna più che sensibilità è ciò che, nel complesso, caratterizza il *Concerto grosso* di Filip Lazar, che Monteux ha eseguito, assai bene, con l'Orchestra di Parigi.

Di tal lavoro, come del *Concerto* di Maler, come di tutti quelli, che vicino o lontano, gli rassomigliano nella produzione odierna, si può dire che sono, prima di tutto, esercizi scolastici i di cui autori difficilmente sfuggono al rimprovero d'aver imitato, più o meno felicemente, i maestri antichi, e presso i quali a mala pena si scorge una vera personalità. L'errore è questa volta anche più spiacevole, poichè M. Lazar ci ha dato con questo *Concerto* la sua opera più perfetta, più sicuramente scritta, più semplice, forse la più sensibile. Tra gli artifizi di una scrittura formata attraverso i secoli, la sua natura vera traspare. Orchestra e forma si raccomandano per chiarezza, luminosità e delicatezza. Peccato che queste qualità non sieno state poste al servizio di una composizione di carattere più originale!

***

Alexandre Tansman è sempre assai abile, ma non reprime il suo temperamento che gli maschera il viso. Anche quando egli attinge al passato un titolo o una forma, come nella *Toccata* (la di cui prima udizione ha avuto luogo ugualmente con l'Orchestra Sinfonica di Parigi, diretta da Monteux), si trovano espressioni che non sono per lui che dei mezzi e non uno scopo o un pensiero vivente.

Se egli deve rassomigliare in questo lavoro a un altro musicista, questi è Strawinski, assai più che Händel o Vivaldi. Anche quando egli utilizza un elemento del passato, sa però ravvivarlo, rinnovarlo, accordarlo al gusto ed allo spirito del suo tempo.

La sua scrittura è preziosa e raffinata e lo strumentale la mette in rilievo ancor meglio. Ma, sopratutto, egli non è soltanto abile. Basterebbe il piccolo episodio pastorale nel mezzo del suo lavoro per provare anche, se fosse necessario, che possiede fine sensibilità.

Segnalo ancora: *Typhon* di They der Szanto eseguito da Pasdeloup, la di cui « Berceuse de la Mort » è commovente; *Nunc et semper* di Marius Casadeus (Concert Poulet), scritto or sono tredici anni alla memoria d'un caro fratello, un vasto affresco, in cui si riscontra asprezza, tenerezza, ed esaltazione, qualche goffaggine e abbondante spontaneità; il grazioso *Divertissement provençal* d'Henri Casadesus (Concerti Poulet); il discreto, melanconico e vaporoso *Au béguinage* di André Bloch (Lamoureux) e sopratutto la *Rhapsodie basque* di Charles Bordes, viva, colorita, poetica, che Pierre Lucas ha avuto il felice pensiero di risvegliare dal suo troppo lungo sonno (Concerti Poulet).

***

L'apporto lirico, in questo inizio di stagione, è stato meno abbondante di quello sinfonico: due brevi opere ed un balletto all'Opéra; tre o quattro riprese all'Opéra-Comique; qualche operetta. Ecco il bilancio.

Le Boucher e Louis Dumas sono entrambi gran premi di Roma e d'antica data. La loro carriera assomiglia a quella di tutti i laureati allo stesso concorso, ai quali è promesso l'ingresso all'Accademia nazionale di musica. Le porte si sono aperte ora davanti ad essi, ma, verosimilmente, troppo tardi, per Louis Dumas, specialmente. Si sa che egli è eccellente musicista. Ha composto, or è qualche anno, con lodevole probità e senza dubbio con costante amore, la partitura in cui ha illustrato il racconto brétone di Verité e Fragerolle. Si capisce anche che questa opera *La vision de Mona* ha atteso pazientemente il suo turno e che gli anni si sono succeduti, trascinando con essi tutto ciò ch'essa aveva di freschezza, d'ardore e di colorito. Büsser come direttore d'orchestra, le signore Laval e Lapeyrette, i signori Rambaud, Pernet, Singher, hanno assai bene difeso i due atti in cui impera un sincero rispetto delle tradizioni.

L'opera di Le Boucher presenta tutt'altro carattere. È fedele ad una tradizione anch'essa, ma in altro modo e senza essere perciò, minimamente accademica. La fosca *Duchessa di Padova* di Oscar Wilde, alleggerita, accorciata, spogliata dalla sua atmosfera equivoca, serve all'autore da tema generatore; singolare soggetto in cui le situazioni che vogliono essere audaci, sono ordinariamente scadenti e i personaggi privi di vita e di vera umanità. Il più sorprendente è che Le Boucher sia riuscito a vivificarla con la musica di cui l'ha adornata.

Si conoscevano di lui altri lavori — specialmente *Le roi d'un jour* — che erano bastati a classificarlo tra i migliori e più rispettabili musicisti d'oggi, per cultura e coscienza. Modesto, isolato nel suo ruolo provinciale (egli è direttore del Conservatorio di Montpellier) non lo si vede mai partecipare al movimento artistico parigino. Ma i suoi lavori vi acquistano sempre un posto onorevole. Si è sicuri di trovare in essi le doti che distinguono un vero musicista, in cui il cuore e lo spirito, i doni naturali e acquisiti procedono di conserva. La *Duchessa di Padova*, anzichè smentire, conferma tutto ciò.

Vi è in essa, sia fermezza di scrittura, sia forza d'accenti; motivi ben delineati, strumentazione notevole, nonchè un grande sentimento di sviluppo lirico di cui si ha la più brillante testimonianza nel duetto ardente, molto ben condotto, del secondo atto. Ignoro quale sia il destino del lavoro. Ma è certo che esso rivela un drammaturgo musicale, nel più nobile significato del termine.

Ph. Gaubert ha diretto con tutto il calore richiesto l'opera di Le Boucher, il quale, per di più, ha trovato cantanti di valore, specialmente nella signora Ferrer e nei signori da Trevi, che ha entusiasmato il pubblico per la purezza e freschezza della voce, e Singher, cantante e interprete di classe.

Le *Rustre imprudent* è un piccolo balletto di cui gli autori Jeanne Catulle Mendès e

OTTORINO RESPIGHI

**MARIA EGIZIACA**

MISTERO DI CLAUDIO GUASTALLA

**Trittico per Concerto**

Riduzione per Canto e Pianoforte
di G. ZUCCOLI

L. 20,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

Henry Jacques hanno diritto a tutta la gratitudine del compositore poichè gli hanno offerto per il suo piacere e per il nostro, il più grazioso soggetto del mondo. La musica e la coreografia vi si adattano benissimo.

Maurice Fouret — che si era brillantemente fatto conoscere con *La belle de Hagnenau* — non ha saputo però trarre da quell'intreccio tutte le risorse che esso offriva. E nel nuovo ruolo si è mostrato meno esperto che in quello di compositore lirico. Ma il balletto, tuttavia, è degno di attenzione ed è piaciuto.

Sulla stessa scena dell'Opéra sono da segnalare due riprese: *Esclarmonde*, in cui l'ammirato ingegno della signora Ritter-Ciampi si è riaffermato; e *La Traviata*, in cui la Heldy ha ritrovato i precedenti grandi successi.

***

L'Opéra Comique, la cui gestione è stata un po' agitata per le trasformazioni che ha subito la direzione, si è limitata, fino ad ora, alle riprese. Louis Masson ha rimesso sulle scene del teatro due lavori che, pure da lui presentati, avevano avuto ottimo esito al Trianon Lyrique. Uno, specialmente, *La Belle de Hagnenau*, fruisce della collaborazione intima, felice e preziosa del drammaturgo Vatiot e del musicista Fouret. Questa commedia musicale — una bella storia di soldato — non è probabilmente che un'immagine di Epinal, in quattro atti, ma meravigliosamente congegnata. La musica non vi ha, forse, che un compito accessorio d'illustrazione decorativa, ma è perfettamente adeguata al soggetto, alle parole, allo spirito dell'opera, i di cui elementi essenziali si amalgamano perfettamente, senza che sorga tra essi la minima lacuna. Le signorine Sibille, Moreau, il signor Musy e il maestro Laurveryns, come direttore, sono stati i valorosi interpreti del piacevole lavoro.

*La Danse pendant le festin* di Germaine Guesnier mette in opera un lievissimo intreccio che si svolge in Spagna, e ch'è poetico pretesto a piacevole evocazione di ritmi, di canti, di danze, di costumi pittoreschi. Marius François Gaillard, pianista e direttore d'ingegno, ha concertato questo lavoro con fine, ottimo gusto, facendone risultare le caratteristiche di folklore.

L'istrumentazione è abile, genialmente colorita. La signorina Del Astar, nel personaggio della danzatrice, la di cui beltà provoca il dramma, ha dimostrato molta grazia; la signorina Guyla possiede l'ardore geloso che richiede la parte; il Bourdris è pieno di vita, di verità, sotto le spoglie del buffone amoroso e assassino.

Allo stesso teatro si sono anche ripresi *Il matrimonio segreto*, ch'era tanto piaciuto al pubblico del Trianon ed il *Don Chisciotte* di Massenet con Chaliapine.

Tra le molte operette, rappresentate recentemente, sulle scene parigine, ricordiamo lo *Scarabée bleu* di Nougués (alla Gaîté Lyrique), *Un, deux, trois*, grazioso lavoro di René Bizet, Barreyre e Yvain (al Moulin de la Chanson), *Encore cinquante centimes* (ai Nouveautés), frutto della collaborazione di Christiné e Yvain, *S.A.D.M.P.* (Théâtre de la Madeleine). Quest'ultima è una piccola opera di cui Sacha Guitry ha scritto il libretto. Louis Beydts, il musicista, vi conferma le qualità che aveva manifestato l'anno scorso in *Moineau*. Egli dimostra cultura, esperienza, sensibilità e trova motivi appropriati. Non è senza riflettere che io avvicino il suo nome a quello di Messager, del quale, per doni di natura e per ingegno, può aspirare alla successione.

Yvonne Printemps e Sacha Guitry sono stati interpreti indimenticabili.

L'illustre decano dei nostri artisti lirici, infine, Lucian Fugère, attendendo di passare sulla scena dell'Opéra Comique ha fatto al Trianon Lyrique una *rentrée* sensazionale nel *Maestro di Cappella*, che non aveva più eseguito dal 1876! Magia dell'arte! Quale purezza di timbri, quale colorito, quale tecnica, quale stile! Quale grande lezione di bel canto ci dà ancora questo vegliardo di 84 anni, che sembra viva una eterna giovinezza! E quale trionfo!

ROBERT BRUSSEL.

## Lettera dalla Russia

Ho già insistito diverse volte, nelle mie precedenti corrispondenze, sul fatto che la sola cosa che in U. R. S. S. resista alle seduzioni dello spirito nuovo sia la musica.

Vi sono un cinema, un teatro, una letteratura bolscevica; si riscontra un'arte decorativa soggetta alle nuove idee e si assicura che anche la scienza sia impregnata di bolscevismo e che questo tenda a rinnovare perfino la matematica. Ma non si scorge, invece, una musica socialista. Essa rifiuta ostinatamente di sottomettersi a quella « linea generale » che tende a standardizzare e ad imprimere una certa uniformità a tutta la vita sociale russa.

Questa situazione paradossale dura da parecchi anni, e non si sa quale sarà il suo ulteriore svolgimento. Ma intanto — come ho già scritto — quanti sforzi si sono fatti per proletarizzare la musica! Quanto fervore hanno prodigato i critici e gli scrittori socialisti per trovare il mezzo d'influire sulla produzione musicale e dirigerla verso nuove vie! Ma tutti questi progetti e questi sistemi non hanno approdato a nulla.

Certo è facile, come è avvenuto ultimamente a Leningrado, di proibire l'esecuzione dell'oratorio di Haydn *La creazione del mondo*, con la scusa che « tale lavoro non è conforme allo spirito dei tempi », come si esprime « La Gazzetta rossa »; o di trasformare completamente il libretto dell'opera *Judith* di Sérof, in modo da sopprimerne il carattere religioso (ciò che è avvenuto a Mosca); di proibire, dopo averle felicemente iniziate, le rappresentazioni della *Bella Elena* d'Hoffenbach, perchè « la sua ideologia è inconcepibile tra noi ».

Tutto ciò è facile, dicevamo. Ma poi, con che cosa si sostituiscono tutti questi lavori? Ecco il problema.

Nonostante quanto dicono e fanno i comunisti, l'antico repertorio continua a trionfare. Le rappresentazioni di *Carmen*, a Mosca, fanno esaurire il teatro tutte le sere e Stalin stesso — si dice — vi assiste con grande piacere. Quest'anno, sempre a Mosca, si è ripresa la intera *Tetralogia* e si preparano *I maestri cantori*. In provincia non si rappresenta che Verdi, Gounod, Puccini, Ciaicowski. È anche curioso il constatare come il nuovo pubblico (il proletariato) s'interessi a questa musica detta... borghese; ed è naturale, poichè esso desidera, al pari di tutti i pubblici europei, uno spettacolo gradevole agli occhi e melodie facili a ritenersi. Quando, invece, si vogliono offrirgli lavori rivoluzionari, glorificanti il lavoro, le officine ecc., esso si allontana e dopo qualche rappresentazione si è costretti a riprendere le vecchie opere che sono quelle che fanno fare buoni incassi.

La stessa situazione si verifica nelle sale di concerto. La Filarmonica di Leningrado ha fatto quest'anno un grande sforzo invitando numerosi artisti stranieri: i direttori Klemperer, Zemlinsky, Fried, Abendroth; i violinisti Kulenkampf e Prihoda; il violoncellista Feuerman; la cantatrice Alfani Tellini ecc. Ma i programmi sono quasi interamente dedicati a lavori classici e romantici.

La radice del male, evidentemente, consiste nella mancanza assoluta di giovani compositori nazionali. Questa assenza di nuovi ingegni è tanto più deplorevole in quanto le scuole musicali si sono moltiplicate, la cultura musicale si è democratizzata e decentralizzata, per cui un adolescente un po' dotato di qualità gode di tutte le facilitazioni possibili. Ma tra questi figli di operai e di contadini che hanno così facilitato lo studio della musica, nessuno si distingue. Essi diventano, tutt'al più, buoni esecutori e buoni allievi: ma quando si accingono a comporre, si limitano a seguire, più o meno bene, Hindemith, Honegger, Prokofieff, Strawinsky, od anche Glazunoff e Rachmaninof. La musica sovietica avrebbe bisogno d'un nuovo Moussorgski... ma pur troppo non si scorge ancora sull'orizzonte.

Colui che tra i giovani denota maggior ingegno, Chestakovitch, del quale ho pure già parlato, scrive musica come si scriverebbe a Parigi, a Roma e a Vienna. La Filarmonica di Leningrado gli ha ora dato incarico di comporre una sinfonia per il 15° anniversario della rivoluzione d'ottobre. Questa sinfonia riuscirà probabilmente molto interessante, forse vi sentiremo l'Internazionale, ma assai probabilmente sarà una « sinfonia » costruita come tutti gli altri lavori di Chestakovitch, secondo il pensiero musicale europeo « borghese », senza nulla di specificatamente comunista, salvo il titolo.

Il compositore Roukine ha terminato di musicare una novella (*Le gué de la poule*) del celebre poeta proletario Démiane Biédny. Questa specie di cantata per orchestra, cori e soli verrà prossimamente eseguita dalla Cappella Accademica. Il soggetto è rivoluzionario: ma la musica, a quanto si dice, è perfettamente saggia e tradizionale.

Per rimediare a questo stato di cose, affermano certi critici, non vi è che un solo mezzo: bisogna trasformare completamente la psicologia dei musicisti, facendo loro comprendere che la produzione musicale non è una « creazione », (parola, questa, priva di senso), ma una forma di lavoro specializzato. I musicisti — secondo essi — devono essere assimilati agli operai. Come esiste un'Associazione operaia degli scrittori proletari, è necessario d'organizzarne un'altra simile dei musicisti proletari, i cui membri dovranno eseguire degli ordini precisi.

Allora, concludono, non si tratterà più per i musicisti di esprimere la propria loro personalità, ma di collaborare sotto la direzione del partito a un'opera collettiva ed alla costruzione del socialismo. L'individualismo anarchico che predomina attualmente in musica, deve lasciare — secondo costoro — il posto a una produzione che emani da un piano d'insieme, analogo a quello attualmente realizzato nell'industria.

B. DE SCHLOEZER.

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.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® Ministero delle Finanze, Roma. — Concorso (per esami e titoli) al posto di Sottotenente direttore della banda della R. Guardia di Finanza. Scadenza per la presentazione dei documenti, il 27 febbraio. Vedi Gazzetta Ufficiale N. 8 del 12 c. m.

® R. Accademia di S. Cecilia, Roma. — La Commissione permanente di lettura, esaminati i lavori inviati nell'anno 1931, ha ritenuto che nessuno di essi presenti un complesso di qualità tali da potere essere designato per l'esecuzione all'Augusteo.

Sono state fissate poi le norme per la presentazione di nuovi lavori sinfonici. Questi dovranno essere inviati alla segreteria della Accademia, in Roma, non più tardi del 15 marzo 1932. Sono escluse le composizioni per banda, quelle di musica da camera e quelle per orchestra che comportino partecipazione di coro e di solisti.

® Teatro Reale dell'Opera. — Concorso, per esame, tra cantanti di ambo i sessi che aspirino a frequentare per l'anno 1932 un corso di perfezionamento presso la Scuola di canto del teatro.

I posti disponibili sono tre ed ai vincitori verrà assegnato un premio annuo di Lire 12 mila.

® Tavolata dell'antico fattore, Firenze. — Questo ritrovo d'artisti e amici, d'accordo con la Casa Ricordi, bandisce un Concorso per un pezzo per pianoforte solo, con premio di L. 1000, diritti d'uso e pubblicazione.

I lavori, inediti, inseguiti e chiaramente scritti, contrassegnati dal nome, cognome e indirizzo del mittente, devono essere inviati, in plico raccomandato, non oltre il 30 aprile 1932 all'indirizzo del segretario Candido Vanni, Via Casamorata 9, Montughi - Firenze.

La commissione sarà formata di soli pittori, scultori e letterati. I musicisti presteranno l'opera loro per l'audizione dei lavori, senza diritto di voto.

® R. Conservatorio di Milano. — Concorso lascito Bonetti (vedi nostro fascicolo XII-1929), per un'opera in un atto, tra alunni licenziati dal Conservatorio dal 1928 in avanti.

Alla Commissione, presieduta dal maestro Pizzetti, sono stati presentati due lavori: *La tragica notte* di Silvio Insana e *Donna Lombarda* di Sandro Cicognini, su libretti degli stessi concorrenti.

Dei due melodrammi è rimasto in gara soltanto il primo, essendosi dovuto escludere il secondo, perchè il Cicognini si era licenziato dal Conservatorio in anno non contemplato dal Concorso.

Tuttavia la Commissione ha esaminato ugualmente i due lavori, lieta di trovare elevati pregi nelle partiture concorrenti.

Constatando però che anche il solo lavoro ammesso alla gara, per la sua complessità scenica e musicale non potrebbe essere allestito con i mezzi del Conservatorio, e che d'altronde le manchevolezze dovute alla giovanile età del compositore non consiglierebbero la rappresentazione nè la pubblicazione della sua opera nell'aspetto con cui essa è stata presentata, la Commissione ha deliberato di aggiudicare a *La tragica notte* di Silvio Insana il premio Bonetti a semplice titolo d'incoraggiamento.

Quanto a *Donna Lombarda*, la Commissione non può altrimenti dare un pratico riconoscimento alle notevoli qualità d'invenzione e di forma che emergono da tale lavoro, se non additando agli editori che si occupano di musica teatrale le segnalate qualità operistiche dell'autore, maestro Sandro Cicognini.

® L'Ufficio del Wiener Festausschuss, Vienna VII Messepalast, al quale può richiedersi dettagliato programma, indice dal 5 al 19 giugno p. v. un concorso internazionale di canto e violino, il quale dovrà offrire ai giovani artisti l'occasione di farsi conoscere. La aggiudicazione dei premi spetterà ad una Giuria, sotto la presidenza del prof. Clemens Krauss, direttore dell'Opera di Vienna, Giuria della quale fanno parte maestri di fama mondiale appartenenti a 14 Stati. Ai vincitori del Concorso saranno concessi dei premi in denaro offerti dalla città di Vienna per un ammontare di scellini austriaci 20.000, nonchè alcune borse di studio e parecchi diplomi.

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



## NOTIZIE

® In una breve sessione del Consiglio della Corporazione dello Spettacolo, dopo una relazione d'indole generale del presidente on. Pierantoni, l'avv. De Pirro ha riferito su quanto riguarda il teatro lirico, sulla attività svolta dal Consorzio Italiano dell'opera lirica e sul programma che esso si propone di attuare. Il Consiglio ha approvato, esprimendo al relatore il suo compiacimento.

Il Consiglio stesso ha poi deciso di dare delle sovvenzioni ad alcune stagioni che si effettueranno in molti teatri minori, secondo norme precise ed in conformità delle proposte fatte da una commissione, composta dai consiglieri Mulè, Melchiori e De Pirro.

Ha preso atto delle pratiche che si stanno svolgendo con i Ministeri competenti, per la formazione degli albi dei maestri di canto e degli orchestrali.

Ha approvato, dopo lunga ed ampia discussione, la proposta del prof. Dettori per un attivo intervento della Corporazione, allo scopo di fissare i principii generali che debbono informare la vita dei tanti teatri lirici sovvenzionati dallo Stato e dai Comuni; ed ha raccomandato che i detti teatri lirici si avvalgano, nella formazione tecnica, artistica ed amministrativa, del Sindacato musicisti, nonchè dei Sindacati dei datori di lavoro e prestatori d'opera dell'industria dello Spettacolo.

Esaminando il problema del mediatorato, il Consiglio ha demandato ad una commissione il compito di formulare entro breve termine le provvidenze intese ad una giuridica disciplina del collocamento ed alla conseguente abolizione del mediatorato.

Per i concerti ha approvato la relazione del maestro Labroca ed ha prospettato provvedimenti atti a sviluppare l'attività concertistica in Italia.

Oggetto d'esame sono state anche le quistioni attinenti al Teatro drammatico ed alla Cinematografia.

Al termine della sessione è intervenuto il Ministro Bottai, al quale l'on. Pierantoni ha riassunto i lavori compiuti. Il Ministro ha richiesto dettagliate informazioni sui singoli problemi esaminati ed ha manifestato il suo elogio al presidente ed al Consiglio per il lavoro compiuto, dichiarandosi soddisfatto del funzionamento di questa prima Corporazione di categoria.

® Lo stesso ministro Bottai aveva ricevuto pochi giorni prima il Direttorio del Sindacato Nazionale musicisti, accompagnato dagli on. Mulé, Bodrero, Pierantoni e dal dottor Di Marzio, presenti anche i maestri Respighi, Molinari, Alfano e on. Lualdi.

L'on. Pierantoni ha brevemente esposto l'azione già compiuta dalla Corporazione e quella che si ripromette di svolgere prossimamente per quanto riflette il teatro lirico, dimostrando che nessuna delle questioni alle quali i musicisti hanno fatto cenno è sfuggita all'esame della Corporazione.

Il Ministro, dopo ampia discussione, alla quale hanno partecipato i maestri on. Lualdi, Alfano, Respighi, Molinari, ha impartito le istruzioni necessarie affinchè la Corporazione promuova gli studi opportuni sulle richieste del Sindacato, intesi a far sì che tutti i teatri comunque sovvenzionati includano nei loro programmi opere nuovissime e opere di cultura e diano ai musicisti, negli organi direttivi, quella congrua rappresentanza alla quale aspirano. Da tali studi dovrà risultare se ed in quale misura le richieste possono essere accettate.

® Presso il Ministero delle Comunicazioni, si è riunita, presieduta dall'on. Pierantoni, la Commisssione incaricata della vigilanza sui programmi delle radiodiffusioni italiane.

La Commissione ha dato le seguenti direttive d'orientamento circa i programmi: A) che l'« Eiar » nei periodi non invernali si avvalga, in linea di massima, di spettacoli lirici da allestire nei pubblici teatri; B) che le esecuzioni d'operette siano esclusivamente trasmesse dagli auditorii delle varie stazioni; C) che si includano nei programmi opere comiche antiche appartenenti alla nostra più gloriosa tradizione musicale; D) che alla direzione di concerti sinfonici negli auditorii dell'« Eiar » si avvicendino, coi più celebrati direttori, anche giovani maestri di ciò stimati degni dai direttori dei vari Conservatori di musica italiana; E) che vi sia una maggiore varietà di elementi artistici sia nelle esecuzioni liriche che in quelle di prosa; F) che per il sempre maggiore incremento della lingua le trasmissioni di commedie dialettali siano tenute in limiti ristretti; G) che si adotti un segnale acustico per fissare senza incertezza la fine di un determinato numero del programma; H) che la pubblicità, sia come collocamento nei programmi sia come forma, rechi il minor disturbo possibile all'atmosfera artistica determinata dalle radio diffusioni, cercando di darle sempre più forma elegante e piacevole e facendola solo in determinati momenti.

® A proposito di Radioricezioni è da segnalare una sentenza del Tribunale di Napoli con la quale si intende risolvere la quistione del limite da porre all'uso degli strumenti ed apparecchi sonori.

Il Tribunale ha stabilito che il diritto di esercizio degli apparecchi radioriceventi non può essere concepito come una facoltà astrattamente illimitata, ma deve trovare il suo limite nella sfera del diritto elementare; nella specie, la immissione delle onde sonore perturbatrici della sfera di dominio del vicino è

fatto tale che può determinare una restrizione concreta del diritto di personalità di quest'ultimo; e non può dalla legge essere consentito anche in omaggio all'antico principio del giureconsulto romano che inibiva qualunque immissione nel fondo del vicino, che avesse per effetto un particolare sacrificio della sfera di diritto di costui.

❋ Per espressa autorizzazione avutane dal Governo, l'Ente Autonomo della Biennale Internazionale assume quest'anno la gestione diretta del Festival Internazionale di Musica a Venezia. È noto che il primo Festival ha avuto un grande successo nella sua prima manifestazione del settembre 1930, svoltasi sotto la direzione dell'on. Adriano Lualdi. Allo stesso on. Lualdi è stato in questi giorni affidato, da S. E. il conte Volpi di Misurata, il compito di organizzare e dirigere il secondo Festival internazionale, che si svolgerà fra il 1° e il 15 settembre.

Polchè questa interessante manifestazione musicale diventa periodica ed è destinata a svolgersi parallelamente alla Biennale dell'Arte figurativa, si è pensato di attuare per la più importante manifestazione di questo Festival la divisione per Nazioni. Si avranno cioè alcuni « padiglioni nazionali », cioè concerti dedicati a musica di una sola Nazione, e alcuni « padiglioni internazionali », che accoglieranno in uno stesso concerto musica di diverse Nazioni. In questo *festival* saranno presentate opere straniere che non siano mai state eseguite in Italia ed opere italiane esclusivamente inedite.

❋ Una lettera inedita di Bellini. — In occasione dell'andata in scena della *Norma* al Teatro Regio di Parma, il maestro Adelmo Damerini, bibliotecario del R. Conservatorio di Musica, rende nota una lettera inedita di Vincenzo Bellini, diretta al tenore Domenico Donzelli, che, come si sa, fu il primo interprete del capolavoro, rappresentato al teatro della Scala.

« *Signor Domenico Donzelli,* Parigi - Milano, 7 giugno 1831. — Signore, ella non ha fatto, con la sua gentile lettera, che prevenire il mio desiderio, che era quello di scriverle per sapere tutto ciò che ella, con precisione, mi ha dettagliato, sulla natura e flessibilità della sua voce. Il maestro Mercadante, mio scelto amico, me ne aveva già dato delle giuste nozioni, e anche mi parlò assai del di lei affettuoso impegno, che prende nell'eseguire con entusiasmo ogni musica, che qualsiasi maestro le affida; dunque, io sono di già contento, dovendo scrivere la mia opera per un celebre artista come lei e, insieme, per un uomo stimabile per i di lei sentimenti: quindi metterò a tortura il mio cervello, per fare che ella sia contento di me, come io lo sono di lei. Le colonne della mia composizione non sono che Donzelli e la Pasta. Perciò il soggetto dell'opera non dovrà essere aggirato che su questi due artisti, mentre gli altri entreranno come stelle, dirette da quei due soli. Questa occasione mi dà anticipato il contento di aver fatta conoscenza con la sua stimabile persona, di cui mi dò l'onore di essere umilissimo servitore. — Vincenzo Bellini ».

❋ A Bologna, la ricostituzione della Società R. Wagner, ha dato luogo a interpretazioni arbitrarie sul suo programma e i suoi intendimenti.

La Presidenza, quindi, ha creduto di dover dichiarare, a mezzo dei giornali, quanto segue:

« La Società « Riccardo Wagner », oltre a promuovere rappresentazioni teatrali e concerti sinfonici wagneriani, intende svolgere dei cicli di conferenze-concerto e conferenze su Wagner, a carattere musicale, filosofico, letterario; e cicli di cultura musicale italiana e internazionale per mezzo di conferenze-concerto e conferenze sulla musica italiana e straniera. Ciascuna manifestazione di questa seconda attività verrà dedicata alla musica antica o moderna di una particolare nazione, o ad un particolare autore antico o moderno, in modo da abbracciare un vasto campo della cultura musicale e musicale-letteraria, italiana ed internazionale ».

Tra le adesioni pervenute finora, ricordiamo quelle del Podestà di Bologna, che ha accettato la presidenza onoraria, di Perosi, di Farinelli, di Lualdi, di Balilla Pratella, di Della Corte, di Bonaventura, di Liuzzi, di Gui, di De Rensis ecc.

❋ Anche al S. Carlo di Napoli (come alla Scala di Milano e al Grande di Brescia) verrà rappresentato il ballo La vecchia Milano di Adami e Vittadini.

❋ Nuovi Accademici di S. Cecilia sono stati nominati Ermanno Wolf Ferrari e Raffaello De Rensis, il valoroso critico musicale del « Giornale d'Italia ».

❋ In una sala del palazzo della Prefettura il Prefetto Baratono ha solennemente insediato il Comitato dell'Ente Autonomo del Politeama Fiorentino. I componenti il Comitato stesso erano al completo ed assistevano alla cerimonia anche il Podestà, il Segretario Federale ed il Direttore artistico della Stabile, maestro Vittorio Gui. Ha pronunzipto parole di saluto e di augurio il Prefetto, cui ha risposto, acclamatissimo, il Presidente Onor. Carlo Delcroix, ringraziando e rievocando le tappe del lavoro compiuto.

❋ I due posti gratuiti nella classe di pianoforte, offerti dall'Istituto di S. Cecilia di Milano (via Kramer,5) sono stati assegnati a Carmela Indelicato e alla piccola italiana Angelica Steffenoni; di quelli semi gratuiti hanno beneficiato Chiarina De Martino e Franco Petropoli.



## Ancora la stagione concertistica.

❋ La Direzione dei Concerti sinfonici che si daranno al Liceo Musicale di Torino comunica il programma delle musiche che verranno eseguite:

Monteverdi: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda.* - Corelli: Concerti grossi e solistici più significativi. - Vivaldi: *Le quattro stagioni* ed altri. - Mozart: *Serenata* in re maggiore per due orchestre, *Sinfonia Jupiter, Sinfonia Haffner,* Sinfonia concertante per oboe, clarinetto, corno, fagotto e orchestra, Divertimenti e serenate notturne. - Beethoven: Le prime cinque sinfonie. - Haydn: Alcune sinfonie tra le più caratteristiche: *La chasse - L'ours - Trauer - Le midi - La tempête* (sono fra le meno eseguite e pochissimo note a Torino). - Berlioz: *Sinfonia fantastica.* - Mendelssohn: *Sinfonia scozzese, Sinfonia della riforma.* - Wagner: *Idillio di Sigfrido.* - Franck: *Sinfonia* in re minore. - Brahms: *I^a sinfonia.* - Mussorgski: *Notte sul Monte Calvo.* - Rimski-Korsakof: *Capriccio spagnuolo, Shèhérazade.* - Ravel: *La valse.* - Strawinsky: *Petite suite.* - Carissimi: Un oratorio: probabilmente *Jefte.* - Bach J. S.: *Arie di cantate.* - Honegger: *Le Roi David,* oratorio.

Verranno inoltre presentate musiche contemporanee di autori italiani e stranieri, scegliendo possibilmente opere poco note e di giovani.

Hanno dato la loro adesione, Mario Corti, la cantatrice Mulè, che interpreterà i *Canti siciliani* del marito; l'on. Lualdi, di cui si eseguirà una nuova composizione per voci e orchestra, già applaudita a Venezia; il violoncellista Bonucci, i pianisti Ranalli, Navach, Brusotti, Brugnoli, Nino Rossi, Ulisse Matthey; le cantatrici Calcina, Della Torre, De Vincenzi, Graziella Valle (che eseguirà i *Tre Poemi di Tagore* di Alfano, nella nuova veste orchestrale datagli dall'autore); l'arpista Clelia Aldrovandi; il clarinettista Savina.

Al maestro Gedda è affidata la direzione dei concerti.

❋ Amici della Musica, Verona. - Oltre i concerti già tenuti dal Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, da Barera-Tonolli, da Zecchi, da Amfitheatroff, sono annunziati quelli dei pianisti Borowsky, Rubinstein e Szreter; del violinista Garay; del cellista Mainardi; delle signore Ruata Sassoli e Puliti; del Trio Pozniak; dei Quartetti Rostal, di Berlino, Pro Arte, Raphael; del Quintetto Poltronieri-Agosti.

❋ Anche Cagliari, ora ch'è pareggiato il suo Liceo musicale, annuncia una stagione concertistica, durante la quale si avvicenderanno il Quartetto Poltronieri, il violinista Pelliccia, il violoncellista Baldovino, la pianista Ornella Puliti, mentre altre trattative sono in corso.

❋ Il Consiglio Comunale di Parigi ha votato una sovvenzione straordinaria di Franchi 2.100.000 per i teatri della città. Franchi 1.500.000 saranno dati ai teatri di Stato (Opéra, 600.000; Opéra Comique, 400.000; Comédie, 300.000; Odéon, 200.000). La rimanente somma (600.000 Fr.) verrà suddivisa fra gli altri teatri e istituzioni di concerti.

❋ Il deficit dell'ultima stagione al Colon di Buenos Aires si aggira intorno ai tre milioni di pesos argentini (18 milioni circa di lire italiane). Ecco il risultato ottenuto dalla campagna contro la musica italiana.

Il disastro della recente stagione lirica a quel teatro dice chiaramente che la lotta impegnata dai più diffusi giornali contro le opere, i musicisti, gli impresari e i cantanti italiani non ha potuto modificare le preferenze del pubblico che conservandosi fedele al « bel canto italiano » ha disertato il Colon diventato un teatro intedescato, dove raramente — quasi per ripiego — se si eccettua *Fra Gherardo* di Pizzetti — è apparsa un'opera italiana rappresentata con dignità o semplicemente con decenza.

Davanti ai disastrosi risultati della stagione, gli stessi fautori della disitalianizzazione del Colon si sono persuasi che si deve far ritorno in Argentina alla classica musica italiana se si vuole evitare l'assenza del pubblico dagli spettacoli lirici. I responsabili dell'andamento della stagione sono già stati giudicati: essi non prenderanno parte alla organizzazione delle attività liriche per il 1932.

❋ Il Festival di musica moderna che si svolgerà a Vienna dal 16 al 22 giugno prossimo comprende tre concerti orchestrali (di cui uno della Orchestra Operaia Viennese), due di musica da camera, un concerto dedicato per intero a musiche di Schubert, che avrà luogo nel giardino della casa dove abitò il Maestro, una visita alla casa natale di Haydn ad Eisenstadt, con esecuzione della *Theresien-Messe,* una rappresentazione di *Ifigenia in Tauride,* di Gluck, allo Stadio ed una ricostruzione del *Balletto a Cavallo* dello Schmelzer, fastoso spettacolo di Corte del Seicento. L'Italia è rappresentata da G. Francesco Malipiero con il suo più recente quartetto d'archi, *Cantari alla madrigalesca,* e da Vittorio Rieti con una *Serenata* per violino e 11 istrumenti.

❋ La Casa Anton Benjamin di Lipsia, ha pubblicato il Concerto per Orchestra, *Danze e Canzoni,* di G. F. Malipiero.

# PROSPETTO dei nuovi lavori teatrali italiani rappresentati nell'anno 1931

| TITOLO | MUSICISTA | POETA | GENERE | Atti | CITTÀ | TEATRO | Prima rappresentazione |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Amore non è così (L')* | Mascagni Luigi | Sorbi F. e Checchi O. | Operetta | 3 | Livorno | Politeama | 16 Gennaio |
| *Amoroso fantasma (L')* | Gedda G. C. | Nizza Angelo | Intermezzo | 1 | Torino | Carignano | 20 Novembre |
| *Andrea Del Sarto* | Rosselli Mary | Lega Antonio | serio | 3 | Bari | Petruzzelli | 10 Febbraio |
| *Astuzia di Colombina (Un')* (1) | Zuffelato Guido | Larese Bepi | comico | 1 | Novara | Coccia | 21 Gennaio |
| *Bacco in Toscana* | Castelnuovo Tedesco Mario | . . . | Ditirambo | . . . | Milano | Scala | 8 Maggio |
| *Balilla sciatori* (2) | Torri Mario | De Marchi Giuseppe | Operetta | 3 | Bolzano | Civico | 24 Maggio |
| *Barca dei comici (La)* | Cuscinà Alfredo | Bonelli Luigi | Operetta | 3 | Firenze | Niccolini | 27 Marzo |
| *Befana fascista (La)* (3) | Ferrone E. e Mazzini G. | D'Arienzo Ugo | Operetta | 1 | Novara | Faraggiana | 7 Febbraio |
| *Bisbetica domata (La)* | Persico Mario | Rossato Arturo | comico | 4 | Roma | Reale | 12 Febbraio |
| *Canto delle sirene (Il)* | Corona Romolo | Corona Romolo | Operetta | 3 | Parma | Regio | 18 Aprile |
| *Castello nel bosco* | Casavola Franco | Rossato Arturo | Ballo | 1 quadro | Roma | Reale | 24 Gennaio |
| *Cingallegra (La)* | Di Franco | Chiossone David | Operetta | 3 | Genova | Nazionale | 3 Giugno |
| *Ci! Ci! Ci!* (7) | De Cecco Arturo | Lini Piero | Fiaba | 1 | Milano | Figli Provvidenza | 29 Novembre |
| *Corradino lo Svevo* | Donati Pino | Rossato Arturo | serio | 2 | Verona | Nuovo | 4 Aprile |
| *Cuore di Wanda* | Guarino Carmine | Masnata Pino | Opera-radio | 1 | Milano | E.I.A.R. | 20 Dicembre |
| *Damina bianca* | Pietrasanta Luigi | Del Beccaro Felice | Operetta | . . . | Lucca | D. L. Man. Tabacchi | 27 Febbraio |
| *Divi Antonii transitus* | Gorlatto Padre Giacomo | . . . | Oratorio | 2 parti | Padova | Verdi | 12 Marzo |
| *Dote di Jeannette (La)* | Pietri Giuseppe | Rossato Arturo | Operetta | 1 | Roma | Principe | 4 Luglio |
| *Fantasio* | Aytano Aldo | Aytano Aldo | serio | 3 | Roma | Adriano | 30 Marzo |
| *Fior di loto* (2) | Corona Romolo | Corona Romolo | Operetta | 3 | Cesena | Comunale | 3 Febbraio |
| *La lampada* | Annovazzi Napoleone | Corradini Carlo | serio | . . . | Cagliari | Eden Park | 19 Agosto |
| *Mille e una notte* | De Sabata Victor | Adami Giuseppe | Ballo | 7 quadri | Milano | Scala | 20 Gennaio |
| *Notte di Zoraima (La)* | Montemezzi Italo | Ghisalberti Mario | serio | 1 | Milano | Scala | 31 Gennaio |
| *Ospite inatteso (L')* | Pick-Mangiagalli Riccardo | Veneziani Carlo | comico | 1 | Milano | E.I.A.R. | 25 Ottobre |
| *Ottobre radioso* | Martinelli Mario | Predonzani Elio | Allegoria | . . . | Trieste | C.R.B. Villa Opcina | 28 Ottobre |
| *Parigi che dorme* | Lombardo Carlo | Lombardo Carlo | Operetta | 3 | Roma | Argentina | 16 Dicembre |
| *Piccola Salambò (La)* | Cuscinà Alfredo | Bonelli Luigi | Operetta | 3 | Torino | Alfieri | 8 Maggio |
| *Pino e Lalla* (4) | Baruzzi Turibio | Baruzzi Turibio | Operetta | . . . | Bologna | Circolo di Coltura | 1 Marzo |
| *Principessa e la rondine (La)* (4) | Altavilla Onofrio | Okely-Romiti Laura | Fiaba | 3 | Roma | dei Fanciulli | 11 Novembre |
| *Rosiera* (5) | Gnecchi Vittorio | Zangarini Carlo | serio | 3 | Trieste | Verdi | 24 Gennaio |
| *Sogno d'una notte (Il)* | Allegra Salvatore | Novelli Augusto | comico | 3 | Firenze | Alfieri | ... Marzo |
| *Stelle d'oriente* | Rizzola Luigi | Sala G. M. | Operetta | 3 | Firenze | Politeama | 14 Novembre |
| *Terra Santa* | Salviucci Paolo | Franci Michele | serio | 1 | Roma | Adriano | 5 Dicembre |
| *Tragedia fiorentina (Una)* | Ballini Branca Achille | Orsini Luigi | serio | 1 | Milano | Lirico | 12 Aprile |
| *Tre lune (Le)* | Lombardo Carlo | Lombardo Carlo | Operetta | 3 | Firenze | Verdi | 5 Febbraio |
| *Valle degli eroi (La)* (6) | Blanc Giuseppe | Blanc Giuseppe | serio | 1 | Torino | Regio | 21 Marzo |
| *Vedova scaltra (La)* | Wolf-Ferrari Ermanno | Ghisalberti Mario | comico | 3 | Roma | Reale | 5 Marzo |
| *Velo d'oro (Il)* | Quintieri Giovanni | Lega Antonio | Fiaba | 5 quadri | Milano | Dal Verme | 6 Ottobre |
| *77 lodole e un marito* | Cuscinà Alfredo | Bucciolini e Ugolini | Operetta | 3 | Firenze | . . . . . | ... Gennaio |
| *99 disgrazie di Meneghino Pecenna (Le)* | Prost Pino | Rugliano E. | Operetta | 3 | Trieste | Orat. Sales. D. Bosco | 25 Ottobre |

(1) In dialetto veneziano. — (2) Eseguita da « Balilla » e « Piccole Italiane ». — (3) Eseguita da « Balilla » e « Piccole Italiane ». L'orchestra era composta da « Avanguardisti ». — (4) Eseguita da bambini — (5) 1ª rappresentazione: Gera (Germania), Reussisches Theater, 12-2-1927. — (6) Dal « Convegno dei martiri » di S. Gotta. — (7) Eseguita da bambini; orchestra a plettro.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CZERNY (C.) (122440). *Toccata*, Op. 92 (B. Cesi). (B) L. 4,—

### PIANOFORTE A QUATTRO MANI

AUTORI DIVERSI (122214). *I. Album di musica moderna.* — 1. Barnoccini M.: Villanella e Canzone; 2. De Paoli D.: Pastorale; 3. De Paoli D.: Berceuse; 4. Ferrari Trecate L.: Il prode Anselmo; 5. Masetti E.: Nel giardini di Villa Stra; 6. Mortari V.: Marcetta. (A) L. 12,—

### CANTO E PIANOFORTE

BRAHMS (G.). *Tre Lieder*. Versione ritmica italiana di M. T. Sani:

——— (E. R. 1408). Ninna-nanna, Op. 49 N. 4. (MS-Br). (B) L. 3,—

——— (E. R. 1410). Ode saffica, Op. 94 N. 4. (C-B). (B) L. 3,—

——— (E. R. 1409). Serenata inutile, Op. 84 N. 4 (MS-Br). (B) L. 3,—

FANCINI (R.) (122336). *La Falce d'oro*. Tango-Canzone (MS-Br). Versi di M. T. Sani. (A) L. 5,—

GIANNETTI (G.) (122343). *Quattro Liriche*, dai Canti popolari bulgari tradotti da L. Salvini. (A) L. 6,—

VITTADINI (F.) (122292). *Pioggia di petali* (S-T). Versi di M. T. Sani. (A) L. 5,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MULÉ (G.) (122273). *Canzone e Danza araba*. Trascrizione di L. Silva. (A) L. 5,—

### CLARINETTO

MULLER (I.) (E. R. 1327). *30 Studi in tutte le tonalità* (Gampieri). (B) L. 6,—

### ORCHESTRA

ZANDONAI (R.) (122327). *Quadri di Segantini*. Poema sinfonico. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

### LIBRETTI

VENEZIANI (C.). L'Alba di Don Giovanni. Pantomima, per la musica di F. Casavola. L. 1,50

MICHIELS (G.)

**ORANIA** - Czardas.

Trascrizione di Regna per Saxofono alto Mi bem. e Pianoforte
(1121491) L. 6.

EDIZIONE RICORDI

## ALTRE EDIZIONI

### LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALCARI (C.). *Parma nella musica*. (M. Fresching, Parma). L. 10,—

BENVENISTI VITERBI (B.). *Hugo Wolf*. (A. F. Formiggini, Roma).

BIEHLE (H.). *Die Stimmkunst*, Erster Band, Geschichtliche Grundlagen. (F. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig).

BILLECI (A.). *Lo Bohème di G. Puccini*. Studio critico. (F.lli Vesca & C., Palermo). L. 8,—

CAMETTI (A.). *La Musica teatrale a Roma, cento anni fa. — Cristina di Svezia, L'Arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*. (Tip. Romano Mezzetti, Roma).

CORDELLA (G.). *Il ciclo musicale romano di Nino Cattozzo*. (Antieuropa Ed., Roma). L. 10,—

DE GANI (A.) *I Maestri Cantori e la Cappella musicale del Duomo di Milano*. (Tip. E. Cattaneo, Milano).

DE NAPOLI (G.). *La triade melodrammatica altamurana*: G. Tritto; V. Lavigna; S. Mercadante. (Rosio e Fare, Milano).

FAUSTINI-FASINI (E.). *Nicola Fago «il Tarantino» e la sua famiglia*. (F.lli Filippi, Taranto).

LEE (E. M.). *Brahms's Orchestral works*. (Oxford University Press, London).

LIUZZI (F.). *Ballata e Lauda* alle origini della lirica musicale italiana. (Dall'Annuario dell'Accademia di S. Cecilia). — *Profilo musicale di Iacopone*. (Dalla Nuova Antologia, Roma).

MATTHAY (T.). An Epitome of the laws of Pianoforte Technique Being a Summary abstracted from «The Visible and Invisible». (Oxford University Press, London).

MONTANELLI (A.). *Nell'Arte*. Medaglioni di illustri musicisti forlivesi. (Tip. Valbonesi, Forlì).

*Monumenta Polyphoniae Italicae*: Vol. I. Missa Cantatibus Organis, Caecilia XII voc. varior. auctor. saec. XVI. Transcripsit R. Casimiri. (Pontif. Institutum Musicae Sacrae, Romae).

*Mozart-Almanach*, Herausgeber Heinrich Damisch. (Wien-Leipzig).

PACCAGNELLA (E.). *Lezioni di Pedagogia e Didattica musicale* secondo i nostri principi. (Nuova Didattica e Pedagogia Musicale, Milano).

ROLANDI (U.). *Malefatte contro opere belliniane. — La favola di Dafne in musica*. (Tip. Leonardo Da Vinci, Roma).

SCHAEFFNER (A.). *Strawinsky*. (Rieder, Parla).

SCHWERKE (I.). *A Tansman, compositeur polonais* (Max Eschig., Paris).

### PIANOFORTE A DUE MANI

ACHRON (I.). *Statuettes*. (New Music, New York).

BENINTENDE (P.). *Contadino allegro*. Composizione facile. (A. & G. Carisch & C. Milano). L. 4,—

CORTESE (L.). *Trois Pièces*. (M. Senart, Paris). Fr. 8.

DE RUBERTIS (V.). *Si, mi Sol...* Pièra facil. (F. De Granda & C., Buenos Aires).

FERRARI TRECATE (L.). *Le campane fan din-don!* (F. Bonglovanni, Bologna). L. 6,—

GANDINI (M.). *Prose*. Tre Composizioni. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—

GEBHARDT (R.). *New Tales*. Jazz Suite. (W. Zimmermann, Leipzig).

GUARINO (C.). *Suite* per Pianoforte: a) Campane in libertà; b) In morte d'un vecchio frac; c) Nozze in Valfrustagno. (A & G. Carisch & C. Milano). L. 8,—

LONGAS (F.). *Habanera*. (M. Senart, Paris). Fr. 7,—

MANDELLI (E.). *Parrucche e nianoli*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 4,—

MIHALOVICI (M.). *Chanson, Pastorale, Danse*. Dans le style populaire roumain. (R. Deiss, Paris). Fr. 12,—

NIEMANN (W.). *Le Joyeux maître de musique*. 24 morceaux pour enfants. — *Porzellan*. Figures de manufactures célèbres. (C. F. Peters, Leipzig).

RUBINI (G.). *Cinque schizzi facili*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 10,—

TEDOLDI (A.). *Siciliana e Tambourin*. (J. Hamelle, Paris). Fr. 8,75

TORRANDELL (A.). *Sevillanas*. Danse Espagnole. Fr. 10. — *Seguidillas*. Danse Espagnole. Fr. 10. (R. Deiss, Paris).

TURINA (J.). *Niñerias*. Petites Suites. 2.me Série. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 5,—

### PIANOFORTE A 4 MANI

DELIUS (F.). *Two Pieces* for small Orchestra, arranged by P. Warlock. 4/—. (Oxford University Press, London).

DE RUBERTIS (V.). *Minué*. (F. De Granda, B. Aires).

### MANDOLINO

AMADEI (A.). *Intermezzo capriccioso* per Orchestra mandolinistica. Partitura. (A. Vizzari, Milano). L. 10,—

BERRUTI (D.). *Quando parla il tramonto*, per Orchestra a plettro. — *Meriggio moscovita*, danza russa per Orchestra a plettro. (A. Vizzari, Milano). Ciascuno L. 10,—

### BANDA

DI MINIELLO (A.). *Passa il 33°*. Marcia. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—

### PICCOLA ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

ANTIGA (G.). *Je t'aimerai toujours!* Chant sans paroles. (A. Forlivesi & C., Firenze).

BARBONI e CONTINI. *Toledo*. Canzone spagnola (A. Forlivesi & C., Firenze).

BERNINI (B. R.). *Canto di Primavera*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

BERRUTI (D.). *Romantica*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

BILLI (V.). *Serenata delle Rondini*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

BROGI (R.). *Marcia trionfale*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

BRUNETTI (O.) *Fratellanza*. Marcia. (R. Fantuzzi, Milano). Fr. 5,—

CERRAI (V.). *Chiaroscuri*. Intermezzo. (A. Forlivesi & C., Milano).

CERRI (L.). *Talismano*. Valzer. (R. Fantuzzi, Milano). Fr. 6,—

DI PIRANO (S.). *Sally. Fox-trot*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

ESCOBAR (A.). *Resurrectio*. L. 12. — *Danza illirica*. L. 10. (A. & G. Carisch & C., Milano).

FRANCESCHI (U.). *Gondola d'oro*. Barcarola. (A. Forlivesi & C., Firenze).

OTTAVIANI (U.). *Omnia*. Marcia. (A. Forlivesi & C., Firenze).

PETRALIA (T.). *Lizy*. Valser Cantato. — *Arrivederci... addio*. One Step. — *Serenata Andaluza*. Canzone-Bolero. — *I Tetti*. Canzone-Valzer. (A. Forlivesi & C., Firenze).

PRESTON (T.). *Suite asiatica*. Istrumentazione di E. Triconi. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PRIANO (A.). *Caravana*. Impressione caratteristica. — *Danza delle bambole*. (F. Bonglovanni, Bologna). Ciascuna L. 6,—

RAGNI (G.). *Carnaval*. Ouverture. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 10,—

RIZZOLI (A.). *Cos'è l'amore*. Canzone-Tango. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 6,—

RIZZOLI (A.). *Serpe!* Canzone Fox-Slow. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

SAGARIA (G.). *Risveglio d'aurora*. Intermezzo. (F. Bonglovanni, Bologna).

VILLAMAINA (A. C.). *Intermezzo spagnolo*. (A. Forlivesi & C., Firenze).


**PARTITURE
IN FORMATO TASCABILE**

GUERRINI (G.)

122172. - *Preludio a Corale* per Orchestra. L. 8

FRESCOBALDI (G.)

122125. - *Quattro Pezzi*. Trascrizione di Ghedini. L. 12

PEROSI (L.)

122191. - *Adagio* del 3° Quartetto, istrumentato per Grande Orchestra. L. 8

RESPIGHI (O.)

120888. - *Impressioni brasiliane*. L. 20

122120. - *Landa per la Natività del Signore*, attribuita a Jacopone da Todi, per Soli, Coro e Istrum. pastorali. L. 20

122011. - *Metamorphoseon*. XII Modi. Tema e Variazioni. L. 12

122065. - *Tre Corali* di Bach, dai «Choralvorspiele» per Organo. Interpretazione orchestrale. L. 8

ZANDONAI (R.)

122327. - *Quadri di Segantini*. Poema sinfonico. L. 20

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

## PUBBLICAZIONI DIDATTICHE PER STRUMENTI A FIATO

# di A. CARDONI

**Introduzione allo Studio dei seguenti strumenti:**

E. R. 739. - del *Saxofono* L. 8.—
E. R. 886. - del *Flicorno Contrabbasso in Si bem.* a 3 e 4 pistoni. L. 7.—
E. R. 897. - del *Contrabbasso.* L. 7,—
E. R. 888. - 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



## INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

### ITALIA

*BOLOGNA.*
**Casa Music. Umberto Pizzi** - Zamboni, 6.
**Casa Music. C. Sarti** - Farini, 7, Tel. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e accessori. Libri e Riviste d'interesse musicale, Via Luccoli, 56 r.

*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.*
**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 BURGO

**SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000**

SEDE E DIREZIONE CENTRALE: **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

**AZIENDE RIUNITE**

| | |
|---|---|
| CARTIERE BURGO | VERZUOLO |
| CARTIERE PIROLA | CORSICO |
| CARTIERA VONWILLER | ROMAGNANO |
| CARTIERE MASLIANICO | MASLIANICO |
| | LUGO VICENTINO |
| CARTIERA REALI | TREVISO |
| CARTIERA SOUCHON | FOSSANO |
| CARTIERA POGGIO REALE | MANTOVA |

**CONCESSIONARIE**

PER TUTTA L'ITALIA DELLA CARTIERA VALVASSORI TORINO

**CONCESSIONARIE**

PER L'ITALIA SETTENTR. DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE ROMA
CARTIERE MERIDIONALI TIBURTINE CEPRANO ANIENE VISOCCHI

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**MILANO**

CASELLA POSTALE N. 1210

VIA PODGORA, 11 - TEL. 55251/52/53/54/55/56




PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIV. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXXII

# 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 DIETETIC'

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**

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

INGRANAGGI ELETTRICI = CONDIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = MULINI = CANTIERI = STABILIMENTI METALLURGICI = INGRANAGGI ELETTRICI

**PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE**

**per Pianoforte a 2 mani**

BRAHMS (G.)

E. R. 98. - *10 Danze ungheresi* (Marciano) L. 6

E. R. 1006. - *Variazioni* (tema di Schumann). Op. 9 L. 4

E. R. 1007. - *Variazioni*. Op. 21 » 4

E. R. 1008. - *Variazioni* (tema di Händel) Op. 24 L. 4

E. R. 1061. - *2 Rapsodie*. Op. 79 » 4

E. R. 1062. - *Rapsodia*. Op. 119 N. 4 » 4

E. R. 1155. - *Valzer*. Op. 39 » 4

E. R. 1175-7. - *3 Sonate*. Op. 1, 2 e 5. Cad. L. 5

E. R. 1174. - *Intermezzi* » 4

E. R. 1215-6. - *Variazioni* (tema di Paganini). Op. 35, 2 Volumi. Cad. L. 5

E. R. 1296. - *Ballate*. Op. 10 » 4

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
# di L. (van) BEETHOVEN

## PIANOFORTE A DUE MANI

### SINFONIE

Edizione riveduta da E. Pozzoli

E. R. 401. - Volume I. (Sinfonie N. 1 a 5). L. 18,—

E. R. 402. - Volume II. (Sinfonie N. 6 a 9). L. 18,—

*Sinfonie separate*

E. R. 403 a 411: N. 1, in Do maggiore. Op. 21. L. 5,— - N. 2, in Re maggiore. Op. 36. L. 6,— - N. 3, in Mi bemolle maggiore. Op. 55 (Eroica). L. 6,— - N. 4, in Si bemolle maggiore. Op. 60. L. 6,— - N. 5, in Do minore. Op. 67. L. 6,— - N. 6, in Fa maggiore. Op. 68 (Pastorale). L. 6,— - N. 7, in La Maggiore. Op. 92. L. 7,— - N. 8, in Fa maggiore. Op. 93. L. 6,— - N. 9, in Re minore. Op. 125. L. 10,—.

### SONATE

Nuova edizione critica di A. Casella

E. R. 1 a 3. - In tre Vol. Ciasc. L. 20,—

E. R. 690-691. - In due Volumi (rilegati). Ciascuno L. 30,—

*Sonate separate*

E. R. 331 a 349. - Sonata I. Op. 2, N. 1. L. 5,— - Sonata IV. Op. 7. L. 5,— - Sonata V. Op. 10, N. 1. L. 5,— - Sonata VIII. Op. 13. L. 5,— - Sonata IX. Op. 14, N. 1. L. 5,— - Sonata X. Op 14, N. 2. L. 5,— - Sonata XII. Op. 26, L. 5,— - Sonata XIII. Op. 27, N. 1. L. 5,— - Sonata XIV. Op. 27, N. 2. L. 4,— - Sonata XV. Op. 28. L. 5,— - Sonata XVIII. Op. 31, N. 3, L. 5,— - Sonata XIX. Op. 49, N. 1. L. 4,— - Sonata XX. Op. 49, N. 2. L. 4,— - Sonata XXI. Op. 53, L. 6,— - Sonata XXII. Op. 54. L. 4,— - Sonata XXIII. Op. 57. L. 6,— - Sonata XXV. Op. 79. L. 4,— - Sonata XXVI. Op. 81. L. 4,— - Sonata XXIX. Op. 106. L. 7,—.

E. R. 570 a 581. - Sonata II. Op. 2, N. 2. L. 4,— - Sonata III. Op. 2, N. 3. L. 5,— - Sonata VI. Op. 10, N. 2. L. 4,— - Sonata VII. Op. 10, N. 3. L. 5,— - Sonata XI. Op. 22. L. 5,— - Sonata XVI. Op. 31, N. 1. L. 5,— - Sonata XVII. Op. 31, N. 2. L. 6,— - Sonata XXIV. Op. 78. L. 4,— - Sonata XXVII, Op. 90. L. 4,— - Sonata XXVIII. Op. 101. L. 4,— - Sonata XXX. Op. 109. L. 5,— - Sonata XXXI. Op. 110. L. 4,—.

E. R. 747. - Sonata XXXII. Op. 111. L. 5,—.

### VARIAZIONI

E. R. 111-12. - 2 Volumi. Ciasc. L. 12,—

1° Vol.: su temi di Dittersdorf, Dressler, Grétry, Haibl, Paisiello, Salieri, Süssmayr, Winter - Sopra una canzone - Sopra una canzone svizzera - Sul Rule Britannia.

2° Vol.: Op. 34, 35, 76, 120. - Sopra un'aria di Righini - Sopra una danza russa - 32 Variazioni in Do min.

### COMPOSIZIONI FACILI

Edizione riveduta da G. Frugatta

E. R. 87. - Un volume L. 7,—

7 Bagatelle, Op. 33. - Rondò, Op. 51, N. 1. - 3 Sonate, Op. 43, N. 1 e 2, Op. 79. - 6 Variazioni su tema di Paisiello - 6 Variazioni su tema originale.

### OUVERTURES

Edizione riveduta da E. Pozzoli

E. R. 520. - Un volume L. 10,—

Consacrazione della casa. - Coriolano. - Egmont. - Festa onomastica. - Fidelio. - Leonora N. 1, 2 e 3. - Prometeo. - Re Stefano. - Rovine d'Atene.

*Ouvertures separate* - Ciasc. L. 2,50

E. R. 1341. Fidelio - E. R. 1342. Leonora. - E. R. 1343. Prometeo. - E. R. 1344. Re Stefano. - E. R. 1339. Coriolano. - E. R. 1340. Egmont.

### PEZZI SCELTI

Edizione riveduta da G. Frugatta

E. R. 183. - Un volume L. 12,—

Andante. - Preludio e Rondò, Opus extra. - 6 Bagatelle, Op. 126. - 11 Bagatelle, Op. 119. - Fantasia, Op. 77. - Polacca, Op. 89. - 2 Preludi, Op. 39. - Rondò, Op. 51, N. 2. - Rondò a capriccio, Op. 129.

### COMPOSIZIONI DIVERSE

E. R. 755. - *Rondò in Sol*, Op. 51 N. 2 (Cesi) L. 4,—

E. R. 718. - *2 Sonatine* in Fa e Sol (Frugatta) L. 3,—

E. R. 65. - *6 Sonatine* in Do, Re, Mi b., Fa, Fa min. e Sol (Frugatta) L. 6,—

E. R. 1060. - *Sei Scozzesi* L. 2,—

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

E. R. 1086. - *Sei Valzer* (Vitali) L. 4,—

E. R. 1172 - *Pagina d'Album* « Per Elisa » L. 2,—

E. R. 1173. - *Bagattelle*. Op. 33. (Frugatta) L. 4 —

E. R. 1305. - *Addio al Pianoforte*. L. 2,—

## PIANOFORTE A QUATTRO MANI

### SINFONIE

Edizione riveduta da A. Casella

E. R. 481. - Volume I. (Sinfonie N. 1 a 3). L. 18,—

E. R. 482. - Volume II. (Sinfonie N. 4 a 6). L. 18,—



E. R. 483. - Volume III. (Sinfonie N. 7 a 9). L. 24,—

*Sinfonie separate*

E. R. 484 a 492. - N. 1, in Do Maggiore. Op. 21. L. 6,— - N. 2, in Re maggiore. Op. 36. L. 7,— - N. 3, in Mi bemolle maggiore. Op. 55. L. 10,— - N. 4, in Si bemolle maggiore. Op. 60. L. 8,— - N. 5, in Do minore. Op. 67. L. 8,— - N. 6, in Fa maggiore. Op. 68. L. 8,— - N. 7, in La maggiore. Op. 92. L. 8,— - N. 8, in Fa maggiore. Op. 93. L. 8,— - N. 9, in Re minore. Op. 125. L. 12,—.

### OUVERTURES

Edizione riveduta da E. Pozzoli

E. R. 530. - Un volume L. 15,—

Consacrazione della casa. - Coriolano. - Egmont. - Festa onomastica. - Fidelio. - Leonora N. 1, 2 e 3. - Prometeo. - Re Stefano. - Rovine d'Atene.

E. R. 616. - *Settimino*. Op. 20 (Tagliapietra) L. 7,—

## DUE PIANOFORTI

E. R. 237. - *1° Tempo di Concerto in Re* per Pianoforte e Orchestra, con cadenza aggiunta (Pick-Mangiagalli) (2 esemplari) L. 18,—

E. R. 238. - *Rondò in Si bem.* per Pianoforte e Orchestra (Pick-Mangiagalli) (2 esemplari) L. 15,—

## VIOLINO SOLO

E. R. 899. - *Adelaide*. Canzone (Saint Lubin-Franzoni). L. 4,—

## VIOLINO E PIANOFORTE

E. R. 512. - *Allegretto* (Principe) L. 4,—

E. R. 396. - *Concerto*. Op. 61 (Anzoletti) L. 7,—

E. R. 422. - *Due romanze*. Op. 40 e 50 (Anzoletti) L. 5,—

### SONATE (Principe-Vitali)

E. R. 71. - Vol. I. (1 a 5) L. 12,—

E. R. 72. - Vol. II. (6 a 10) L. 15,—

## VIOLA E PIANOFORTE

E. R. 903. - *Due romanze*. Op. 40 e 50, dal Violino (Polo) L. 8,—

**EDIZIONI RICORDI & C. - MILANO**

---

**Recenti successi al Teatro alla Scala:**

## BELKIS, REGINA DI SABA

Coreografia in 7 quadri

di Claudio Guastalla

per la musica di

OTTORINO RESPIGHI

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. Zuccoli. L. 20,—

## BASI E BOTE

Commedia lirica in 3 atti

di Arrigo Boito

Adattata e musicata da

R. PICK-MANGIAGALLI

Riduzione dell'A. per Canto e Pianoforte L. 50,—

**G. RICORDI & C.ia – EDITORI**

# 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. Perracchio. — Per l'interpretazione dei classici del Pianoforte: Beethoven Op. 90 . . . . . Pag. 53

A. Lancellotti. — Mattia Battistini . . . . . » 61

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Johann Herbeck. - Un maestro dimenticato. - Italia. - Estero . . . . . » 66

**VITA MUSICALE:** Teatri; Prime rappresentazioni: *Belkis* di Respighi e *Basi e Bote* di Pick-Mangiagalli, alla Scala (G. M. Ciampelli). - *Madonna Oretta* di Riccitelli al Reale dell'Opera. - Varie. - Concerti . . . . . » 74

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) » 85

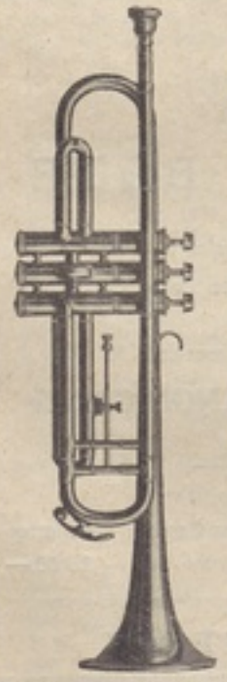
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 87

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 92

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 95


**BRANO MUSICALE**

C. Jachino. - *Intermezzo*, per Pianoforte.

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


Anno XIV Febbraio 1932-X N. 2

MVSICA D'OGGI

CISARI

## PER L'INTERPRETAZIONE DEI CLASSICI DEL PIANOFORTE

# Beethoven, op. 90

Tutt'altra cosa è questa sonata.

La 111 è un macigno, un monte. Questa è una foresta.

Quella è massiccia e compatta. Questa è frastagliata varia variamente colorita ariosa leggera.

La 111 è l'espressione di volontà di un titano: è pensiero. L'op. 90 è poema umano, del cuore umano, dell'amore.

Spesso sono a disdegnare le avventure sentimentali che si fabbricano su le opere dei musici. Ma qui pare attendibile la versione che corre e secondo la quale Beethoven stesso avrebbe dato alcune indicazioni. Riguardo a questa sonata — che porta la data 16 agosto 1814 ed è dedicata al conte Moritz von Lichnowsky — Schindler dice che « lo spirito raffinato del conte, famigliarizzatosi con questa creazione, gli fece intravedere una intenzione particolare. Ad una domanda rivolta da lui a Beethoven, Beethoven rispose: « È la pittura d'una storia d'amore. Se desiderate titoli precisi, quello del primo movimento può essere: combattimento fra la testa ed il cuore; per il rondò: conversazione coll'amata ».

Il conte von Lichnowsky, dopo la morte della moglie, pensava sposare la cantatrice Stummer. Quantunque si trattasse di persona di talento, moralmente irreprensibile e di carattere nobile ed alto, il conte ebbe a lottare contro i pregiudizi di casta e non fu che dopo la morte del fratello Carlo che riuscì nel suo intento.

Poema umano, dunque, del cuore umano: dell'amore.

Un'espressione dell'eterno dramma dell'uomo e della donna. Una voce un grido un sorriso uno spasimo della donna e dell'uomo che il destino vuole che eternamente si cerchino e si respingano, si lascino e si vogliano.

Una espressione insolita nella creazione di Beethoven. O almeno insolita per la maniera con cui è trattata: la maniera diretta ed esplicita. Altri temi egli tratta di preferenza: temi non dico più vasti e più profondi — poichè è innegabile che il tema dell'amore è antico quanto l'uomo e vasto come il genere umano — ma son temi di più pensosa speculazione — quando non sono musica pura ed assoluta — di più metafisica speculazione, più sottili ed immateriali, men terrestri, più su... Il destino la volontà la forza la rassegnazione la forza eroica la vita la

morte la pace dei cieli Dio. Nei quali entra sì, spesso, l'amore ma indirettamente e di traverso.

***

Un blocco monotematico il primo movimento della 111.

Uno svariare di molti elementi tematici questo dell'opera 90, ma stringato svelto spedito, appena lievemente sospeso qua e là.

Elementi che è bene che siano individuati nei caratteri e nelle posizioni per poterli convenientemente trattare nella versione sonora.

Il bitematismo della forma è condotto con grande libertà in quanto non vi sono due temi principali ma una serie di temi secondari che formano due gruppi principali. Procedimento che Beethoven ha impiegato assai presto.

Tre elementi compongono il primo gruppo.

Il primo elemento conta 8 misure ed è distribuito in frammenti di 2 misure ciascuno, di cui uno interrogativo ed uno affermativo. Fra questi frammenti vi è identità ritmica ma non di scrittura: nel primo e nel terzo frammento, interrogativi, vi sono pause che non si trovano nel secondo e nel quarto, affermativi. Non solo: ma il primo ed il terzo si suonano *forte*, mentre il secondo ed il quarto si suonano *piano*.

Dolce e carezzevole il secondo elemento — misure 9/16 — ma insieme ragionante e persuasivo. Non tutto però: chè verso la fine s'intorbida dubita e resta là, inconcluso.

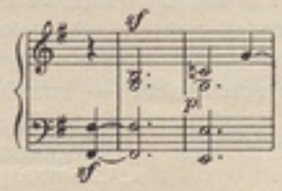
Il terzo elemento — fino alla corona — è bellissimo. Doloroso e passionato, intenso pur senza dare in strepiti e in smanie, è fra i più bei pensieri che Beethoven abbia concepito. Con questo si chiude il primo gruppo.

Alla misura 25 s'apre una zona intermedia e di passaggio, che prepara la tonalità e l'arrivo del secondo tema o gruppo di temi. Questa zona è compresa fra le misure 25 e 55. Taluno potrebbe credere che il secondo gruppo di temi appaia alla misura 45: ma così non è nè dobbiamo lasciarci trarre in inganno da quel *si minore* che non è ancora stabile e definitivo, che è ancora modulante e in formazione. La tonalità schietta e il tema definito appaiono alla misura 55.

Stupenda questa zona intermedia. Zona dinamica: zona di movimento. Stupenda per il contrasto e stupenda per la forza, per il calore, per quel crescendo di agitazione e di inquietudine che scoppia lacerante negli accordi delle misure 53 e 54.

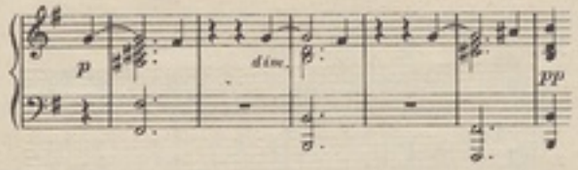
Il primo tema del secondo gruppo — misura 55 — s'appoggia sul V e sul I grado della scala e par quasi l'inversione del primo tema della zona di passaggio — misure 25 e segg. — colla differenza del ritmo, affannoso, singhiozzante. Questi temi fatti con quei due gradi della scala, così ampi, così vasti, così immensi che par che aprano tutto un mondo, sono frequenti nel Beethoven di questo ultimo periodo.

Il secondo tema del gruppo si profila alle misure 67/79. Amaro — così amara quell'armonia —






dolorante: stanco e gemente.




Tre accordi brevi e tre *si* tenuti — bellissimo contrasto di suono e di timbro — e si chiude la presentazione tematica. Sullo stesso *si* battuto e inquieto s'apre il lavoro tematico.

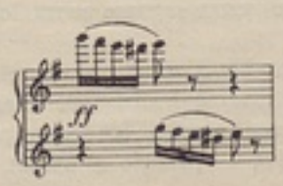
Subito mobile, impaziente. Lavora il primo elemento del primo gruppo, senza modificazioni nè lineari nè ritmiche. Armonia molto modulante, aperta, inconclusa: sulle 7ª diminuite torbida e angosciata. Di colpo o quasi l'inquietudine si placa: cade. Un breve episodio cromatico di raccordo — misure 100 e segg. — di tipo assai comune in Beethoven, si va assottigliando: termina in una nota, *sol*. E s'apre, celeste celestiale sorridente carezzevole, il momento più felice, più geniale di tutto il tempo. Immensa è la fantasia di Beethoven in queste trovate! Inesausta. Per questo lo sviluppo tematico in Beethoven è creazione sublime, ineguagliabile ed ineguagliata. Perchè il tema nella mano di Beethoven non ha limiti quanto a possibilità, la sua capacità espressiva è indefinita: è una sostanza che si piega a tutte le necessità e a tutte le intenzioni. Da un tema Beethoven trae di continuo creazioni nuove e queste creazioni non hanno limiti nè di numero nè di significato. Lo sviluppo tematico di Beethoven è un fiume sul quale tu vai e che ti porta tra foreste e monti e deserti e giardini e lande incantate e luoghi orridi in un divenire senza fine.

Quest'arte hanno perduto i sonatisti posteriori a lui — i precursori l'ignoravano. E l'han disappresa sopra tutti i sonatisti moderni ai quali lo sviluppo tematico è un meccanismo, un compito di scuola, un dovere da compiere. Quando non sia un passatempo inutile.

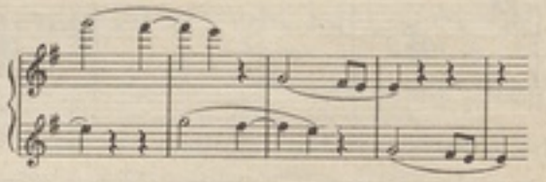
Celeste, celestiale s'apre l'episodio di mezzo. Il tema è tratto dal secondo elemento del primo gruppo. Un arpeggio lo rende anche più trasparente: lo libra in aria. E il tema va... Ma ecco s'abbassa, quasi sprofonda. Con salti affannosi — misure 120 e segg. — par che tenti di risollevarsi, di tornare a galla... E di fatto risale: ma non più per tornare nella chiara serenità dond'è caduto ma per dare in un grido disperato — 132 e segg. — e affievolirsi e ricadere e piegarsi stanco stremato a riprendere il cammino del dolore...

Creazione sublime che sarei tentato di non toccare, tutto compreso di riverente ammirazione! di non smontare, se il procedimento tecnico non fosse di per sè ammirevole di genialità e di semplicità.

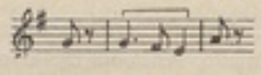
Semplicità. Il frammento che sta al vertice della parabola



senza sostegno d'accordi, perchè riesca più stridente e lacerante, e la successiva semplificazione, discendente e ripiegantesi su se stessa



non sono che la pura derivazione dalla testa del primo elemento del primo gruppo.



Il movimento riprende e ribatte la stessa strada, a parte le varianti di tonalità. Rifà il cammino. Ma sulla chiusa s'alza a nuova altezza. Il breve motivo stanco e gemente è detto e ridetto e ripetuto con quella pazienza e insistenza che son proprie di Beethoven sulle chiuse, dove par che a malincuore si stacchi dalla sua creazione ed è così grande.

Il breve frammento è detto e ridetto sempre più debole e sottile e si direbbe che con lui il movimento debba spirare. Invece inatteso e logicissimo, impreveduto e totalmente naturale risuona prima il primo poi il secondo elemento del primo gruppo.

***

Ora che abbiamo individuato le posizioni degli elementi tematici, cerchiamo l'interpretazione. Bisognerebbe rifarsi alle intenzioni del creatore — il combattimento fra la testa e il cuore — e precisare quali elementi riguardino la testa e quali il cuore e quali il conflitto fra l'uno e l'altra.

In via generica penso che il primo gruppo di temi sia da attribuirsi alla testa e il secondo gruppo al cuore: la parte centrale, nessun dubbio, segna il conflitto fra gli antagonisti. Ma io non so se veramente sia necessario di giungere a tanta precisione. Beethoven non ha lasciato indicazioni in proposito ed è giusto che così abbia fatto, perchè con tutta probabilità egli stesso non ha ritenuto necessario di determinare con precisione il carattere espressivo di ciascun gruppo o di ciascun elemento.

Il conflitto fra la ragione e la passione va considerato *globalmente* in tutto il movimento e non è per nulla necessario di sapere con burocratica diligenza o piccolezza se quella nota o quelle due note o quelle tre note voglian dire questo o quello. Privilegio della musica è appunto questo di esprimere in un tutto, in un larghissimo colpo d'occhio, in una visione sintetica anche se successiva e corrente, in una visione totale questi o quegli stati d'animo, questo o quel tema sentimentale e spirituale. Senza delimitare senza segnare senza fotografare i piccoli particolari le minuzie.

La grande arte non è capillare. Quella di Beethoven men che mai.

L'andatura del pezzo è diversa e disuguale. Per il primo gruppo di temi è quella di un pendolo di 116 centimetri di lunghezza per la minima. Ma nella zona intermedia l'andatura si ravviva — pendolo di 76 cm. — le scale sono vertiginose



e la sonorità è vibrante: gli accordi secchi ed aspri, angosciata e affannosa la progressione ascendente.

Leggermente meno mosso è il secondo gruppo di tempi — pendolo di 90 cm. Il primo tema è denso di passione, intensissimo, ma non agitato. Lo sento un po' declamato e implorante, molto cantato. Ma inquieti sono gli arpeggi della sinistra — dei quali poi non è necessario marcare la nota inferiore, tutto dovendo essere ugualmente sonoro.

Strette e violente le due prime battute del secondo elemento — misure 67, 68 — larghe le due successive: e più larghe ancora sulla chiusa — misure 74 e seguenti.

Penso che siano superflue indicazioni sulla prima parte dello sviluppo tematico — 85, 110. Vi è qui una piccola parabola di cui il vertice è alla misura 98: prima e dopo di questa misura vi sono un'ascesa e una discesa. L'andatura è press'a poco quella iniziale, ritardata sulle misure 107, 109.

Quasi lento e a dirittura pensato in $\frac{3}{4}$ è l'inizio dell'episodio centrale — pendolo di 28, 29 cm. per la semiminima — ma subito leggermente più mosso alla misura 114 e via via gradualmente più agitato di mano in mano che s'avvicina il momento culminante — misure 132 e segg. — fremente delirante spasmodico. Marcatissimo, quasi tromba! l'arpeggio della sinistra alle misure 130, 31, che sbocca in un accordo che non è scritto ma che l'orecchio sottintende. Che Beethoven avrebbe potuto scrivere e non ha scritto, grande espertissimo artista, lasciando la linea sola stridente lacerante.

La parabola è rapidamente discendente, secondo l'indicazione di Beethoven che segna subito *piano* una misura dopo il *fortissimo*. Finissimo particolare, indizio di finissima indagine e osservazione psicologica. Per le platee l'urlo selvaggio si poteva prolungare! dosando il diminuendo lungo tutta la china... Beethoven è troppo grande artista e nella solitudine della sua sordità le folle non lo riguardano. Dopo il grido ecco, subito si riprende: non sai se più per il dominio della volontà o in un abbandono infinitamente stanco della volontà e delle forze.

Estremamente difficile è a rendersi questo episodio, in cui la sovraposizione e la compenetrazione dei due frammenti identici ti dà l'idea di un balbettare, ti dà l'imagine di un occhio sperduto mancante annebbiato... In genere è bene tenere la sonorità della sinistra al di sotto di quella della destra: farne l'ombra. Ma talvolta mi par che s'abbia da fare il contrario! tanto la musica segue la sensibilità del momento... Ad ogni modo conviene rallentare assai dalla misura 139 in giù: per riprendere poi deciso e netto.

Nessuna indicazione particolare per la ripresa. Forse la zona intermedia è qui più chiara: il *do maggiore* è più chiaro, men tenebroso del *mi minore*. Si curi questo particolare timbrico.

E si curi molto la coda — 215 e segg. Movimento calmissimo e in ritardando: quasi lento alle misure 225, 229. L'ultimo *do-si* delle misure 228, 29 lentissimo e non collegato col frammento successivo. Questo *do-si* è l'ultima propaggine dell'episodio che precede: non è preparazione e tanto meno anacrusi dell'episodio che segue. E dunque i due episodi si disgiungano. Si respiri.

Il finale è un rondò. Rondò peraltro di forma singolare, composto di due temi o serie di temi distribuiti in 7 episodi:

A - B [α β γ] - A - B [β] - A - B [α 1 γ ] - A coda.

Forma abbastanza rara: giustificata forse dalla ragione sentimentale donde il pezzo trae l'origine.

Tema di una fine dolcezza è il primo: di una commossa fine poesia. Beethoven è maschio imperioso forte: i suoi temi hanno il piglio dell'eroe, del titano. Abbiamo l'abitudine di vederlo pensoso accigliato scontroso iroso. Riesce nuovo questo sorriso che placa la dolorosa tormentata figura — che pure era così amorevole dolce umana — davanti quel sorriso ci sentiamo incoraggiati e gli stendiamo le braccia, sorridenti noi stessi...

Questo tema ritorna periodico puntuale paziente. Nelle dolcezze che si sussurrano gli amanti ci sono parole — ve n'è una... — che tornano e ritornano e son sempre nuove, sempre le stesse sempre diverse, mai stanche mai finite. Così è di questo tema: ritorna otto volte.

Una serie di temi costituisce il secondo episodio: una serie di tre temi α β γ.

Il primo, α, è a tipo dialogico, a domanda e risposta, tonica dominante-dominante tonica, piano e forte. Il secondo, β, muove su un trillo misurato ed è composto per quattro voci: tema bellissimo, caldo, passionato. Fra il secondo e il terzo è tesa una doppia ghirlanda a canone: il terzo — misure 60 e segg. — è non meno passionato del secondo ma è più ampio, più disteso.

Il ritorno di A è integrale e senza varianti. Sulla chiusa la tonalità si oscura, da maggiore diventa minore. Ma per poco: la lucida dominante di *do maggiore* rischiara l'ambiente, entr'al quale appare il terzo elemento della seconda serie, γ, con diversità di caratteri, ora maggiore ora minore, ora accorato ora sereno e fiducioso.

Ritorna A ancora identico e la seconda serie di temi integrale nei suoi tre elementi... Diresti Beethoven stanco! o ch'egli abbia giudicato esaurita la capacità produttiva dei materiali. Ed è tutt'altro!

Dove meno te l'aspetti lascia la strada. Lo dicevi sonnecchiante ed egli ti compone le due più belle pagine della composizione.

Senza alcun dubbio l'epilogo di questo poemetto è di un interesse vivissimo. Una breve zona di carattere polifonico, ad imitazioni: una leggera ariosa ghirlanda ed ecco laggiù il tema principe — misure 230 e segg. — bellissimo in quel vapore di suoni: ed eccolo che sale e si spande, per riabbassarsi e risalire — oh! grande poeta! — e riespandersi ancora e finire — 262, 64 — in quei sospiri dove c'è tanto amore, tanto spasimo...

Ancora un breve dialogo — il frammento è tratto dalla coda del primo tema — la voce maschile e la voce femminile si rimandano la stessa parola ed un'ultima volta risuona il tema e chiude dolcissimo: l'estasi degli innamorati... Un frammento laggiù basso: sale: si frastaglia: è il sussurrare degli alberi della foresta delle fate degli elfi è il chiaro della luna... Gli innamorati non sentono più. Questa è la natura. L'ultima parola è della natura che accoglie nella sua infinita bellezza la mai finita vicenda della donna e dell'uomo.

***

Per questa composizione occorrono grandi virtù interpretative. La disposizione dei temi, i ritorni, le ripetizioni richiedono una non comune vivacità di fantasia e sensibilità delicata. Sarebbe eccessivamente semplice e un poco anche ingenuo

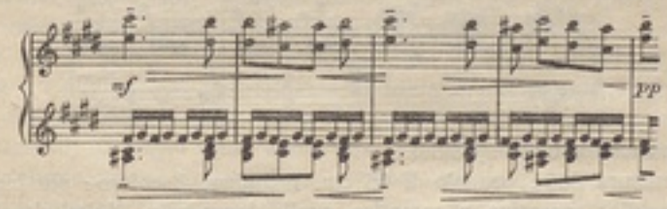


stabilire per ogni tema o serie di temi una interpretazione tipo e quella applicare ad ogni ritorno di temi. Sarebbe povertà e freddezza. Sarebbe sopratutto un allontanare la creazione dal suo carattere: un deviarla dalla sua strada.

Conversazione d'innamorati! Sono poche parole, alcuni sentimenti che tornano e si ripetono. Sta bene. Ma una stessa parola può esser pronunciata in molte maniere — più calda men calda, più intensa meno intensa, vibrante sussurrata sommessa timida sicura convinta — mantenendo sempre lo stesso significato. Gradazioni sfumature combinazioni: un campo stupendo per un interprete vivo e fantasioso...

*Non troppo vivo e cantabile assai:* dice Beethoven. E il primo errore che commettono i dilettanti ed i cattivi interpreti è quello di dare al pezzo un'andatura troppo viva. Un pendolo di 86 cm., poco più poco meno, dà la semiminima. Ma il movimento non è rigido: questo è il movimento base e su questa base si deve lasciare una larga elasticità e libertà. Inutile notare che la sonorità è dolce ed armoniosa. I nostri strumenti d'oggi sono ideali per questo pezzo: non certo dovevano esserlo i Broadwood di Beethoven. Un poco vivace e quasi scherzosa, ridente è la chiusa del primo episodio — misure 28, 32.

Tutto più mosso il secondo episodio: pendolo di 50 cm. Colorite le domande e le risposte, piano e forte: ritardando alla misura 39: fermata prima di attaccare il trillo alla misura 40. Caratteristiche nel secondo tema β — 41 e segg. — le inflessioni sonore




che rendono così passionata ed espansiva la melodia.

Penso che nel terzo episodio — 76 e segg. — A debba essere leggermente meno mosso della prima volta e sopratutto molto più dolce. Dopo le sonorità e il movimento del secondo episodio la calma e particolarmente la dolcezza costituiscono non soltanto un bel contrasto ma sono naturali e spontanee. Il canto riesce così tanto più affettuoso. Il movimento base e la sonorità iniziale si riprendono alla misura 94.

Con un leggero ritardando si pone bene in rilievo il mutamento di modo e d'espressione alla misura 103. Alla misura 107 però l'andatura si ravviva rapidamente: la sonorità è intensa e squillante. Misure 112, 13: diminuendo e ritardando.

Della seconda serie di temi qui non appare che γ. *Do maggiore, do minore, do diesis minore, do diesis maggiore:* si noti come l'espressione segua la modulazione e muti il carattere col mutare dei modi e delle tonalità: *do maggiore* calmo e tranquillo — movimento a meno di 59 — *do minore* rude e maschio, torbido — movimento a più di 59 —; *do diesis minore* nuovamente calmo ma triste accorato quasi piangente; *do diesis* maggiore calmisismo dolcissimo sereno aperto spazioso — occhi color di cielo...

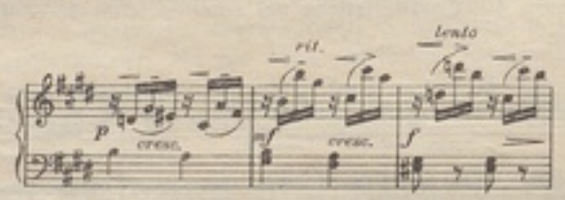
Quanta genialità, quanta maestria, quanta esperienza e che occhi d'aquila

nell'aver veduto e pensato questo episodio, nell'averlo intercalato qui a quella maniera. Episodio centrale: era pur naturale che qui al centro della creazione si desse mano al grandioso allo spettacoloso alle complicazioni.... Ma no! Nulla di tutto questo. Un tema non variato, quattro tonalità. Grandissima semplicità dei grandissimi geni.

Mi piace arrivare alla misura 130 pianissimo, violando l'indicazione di Beethoven! Da questa misura crescere e ravvivare, per giungere alla quinta ripresa di A quasi forte ed esporre tutto A più intenso e più vivo di tutte le altre volte. Le stesse parole non possono dirsi con più passione e con più calore? e non son sempre le stesse?... Ma alla sesta ripresa — 164 e segg. — ritorno al movimento base ed alla sonorità iniziale.

Nulla di nuovo fino alla misura 211, il sesto episodio essendo identico al secondo. Su questa misura s'apre l'ultimo episodio.

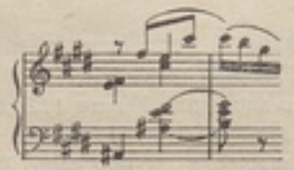
Movimento calmo — pendolo di 76 cm. — marcate tutte le entrate dei frammenti d'imitazione: poco più vivo il movimento della misura 221, forte e diminuendo. Il movimento normale riprende colla settima entrata di A nel basso — 230. Le disposizioni sonore di tutto questo episodio sono così perfette che non occorrono indicazioni particolari. Basta sonare quel che è scritto... Ma si curi bene il particolare delle misure 262, 64 sia nelle inflessioni che nei timbri e nel movimento




C'è tanta passione e tanto spasimo...

Coda, misura 265: pendolo di 95 cm. Il dialogo è chiaro: più piena e calda la voce maschile, argentina e semplice quella femminile. Molto ritardando dalla misura 274. L'ottava ripresa di A sarà la più lenta e la più dolce: pendolo di 109 cm. Lenta affievolita perdentesi la fine di A — 281 —: l'estasi... Poi la chiusa stupenda.

Sempre lento il movimento. Frammento nel basso, frammento nel centro: espressione bonaria, indulgente. Frammento disopra, semplificato e reso più chiaro così



l'arabesco bellissimo va movendo — l'indicazione *accelerando* è di Beethoven — ma soltanto per avvicinarsi e tornare al movimento iniziale: non per oltrepassarlo. Un movimento e un'espressione vivace qui sarebbero del tutto fuor di luogo. Ritardando sulla misura 289. Quasi in tempo, semplicissima, l'ultima misura.

Perchè semplicissimo chiude questo delicato e vivente poemetto d'amore. E così dev'essere: infinito e complesso nelle nostre vicende, semplicissimo è nella natura l'amore della donna e dell'uomo.

LUIGI PERRACHIO.



# Mattia Battistini

È stato, dopo Antonio Cotogni, il più grande baritono dell'Ottocento. La sua voce morbida, fluida, dal timbro quasi tenorile, era d'una bellezza unica, e spesso sorprendeva per le sue finissime sfumature. Ma in tutto ciò entrava largamente anche lo studio. Approfittando della naturale qualità delle sue corde vocali, seppe modularle in modo che non esisteva chiaroscuro ch'egli non riuscisse a segnare con delicatezza. Quando voleva rendere soave e dolce il canto, si serviva di una deliziosa mezza voce. Nella *Favorita* non ebbe chi lo uguagliasse per la grazia ed il buon gusto col quale diceva: « A tanto amor, Leonora, il tuo risponda », appoggiando il suono sulla parola in modo da modularne quasi le sillabe.

Non dobbiamo, quindi, maravigliarci se, di fronte a tanto portento d'interprete e di cantante, Giulio Massenet modificasse la parte del suo *Werther* da tenore a baritono per poterla far cantare a Battistini, e, per la stessa ragione, riducesse da basso a baritono la parte di Atanaele nella *Thaïs;* non ci deve stupire che Riccardo Wagner volesse assistere ad una rappresentazione del suo *Lohengrin* all'Apollo di Roma, quasi esclusivamente per ascoltare Battistini, che Antonio Rubinstein dichiarasse il trionfo russo del suo *Demonio* dovuto solo a Battistini e che Camillo Saint-Saëns esumasse esclusivamente per lui l'*Enrico VIII* ottenendone un successo trionfale sulle scene dell'Opéra di Parigi, dove Battistini si affacciava per la prima volta dopo quarant'anni di gloriosa carriera.

Nato a Collebaccaro, in provincia di Rieti, nel 1857, da signorile ed agiata famiglia, Mattia Battistini portò sempre impresso nella alta e slanciata figura e nei suoi lineamenti, il segno della signorilità. Fu un vero *arbiter elegantiarum*, ma non d'un'eleganza esteriore, frivola, limitata alla persona, bensì d'un'eleganza intellettuale che gli conferì un rilievo artistico forse quasi insuperato. Compiuti gli studi classici all'Istituto dell'Apollinare, iniziò all'Università quelli di medicina per seguire la carriera del padre ch'era un illustre clinico. Ma, intanto, già studiava con passione la musica, e, all'Accademia Filarmonica, prendeva parte attiva cantando nei cori. Un giorno la passione del teatro lo vinse interamente ed abbandonando per sempre gli studi di medicina si dette tutto al canto.

Dopo poco tempo esordiva all'Argentina di Roma, l'11 decembre 1878. Vi si dava *La Favorita* con un'interprete veramente eccelsa: Isabella Galletti; era impresario un certo Boccacci ex calzolaio, e dirigeva Luigi Mancinelli. Due baritoni, assunti successivamente per sostenere la parte di Alfonso, incontrarono le più clamorose disapprovazioni del pubblico. Impresario e direttore d'orchestra non sapevano a qual santo votarsi quando a Mancinelli si presentò Battistini chiedendo d'essere ascoltato. Si capisce che subito piacque. Ma, prima di impegnarsi, il Mancinelli volle una prova con la Galletti. Non è a dire con quanto onore egli ne uscisse. La Galletti concluse: « Credevo di trovarmi con un timido principiante, ed invece mi accorgo di avere per compagno un artista che sa il fatto suo ». Questo giudizio lo incoraggiò tanto che, affrontato il pubblico, seppe guadagnarlo a sè e la sua carriera fu assicurata.

Sera indimenticabile — ricorda Giorgio Barini. — Dopo la celebre frase

*A tanto amor*, il pubblico proruppe in un'ovazione. E allora si verificò un episodio inatteso: un signore alto e robusto, con folti baffi e lungo pizzo grigio, uscì d'improvviso dalle quinte, abbracciò e baciò il cantante, e poi si volse al pubblico prendendo parte diretta al trionfo di Battistini, come se fosse proprio. Ed in buona parte lo era, perchè lo aveva con grande amore guidato negli studi. Venceslao Persichini, infatti, insegnava con Alessandro Orsini al Liceo Musicale di Santa Cecilia, allora appena organizzato, ed univa alla non comune conoscenza della tecnica vocale una rara valentia di compositore ed un sicuro gusto d'arte.

***

Da allora la fortuna di Battistini fu fatta. Vero signore fuori di scena e alla ribalta, intelligente, fornito di una cultura generale più unica che rara in un cantante, egli sapeva penetrare nell'intimo dei personaggi che interpretava, dando loro singolare rilievo ed anima. Al pari del suo compagno d'arte Titta Vaselli, anch'esso intelligente e colto (era laureato in giurisprudenza), Battistini non si contentava dell'analisi psicologica del personaggio che interpretava, ma voleva anche plasmarlo fisicamente nel modo migliore: e l'uno e l'altro si incontravano in Musei e Gallerie per esaminare ritratti rappresentanti personaggi o quadri di momenti storici da tenere presenti per la determinazione delle parti di repertorio. Acquistavano, quindi, fotografie d'opere d'arte e notavano stoffe e colori.

Con questa preparazione e con le sue magnifiche virtù vocali, Mattia Battistini passò di trionfo in trionfo dall'Italia alla Spagna, al Portogallo, all'Inghilterra, alla Francia, alla Russia. Ma non volle andare mai in America. E, a chi gliene chiedeva il perchè, usava rispondere:

— Malgrado le più belle offerte non mi sono lasciato attirare al di là dell'Oceano. Debbo confessarlo? Il mare, con le sue burrasche ed i suoi pescecani voraci, mi sembra insidioso. Preferirei salire la vetta del Cervino, o scendere nelle viscere della terra, anzichè affrontare un lungo tragitto sopra un transatlantico. È una curiosa fobia...

Egli rimase, quindi, in Europa a godersi i suoi trionfi che furono grandi dovunque, ma specialmente in Russia.

— « Ho trovato — diceva — fervidi ammiratori a Londra come a Stoccolma, a Parigi come a Berlino, a Vienna come a Bucarest, ma, forse, in Russia ho avuto le maggiori soddisfazioni. Vi sono stato ventisei volte. Quante dolci memorie! Ricordo sempre con commozione quel periodo in cui avevo per compagni Francesco Marconi ed Antonio Cotogni. Abitavamo a Pietroburgo nello stesso albergo. Il Cotogni, del quale per forza di cose mi trovavo ad essere un rivale temibile, fu generoso verso di me come un fratello. Un suo gesto di magnanimità compiuto a mio riguardo meriterebbe di essere eternato nel bronzo per servire di esempio agli artisti delle future generazioni. »

E qui il Battistini narrava l'episodio del *Don Giovanni* di Mozart. Poichè Cotogni invecchiava ed egli sorgeva, gli impresari lo preferivano. Così, senza volerlo, gli aveva tolto prima *La Traviata*, poi il *Barbiere* ed infine il *Don Giovanni*. Quest'ultimo colpo affranse il vecchio artista, al punto che Marconi lo disse al Battistini e Battistini fece di tutto verso l'impresa per farsi esonerare. Ma l'impresa fu inflessibile. La mattina dopo sente bussare alla sua porta ed appare Cotogni che gli dice:



— Che pensi, Mattia? Alzati e andiamo a studiare il *Don Giovanni*, perchè con Mozart non si scherza!

E, per otto giorni, Battistini studiò sotto quella guida grandissima che gli svelò tutti i tesori dell'arte sua senza mai gloriarsene. E, dopo la recita, fu il primo ad apparire nel camerino per abbracciarlo e congratularsi.

***

Una volta, però, Battistini fu fischiato... Una volta sola, badiamo, e non perchè cantasse male, ma perchè, dopo aver cantato troppo bene, non volle concedere il *bis*. Egli stesso così racconta l'avventura:

« Avevo interpretato il *Démone* in modo originale, facendo del protagonista di quest'opera un « angelo bello », anzichè un « mostro bieco ». L'innovazione aveva entusiasmato il pubblico russo. Ora non so se sappiate che v'ha una scena nella quale il *Démone* canta un'aria di magnifico effetto e poi si sprofonda nella terra. Io interpretai quest'aria in un modo sì particolarmente felice, che l'uditorio ne chiese tempestosamente il *bis*. Ebbi un istante di debolezza, o, per dir meglio, di vanità, e, dopo essermi sprofondato nel suolo, riapparvi al proscenio e ricantai il pezzo. La mattina dopo i giornali di Pietroburgo mi mossero censure aspre — e meritate — per aver ceduto alle insistenze dei miei ammiratori, ed aver distrutto l'effetto drammatico della scena, con un *bis* inopportuno. Ricevetti la lezione in santa pace, e promisi a me stesso di non ricadere più nell'errore. Ma alla seconda rappresentazione, arrivati a quella tale scena, il pubblico rinnovò le sue richieste, pretendendo che ripetessi l'*aria*. Tenni duro, avvenne il finimondo. Giunse il Commissario di Polizia a pregarmi di accontentare la folla che minacciava guai. Fui inflessibile. Però, quando tornai sul palcoscenico per l'atto successivo, venni coperto di improperi e di fischi. Pareva che i tremila spettatori fossero diventati tremila locomotive sibilanti!

« L'indomani mandai una lettera ai giornali spiegando le ragioni del rifiuto e dichiarando che avevo voluto soltanto rendere omaggio alle giuste osservazioni rivoltemi dai critici musicali di Pietroburgo. Così le ire si placarono. Per indennizzarmi della fischiata, l'unica che abbia subita in tutta la mia vita d'artista, mi furono offerte in omaggio, alla terza rappresentazione del *Démone*, oltre cinquanta corone d'alloro. »

In Russia ebbe i doni più curiosi, perfino degli orsi e dei lupi imbalsamati, e un tappeto d'altare composto di dodici riquadri, ognuno dei quali venne ricamato da una dama dell'alta aristocrazia. Ora questo tappeto è nella Cappella della sua villa di Contigliano.

Del repertorio di Battistini, figurano come cavalli di battaglia *La Favorita*, *Maria di Rohan*, *Ernani*, *Un Ballo in Maschera*, *La Traviata*, *Thaïs*, *Tosca*. Ma nel corso della sua carriera, che fu lunga perchè a 72 anni ancora cantava bene, egli interpretò ben *ottantadue* opere. « Ricordo — diceva — tra le opere del mio repertorio che un giorno furoreggiarono, ed ora sono neglette, *I Goti* del Gobatti, *Lo schiavo* e *Fosca* del Gomez, *Zampa* di Hérold, e qualche melodramma donizettiano, dei quali sopravvive appena il nome: *Roberto Devereux*, *Torquato Tasso*... Mi permetto di dire, a costo di essere fulminato dai critici modernisti, che taluna di queste opere potrebbe anche oggi destare interesse. »

Mattia Battistini, nei suoi giri artistici, avvicinò quasi tutti i monarchi europei.

L'ultimo Zar di Russia, l'Imperatore Francesco Giuseppe, Edoardo VII d'Inghilterra, i Re di Rumania e di Spagna, ebbero per lui particolari premure. Ci fu un periodo in cui il Battistini, chiamato con estrema frequenza da una Corte all'altra, fu soprannominato « Il cantante dei Re e il Re dei cantanti ».

Ecco come conobbe Verdi. Fu ai bagni di Montecatini. Il celebre baritono, sapendolo di carattere riserbato, anzi scontroso, osò sul principio appena rivolgergli la parola. Ma un giorno, mentre l'orchestrina del Tettuccio eseguiva una fantasia del *Ballo in Maschera*, il ghiaccio si ruppe. Era giunta la frase *Eri tu che macchiavi quell'anima* e Battistini l'accolse con uno scroscio di riso. Sguardo interrogativo del Maestro e delucidazioni del cantante, il quale spiegò che aveva assistito a Roma al Teatro Quirino — quel vecchio Quirino ove se ne facevano di tutti i colori — ad una recita del *Ballo in Maschera*, in cui il baritono, dopo aver preso una stecca enorme, si era fermato a metà della romanza e rivolto all'uditorio allibito aveva detto: « Se volete sentire il resto dell'opera, venite a casa mia! ». Poi era scappato a precipizio...

« La storiella divertì Verdi, che da quel momento mi elesse suo compagno nelle ferie di Montecatini. Diventammo amici intimi. Però, nei suoi ultimi anni, mi serbava un segreto rancore perchè non avevo voluto interpretare *Falstaff*. Pur ammirando lo splendore musicale di quest'opera, non ritenevo che fosse adatta al mio temperamento. Che volete? Quando io non *sento* una parte — anche se bellissima — rinunzio senz'altro ad eseguirla, perchè facendo diversamente crederei di essere non sincero, e, quindi, disonesto ».

Miracolo di arte e di resistenza, Mattia Battistini ha continuato a cantare sino quasi agli ultimi suoi giorni. E di questo raro fenomeno andava glorioso, arrivando a sostenere che il passaggio degli anni non aveva portato nessuna ingiuria alla sua voce, chè anzi il volume n'era notevolmente cresciuto!... E per cortesia — commenta il Monaldi — bisognava mostrarsene convinti.

***

E difficile — scrive ancora il Monaldi — immaginare una squisitezza di educazione e una bontà e signorilità di sentimenti pari a quelli di Mattia Battistini. A questo proposito mi ricorre il ricordo d'un nobile suo gesto. Era stato da me scelto come protagonista per una grandiosa riproduzione del *Simon Boccanegra*, rimasta famosa negli annali del vecchio Costanzi. Le cose non volgevano propizie alle sorti dell'Impresa, tanto che un giorno io non avevo la somma necessaria per la paga della cinquina d'orchestra, nonchè le 1500 lire per la sua recita serale. Orbene, il Battistini, dal quale mi recai agitatissimo per scusarmi di questa inadempienza, mi venne subito incontro dicendomi: « Se non è che questo, spero di tranqullizzarti. Che cosa ti occorre? ». « Fra la cinquina dell'orchestra — risposi — e le 1500 che dovrei dare a te stamane, ci vorrebbero 5500 lire ». « Ebbene — mi disse stringendomi la mano — eccoti quattromila lire per l'orchestra. In quanto alle mie 1500 me le darai quando le avrai! ». Questo era Battistini, e perciò non si ricorreva mai a lui invano.

Quando il maestro Sgambati compose una Messa di requiem per Re Umberto I, da poco spentosi, Mattia Battistini rispose subito all'appello, e corse a Roma, da lontano, per eseguire in quella cerimonia un mottetto inserito nel Requiem. E non volle assolutamente nessun compenso o rimborso delle gravi spese sopportate, pago di aver contribuito alla mesta commemorazione.



Quante altre volte egli cantò per far del bene? È impossibile dirlo. Ricorderemo la serata al Costanzi data nel 1914 dal Sindacato dei Cronisti, per la quale scelse il terzo atto dell'*Ernani*. L'ultima volta lo udimmo a Roma nel 1926 pel giubileo dell'Associazione del Sacro Cuore in Trastevere, presieduta dal Cardinale Merry del Val. Ma non fu il canto del cigno, poichè continuò a diffondere i tesori della sua stupenda arte fino alla vigilia della morte.

E, difatti, poco prima di morire, al Teatro di Rieti, cantò l'inno fascista *Giovinezza* con uno slancio che gli veniva dalla sua salda fede politica e dalla sua indomità volontà di vivere.

« E in quella serata indimenticabile — disse sul suo feretro il Podestà di Rieti, Mario Marcucci — in cui cantò senza risparmio, in cui la sua figura bellissima, per il male incipiente che già ne assottigliava le forme, apparve quasi più elegante, aitante ed eretta, Egli chiuse cantando a gran voce *Giovinezza* con un impeto e uno slancio quale soltanto un'anima ardente di fascista avrebbe potuto infondere alle parole e alle note, sì che il pubblico fu anch'esso trascinato al canto con Lui in una comunione di sensi piena e perfetta. Ed è bello che *Giovinezza* sia stato il suo ultimo canto, poichè in questa parola si compendiò la perenne freschezza della sua voce, della sua figura e dell'anima sua nobilissima ».

ARTURO LANCELLOTTI.


OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

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

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| BELLINI (V.) | | PONCHIELLI (A.) | | VERDI (G.) | |
| *Norma* | L. 100 | *La Gioconda* | L. 100 | *Aida* | L. 100 |
| BOITO (A.) | | PUCCINI (G.) | | *Falstaff* | » 100 |
| *Mefistofele* | L. 100 | *Gianni Schicchi* | L. 60 | *Il Trovatore* | » 100 |
| *Nerone* | » 100 | *Il Tabarro* | » 60 | *La Traviata* | » 100 |
| DONIZETTI (G.) | | *La Bohème* | » 100 | *Otello* | » 100 |
| *L'Elisir d'amore* | L. 100 | *La Fanciulla del West* | » 100 | *Rigoletto* | » 100 |
| MASCAGNI (P.) | | *Madama Butterfly* | » 100 | *Un Ballo in maschera* | » 100 |
| *Iris* | L. 100 | *Manon Lescaut* | » 100 | WAGNER (R.) | |
| MONTEMEZZI (I.) | | *Suor Angelica* | » 60 | *Parsifal* (Testo italiano e tedesco) | L. 100 |
| *L'Amore dei tre Re* | L. 100 | *Tosca* | » 100 | ZANDONAI (R.) | |
| PIZZETTI (I.) | | *Turandot* | » 100 | *Conchita* | » 100 |
| *Dèbora e Jaèle* | L. 100 | RESPIGHI (O.) | | *Francesca da Rimini* | » 100 |
| *La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac* | L. 60 | *Belfagor* | » 100 | | |
| | | SPONTINI G. | | | |
| | | *La Vestale* | L. 100 | | |

EDIZIONI RICORDI

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Johann Herbeck

Il 25 dicembre 1931 è ricorso il centenario della nascita di questo insigne musicista.

S. Brichta ne rammemora le doti preclare e le benemerenze nel campo artistico, con una rievocazione reverente, sulle colonne del *Signale für die musikalische Welt*.

A Vienna, sua città natale, Herbeck apprese le prime nozioni musicali. Ivi egli si perfezionò nagli studi, giungendo, con un rapido cammino ascensionale, al podio di maestro del « Wiener Männergesangrerein » nell'anno 1856.

Dotato di volontà ferrea, e conscio delle proprie qualità spiccate di interprete e di animatore, egli otteneva già nel 1858, oltre alla cattedra di professore nel Conservatorio di Vienna, la direzione artistica della Società degli Amici della Musica. Nel 1866 lo troviamo primo direttore della Wiener Hofoper e maestro della Hofmusikkapelle imperiale; nel 1870 ,infine, egli succedeva a Dingelstedt nella direzione del Teatro dell'Opera.

Così Herbeck era pervenuto in breve volgere di tempo ai più alti gradi della gerarchia musicale viennese. Ma, come tutti gli altri maestri di chiara fama che l'avevano preceduto nella direzione del massimo teatro della capitale, anch'egli fu fatto segno a bassi intrighi, a complotti meschini; venne tiranneggiato, con astute blandizie, da falsi consiglieri aulici, pronti alla vociferazione, alla calunnia ed al pettegolezzo.

Ond'è che, amareggiato da questa congerie di guai, abbandonò alla fine del 1875 il teatro, per ritornare al leggio più pacato della Società degli Amici della Musica; riprendendo così il posto di comando che era stato assunto, nell'interregno, da una stella di prima grandezza nel firmamento musicale: Brahms.

Poco tempo dopo moriva, il 28 ottobre 1877.

Herbeck è stato chiamato, a ragione, uno spirito di fuoco. Nella sua energia indomabile, nella sua infaticabile febbre di lavoro, che assurgeva al grado di un fanatismo artistico, egli portava i segni di quel tormento interiore, che doveva essere l'elemento propulsore, il fattore spirituale più fattivo e fecondo del suo grande prosecutore: G. Mahler.

Se Herbeck, come direttore d'orchestra, non ebbe alcuno, al suo tempo, che potesse rivaleggiare con lui, si deve riconoscere, per converso, che la sorte gli fu avara delle facoltà creatrici e inventive. Di conseguenza la sua produzione musicale non reca il contrassegno di una individualità marcata nè assurge ad importanza ragguardevole.

Alcune tra le sue composizioni più facili, particolarmente per cori maschili, ebbero un periodo di voga. Ma fu una fortuna precaria, un'effimera illusione di notorietà. Le sue opere più poderose (una sinfonia, la grande Messa, i quartetti per archi) rimasero nell'ombra.

Il prestigio di cui Herbeck godeva nella capitale austriaca non fece sì ch'egli, montando in superbia (come tanti altri magnati e autocrati dell'orchestra), respingesse con burbanzosa ortodossia tutto quanto sapeva di nuovo. Fu lui a scoprire Bruckner, a trarlo dalla provincia caliginosa ai fasti della Vienna imperiale. Fu lui il primo a dirigerne le opere liturgiche e a considerarlo — nel campo, si intende, della musica strumentale — l'erede spirituale e il prosecutore più degno di Schubert.

**Ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio di « Musica d'Oggi » preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'ABBONAMENTO PEL 1932. Il quale può esere versato sul nostro CONTO CORRENTE POSTALE 3-2069, senza alcuna spesa dagli uffici capoluoghi di provincia e con lievissimo importo dagli altri.**



## Un maestro dimenticato

Il maestro dimenticato — se non proprio dimenticato del tutto, pochissimo noto, e non per la parte migliore dell'opera sua — è Hugo Wolff, del quale, sotto il titolo più sopra citato, C. W. Orr traccia, in uno degli ultimi numeri del *Saturday Times* un interessante profilo, ricercando inoltre le cause dell'ombra in cui è lasciato generalmente questo grandissimo maestro del *lied* che, oltre al geniale *Italienische-Lieder-Buch* rivestì di musica mirabile anche tre poesie di Michelangelo (le poesie michelangiolesche dovevano offrirgli materia per un nuovo volume di *lieder;* ma dopo il terzo la pazzia lo colse, e questa volta — era il secondo attacco — inguaribilmente).

Trascurando i dati puramente biografici — che ognuno può ritrovare nel capitolo dedicato a Wolff da R. Rolland nel *Musiciens d'aujourd'hui*, od in una recente biografia (buona, per quanto un po' frettolosa) dedicata al compositore austriaco — ci sembra interessante ricercare, col critico inglese, i caratteri dell'arte di Wolff, e le ragioni per cui il pubblico ignora la vera grandezza di questo compositore.

La prima ragione di tale ignoranza è dovuta alla trascuratezza od alla timidità dei molti cantanti da concerto, i quali s'aggirano nel circolo vizioso di una dozzina o poco più di *arie* o di *lieder* favoriti e trascurano una quantità di capolavori (con i quali potrebbero arricchire il loro repertorio) per una specie d'indifferenza o di pigrizia intellettuale, che finisce ben presto con l'atrofizzare anche la sensibilità che, al di là di un ristretto cerchio d'espressioni, divenute ormai *maniera*, non si ritrova più.

Certamente i *lieder* di Wolff offrono più d'una difficoltà all'interprete, sia questi dilettante o professionista. La loro linea vocale non è certo così tranquillamente e facilmente cantabile come nei *lieder* più facili di Schubert o di Brahms; ed il commento pianistico (quasi sempre più *commento* che *accompagnamento*) di una indipendenza pressochè assoluta dalla linea vocale, presenta anche maggiori difficoltà all'esecutore. Inoltre, l'auditore, deve avere una chiara e sicura comprensione del poema; e per più d'uno dei poemi musicati da Wolff è necessaria una conoscenza non superficiale della lingua tedesca.

Una critica affrettata e male informata ha giudicato duramente ed ingiustamente, or è qualche anno, l'opera di Wolff: ed una delle accuse più insistenti e più ingiuste che gli sono state rivolte, è quella d'accontentarsi (nei suoi *lieder*) di notare una declamazione prosodicamente corretta, lasciando che la musica s'infischiasse del testo e del buon senso. La verità si è che Hugo Wolff (simile in questo a tutti i grandi compositori di *lieder*) era un musicista di genio. Ma il dono di una intensa e grande facoltà creatrice musicale era in lui unito ad una possibilità d'intuizione psicologica così acuta e profonda che gli permetteva di entrare nello spirito del poema scelto, come a nessun compositore, prima di lui, era stato concesso.

Non che altri compositori non abbiano lasciato dei *lieder* grandi come quelli di Wolff: ma è il *carattere* di questi che conferisce al loro autore un posto a parte fra i grandi compositori del genere. Guardate per es. — per citare, nello stesso campo, un altro genio — Schubert con i *lieder* su poesie di Goethe. Alcuni di essi (l'*Erkönig*, *Gretchen am Spinnrade* oppure *Geheimnis*) sono il perfetto equivalente musicale del poema: ad altri si potrebbe mutare tranquillamente le parole tanto la musica si disinteressa del testo.

Nulla potrebbe caratterizzare meglio di questo esempio, l'attitudine dei due compositori verso la poesia (e di conseguenza la loro concezione). Per Schubert il poema non è che uno stimolo a scriver della musica: che questa poi abbia o non abbia affinità col testo che l'ha suggerita è cosa di secondaria importanza. Wolff, la cui inspirazione si alimenta alla doppia sorgente della musica e della poesia, ci affascina doppiamente: e per la sua propria natura, e per la perfetta illuminazione ch'essa dà del poema.

E non è neppure da credere che le sue emozioni si riducano a quelle della triade *Fanciulla - Luna - Usignolo*, fascino e catena di tutti i compositori tedeschi, non esclusi Schumann e Brahms. I *lieder* di Wolff esprimono un mondo di sensazioni e di emozioni, molteplici e diversissime; dalla semplice profondità umana dei canti d'amore, alla deliziosa e sottile ironia (che si direbbe latina) di *lieder* come *Rat einer Alten*; dal candido umorismo di *Epiphania* alla drammaticità del suo *Prometeus* attraverso la religiosità dei canti del primo *Spanische Lieder-Buch*, all'intenso lirismo dei *Michelangelos Gedichte* che furono l'ultima sua fatica interrotta dalla follia che lo precipitò nelle tenebre: ombra non più interrotta se non da qualche straziante barlume di lucidità, come quello in cui lo sorprese un amico — più tardi suo biografo — che durante una visita si sentì dire dal musicista che ormai non conosceva più nessuno: « Ah! se io fossi Hugo Wolff, quale musica saprei scrivere! ».

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

## ITALIA

**Musica Sacra.** - Milano, gennaio 1932.

R. Lunelli. - *L'antica musica d'organo, in relazione alle antiche sonorità organistiche.*

Esame dei volumi (sull'argomento citato) della Rokseth e del Klotz: e d'alcuni problemi storico-tecnici ch'essi presentano.

R. Felini. - *Storia della musica sacra a più voci.*

In questo capitolo si riassume brevemente la storia della scuola spagnola-portoghese.

G. L. Centemeri. - *Abbozzo d'un corso razionale di improvvisazione organistica.*

La presente puntata tratta dell'improvvisazione dell'accompagnamento.

---

**Musicisti d'Italia.** Milano, gennaio 1932.

O. Ferrero. - *Il mondo di un solitario.*

Il solitario è Cesar Franck, di cui si traccia un breve profilo.

---

**Bollettino Ceciliano.** - Vicenza, dicembre 1931.

—— *La prima messa del Natale.*

Notizie storiche illustrative sulla Messa di Natale celebrata in alcune chiese del Veneto, la sera della vigilia, secondo un antichissimo privilegio concesso dalla Serenissima Repubblica di Venezia.

—— *Musica sacra in servizio della liturgia.*

Osservazioni sulle esecuzioni di musica sacra d'uso corrente nelle chiese.

---

**Santa Cecilia.** - Torino, novembre-dicembre 1931.

A. De Bonis. - *L'improvvisazione all'organo.*

Consigli ed esercizi per chi voglia raggiungere un certo grado di padronanza nell'improvvisazione organistica.

P. G. Pistone. - *La realizzazione per organo dei bassi del Padre Mattei.*

L'A. — che ha realizzato *per organo* i famosi bassi di P. Mattei — espone quali criteri abbia seguito, a quali intenzioni abbia obbedito, realizzando questo lavoro.

---

**La Rassegna Nazionale.** - Roma, novembre-dicembre 1931.

C. Caravaglios. - *Rassegna del Folklore.*

Si esaminano alcune pubblicazioni sull'argomento, traendone indicazioni e consigli.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, gennaio 1932.

R. D. R. - *Il fiasco della « Norma » non c'è stato.*

L'A. dimostra — con documenti alla mano — che il famoso *fiasco* della *Norma* si ridusse agli ostili d'un gruppo avverso; ma che l'opera fu un successo ed in seguito un trionfo (40 repliche). La famosa lettera al Florimo, non è dovuta che al carattere eccitabilissimo di Bellini, che ingrandiva le cose a dismisura; e fu del resto smentita dallo stesso Bellini in due lettere scritte la settimana dopo.

B. Hubermann. - *Danni e vantaggi della meccanizzazione.*

Il celebre violinista studia con un senso di equilibrio assoluto i' danni ed i vantaggi della musica meccanica, radio e grammofono, e conclude: « La musica avrà sorpassata la crisi dalla quale è presa essa pure, quando avrà trovato il riallacciamento incondizionato al popolo in complimento dell'atto di fede, depositato nella sua immortale opera dal più umano dei musicisti: *Milioni d'uomini, abbracciateri!* ».

—— *Il « Guglielmo Tell » esaminato da Berlioz.*

Traduzione dello studio di Berlioz (ricordato nelle *Memorie* ma non compreso negli scritti berlioziani) sul capolavoro rossiniano. Lo studio accurato e dettagliatissimo, spesso severo, non è per questo meno favorevole al *Guglielmo Tell*: anzi, si può dire ne sia l'esaltazione di uno spirito critico elevatissimo, senza partigianerie nè altro. Una parte di esso era già stata riportata su questa Rivista circa un anno fa.

G. Mariotti. - *Lettera sull'Arte e sulla Tecnica.*

Lettera aperta a M. Rosenthal, nella quale si esaminano intelligentemente i rapporti che passano tra la spiritualità dell'arte e la necessità della tecnica.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, gennaio 1932.

M. Saint-Cyr. - *Ildebrando Pizzetti.*

Profilo estetico dell'autore di *Debora*.

M. Pedemonte. - *Liuteria.*

Breve cenno d'una storia della liuteria italiana.

V. Rolandi. - *L'Andromeda.*

Storia ed analisi dell'*Andromeda* (1638) di M. A. Rossi.



## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, dicembre 1931.

Numero speciale dedicato a Chopin in occasione del centenario del suo arrivo a Parigi, e del romanticismo; numero arricchito da numerosi documenti iconografici inediti (o poco noti), tra cui due disegni originali di Chopin, *fac-simile* di autografi e di disegni, ecc. ecc.

Aprono il fascicolo due pagine liriche, una della Contessa De Noailles, la seconda di Pasherewski. — Seguono le interessanti ed attese (furon promesse quarant'anni fa) *Notes sur Chopin* di A. Gide, nelle quali il notissimo letterato si rivela musicista d'una cultura e di una sensibilità ammirevoli, ed illustra la natura ed i caratteri della musica chopiniana, e consiglia sul modo d'interpretarla come solo un grande artista può fare. — A. Cortot ricerca soprattutto *Ce que Chopin doit à la France*, più ancora che sotto il rapporto stavico, come influenza d'ambiente. — K. Szymanowsky studia invece le relazioni tra *Chopin et la musique polonaise moderne* (« ... pour nous, musiciens polonais, il est une réalité toujours vivante, une force active qui exerce une influence directe et spontanée sur toute l'évolution de notre musique contemporaine... »). La formazione di Chopin musicista polacco che si forma, in mancanza di una tradizione diretta, da solo, è studiata da S. Niewiadomsky in uno scritto su *Chopin et la Pologne*. — M. Glinsky e C. Norwid si occupano della vendita di Chopin a Parigi in un *Itinéraire de Varsovie à Paris* e in *Plus tard*. — E. Ganche mette in luce ampiamente, minutamente *La vie musicale de Chopin à Paris*, in uno studio d'indole critico-storica, documentato ampiamente. — E. Schelling, allievo di G. Mathias (allievo a sua volta di Chopin) traccia un rapido e vivente ritratto del compositore polacco, sui ricordi del proprio maestro.

Dopo gli studi storici le ricerche critico-esegetiche. H. Opienski esplora e mette in luce *Les sources polonaises dans la musique de Chopin;* le note postume (ricche di osservazioni d'una grande intelligenza e sensibilità musicali) di L. Aguettant sopra *Le sens expressif des tonalités dans la musique de Chopin*, sono pubblicate e commentate da H. Rambaud. Nelle sue lucide *Considérations sur les éléments du style de Chopin*, B. Wojcik-Keupsulian esamina gli elementi che contribuiscono alla formazione dello stile chopiniano: la « melodia », gli « agenti della forma », l'« armonia » ed il « ritmo ». G. Migot osserva l'*Orchestre latent dans le piano de F. Chopin* ed illustra i criteri d'una sua strumentazione d'una *fantasia* chopiniana che destò grande interesse nel campo musicale; W. Lasbowska ricerca ed espone i rapporti (forse inconsci, certo atavici) fra *Chopin et l'ancienne musique française*. Y. Lefebure mostra le differenze che esistono fra i testi pubblicati ed il manoscritto della *Ballata in sol min.* S. Lobaczewska parla delle relazioni tra *Chopin et la musique contemporaine;* e, per finire degnamente l'interessantissima pubblicazione, L. Rosental osserva ed illustra i *Documents et souvenirs* chopiniani, che alcuni fortunati collezionisti hanno messo a sua disposizione. Seguono alcune considerazioni di H. P. sulle incisioni grammofoniche di opere chopiniane, e di F. Goldbeck sulle chopiniane « Editions de Travail » di A. Cortot.

**Musique et Concours.** - Parigi, dicembre 1931.

P. Pierné. - *Marc Delmas.*

Breve scritto biografico — e bibliografia — su questo compositore francese, recentemente scomparso.

---

**Revue de Musicologie.** - Parigi, novembre 1931.

C. Brailou. - *Esquisse d'une méthode de folk-lore musical.*

L'A. espone diffusamente, minutamente — illustrando il suo scritto con numerose fotografie e fac-simili documentari — il metodo seguito per una prima raccolta di canzoni popolari della Rumenia.

L. de La Laurencie. - *Un musicien italien en France à la fin du XVIII siècle.*

Il musicista è Bartolomeo Bruni, piemontese, la cui opera strumentale e pedagogica comincia ora ad uscire dall'ombra. L'A. riassume qui le linee generali di un vasto studio sull'opera di B. Bruni — pubblicata tutta in Francia — scritto a richiesta di una commissione piemontese di studi musicali, sotto la presidenza di A. Della Corte.

E. Borrel. - *Les notes inégales dans l'ancienne musique française.*

Scritto d'indole strettamente tecnica, sopra un importante problema teorico della musica francese del secolo XVI e XVII.

---

**L'Opéra Comique.** - Parigi, dicembre 1931.

A. Dandelot. - *Les interprètes du répertoire d'opéra-comique.*

Dopo aver osservato come, anche nel campo degli interpreti, si perpetui la confusione dei generi d'arte, l'A. espone la necessità di fondare dei corsi per gli interpreti d'opéra-comique, affidandoli ad insegnanti che abbiano mantenuto vivo il senso di questa tradizione che minaccia di perdersi.

R. A. Mooser. - *L'opéra-comique française en Russie au XVIII siècle.*

Conclusione di questo lungo studio, eruditissimo, di indole strettamente storica.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 27 novembre 1931.

J. G. Prod'homme. - *La première de « Robert le Diable » il y a cent ans.*

Si rievocano le sorti dell'opera di Meyerbeer di cui quest'anno ricorre il centenario della prima rappresentazione. Rende anche più interessante lo scritto,

la pubblicazione integrale del curioso contratto tra Meyerbeer e la direzione dell'Opéra.

**Le Ménestrel.** - Parigi, 4 dicembre 1931.

CH. DESCORMIERS. - *L'élément musical exotique à l'Exposition Coloniale.*

Breve scritto sulla musica popolare delle Antille francesi.

P. LANDORMY. - *L'ouverture du « Barbiere de Seville » de Rossini.*

Osservazioni sul carattere dell'*ouverture* d'opera al tempo di Rossini, e sull'interpretazione di quella del *Barbiere di Siviglia* in particolare.

———— 18 dicembre 1931.

H. BACHELIN. - *À propos du « Noël » d'Adam.*

L'A. rileva i caratteri dei cantici di Natale, ed illustra quello di Adam, bandito da un ingiusto ostracismo, e da ragioni che nulla hanno a vedere con l'arte.

———— 25 dicembre 1931.

CH. DESCORMIERS. - *L'élément musical exotique à l'Exposition Coloniale.*

Studio su la musica popolare dell'Africa del Nord.

---

**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 dicembre 1931.

P. DUKAS. - *Vincent d'Indy.*

Scritto critico-estetico sull'opera di D'Indy.

A. CORTOT. - *La symphonie sur un chant montagnard.*

Analisi critico-estetica di ciò che resta, forse, il capolavoro di d'Indy.

---

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1 dicembre 1931.

H. FÉVRIER. - *Marc Delmas.*

Note commemorative in memoria di questo nobile e austero musicista, spentosi di recente.

———— 15 dicembre 1931.

G. BERNARD. - *La vraie figure de Chaliapine*

Profilo del celebre basso russo.

---

## INGHILTERRA

**The Chesterian.** - Londra, dicembre 1931.

A. ROUSSEL. - *Excerpts from a travel diary.*

L'illustre compositore francese racconta — valendosi di estratti da un suo diario di viaggi — come fu tratto a musicare un dramma tolto dalla leggenda di *Padmavati*, e come concorsero a questo le impressioni dei suoi viaggi in India, che già gli avevano suggerito il trittico di *Evocations*.

A. W. KRAMER. - *Three italian modernists.*

I tre compositori italiani moderni che l'A. pone sopra tutti gli altri e dei quali esamina l'opera e le caratteristiche sono: Malipiero, Pizzetti e Respighi. Lo scritto è breve ma ricco di osservazioni eccellenti, specialmente sulla formazione e sui caratteri personali dei tre compositori.

G. JEAN-AUBRY. - *Beckford and music.*

Conclusione dello studio storico-biografico su Beckford ed i suoi rapporti con la musica, iniziato nel numero scorso.

---

**Musical Opinion.** - Londra, dicembre 1931.

C. W. ORR. - *Musical Cliques in London.*

Divertente canzonatura delle varie *cricche* musicali che esistono a Londra, come in ogni altra grande città.

D. POWNALL. - *Transcription: are they desirable?*

Prendendo pretesto dalla trascrizione orchestrale dell'op. 106 di Beethoven, fatta da Weingartner, l'A. esamina la questione delle *trascrizioni* (ad uso di esecuzione pubblica) e conclude che sarebbe ora di smetterla con questo *prosaico* esercizio, utile solo a mostrare una pseudo-abilità tecnica, ed a falsificare il pensiero originale dei maestri.

CH. PROCTOR. - *Rubinstein as a Song-writer.*

Prima parte di uno studio su A. Rubinstein, considerato sotto l'aspetto — assai poco noto in verità — di compositore di liriche vocali.

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, dicembre 1931.

E. WALKER. - *Tovey and « The art of fugue ».*

Brevi cenni storico-critici su l'*Arte della fuga* di Bach, a proposito di una recente edizione moderna del lavoro.

D. F. TOVEY. - *Joachim's Hungarian Concerto.*

Ampia ed accurata analisi critico-estetica del *Concerto Ungherese* di Joachim.



W. REICH. - *Recent Wagner Literature.*

L'A. esamina brevemente le opere che sono venute ad arricchire la copiosissima bibliografia wagneriana: *La corrispondenza Wagner-Meyer*, il secondo volume della biografia di Cosima *Wagner* del conte Du Moulin Eckart ed il recentissimo *Skizzen und Entwürfe zur Ringdichtung* di O. Strobel.

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, dicembre 1931.

H. J. MOSER. - *Vokale Weihnachtsmusik* (Musica vocale natalizia).

Diffusa rassegna, dai primordi all'èra contemporanea, delle composizioni monodiche e polifoniche ispirate alla festività millenaria. Lo studio ha un corredo pregevole di citazioni bibliografiche.

E. BODKY. - *Instrumentale Weihnachtsmusik.* (Musica strumentale natalizia).

La musica meramente strumentale per la ricorrenza sacra è assai più modesta e circoscritta. Essa si bipartisce nelle categorie della musica programmatica e del « pezzo caratteristico ». Soltanto verso la metà del secolo decimosettimo troviamo le prime manifestazioni di musica strumentale pura, collegate all'evento religioso del Natale. La biblioteca universitaria di Breslavia possiede, in una collezione di « Concerti pastorali a' presepe », una *Sonata pastorale* di F. Fiamengo per due violini, viola, trombone e liuto, scritta intorno al 1637. Nel 1712 Corelli compose il suo famoso *Concerto* grosso (op. 6, n. 8) *fatto per la notte di Natale*, il cui « finale » (in 12/8) divenne il modello per le musiche natalizie posteriori.

R. ZODER. - *Weihnachtliche Musik im Volk.* (Musica natalizia nel popolo).

Il mistero della nascita di Cristo è solennizzato dal popolo, con le manifestazioni più ingenue e più spontanee. La musa popolaresca si libra a volo, al ritorno della notte santa, con dolce effusione e con tenerezza.

C. SACHS. - *Die Weihnachtsmusik der Maler.*

L'arte pittorica ha seguito fedelmente il corso storico delle manifestazioni religiose e musicali per il Natale. Il Vivarini, il Perugino, Piero della Francesca, Florenzo di Lorenzo, hanno reso immortali alcune raffigurazioni natalizie, nelle quali si rilevano, più frequentemente sullo sfondo, gruppi di suonatori e cantori.

O. ROHNE. - *Zum Problem des Wunderkindes.*

L'apparizione del violinista Jehudi Menuhin, che tutte le sale da concerto si contendono, a colpi di migliaia di dollari, pone ancora sul tappeto la questione del « fanciullo prodigio ». Lo scrittore sembra scettico sull'avvenire di qualsiasi « Wunderkind ». Se si fa eccezione per Mozart, Paganini e pochissimi altri, qual'è il « fanciullo prodigio » divenuto « uomo prodigio »?

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 2 dicembre 1931.

H. ROSENWALD. - *C. Loewe, der Meister der deutschen Ballade.*

Gottfried August Bürger, con la *Leonora*, è il creatore della ballata poetica. Loewe, dal canto suo, non si può considerare (come falsamente si legge in più d'un testo) il vero creatore della ballata musicale, ma il suo perfezionatore e il suo cultore più geniale.

———— 9 dicembre 1931.

S. BRICHTA. - *Gedanken zur « Zauberflöte ».*

Il 7 marzo 1791, Schikaneder piombava di buon mattino nella camera da letto di Mozart, chiedendogli disperatamente aiuto. Gli occorreva la musica per un'opera fantastica, senza di che egli non poteva liberarsi da impegni gravissimi che gli pesavano sulle spalle. E Mozart, dopo qualche resistenza, cedeva e promet eva. Così nacque *Il flauto magico*.

O. REUTER. - *Peter Cornelius «Stabat mater».*

A Weimar, dove nell'Anno 1858 era stato eseguito per la prima volta *Il Barbiere di Bagdad*, il maestro B. Heusinger ha diretto lo *Stabat mater* di Peter Cornelius.

———— 16 dicembre 1931.

A. MEUER. - *Fritz Volbach 70 Jahre alt.*

Elogio celebrativo di questo eminente musicologo e compositore, professore all'Università di Münster, in occasione del suo settantesimo genetliaco.

F. OHRMANN. - *Smetanas Verkaufte Braut in der Berliner Städtischen Oper.*

Sotto la direzione di R. F. Denzler, è stata rappresentata alla Städtische Oper di Berlino la *Sposa venduta* di Smetana. Il pubblico ha acclamato il direttore d'orchestra (che ha avvinto l'uditorio con una superba esecuzione dell'ouverture) e gli interpreti.

———— 23 dicembre 1931.

E. SCHLIEPE. - *Krisis der Oper?*

Da quando abbiamo le così dette « musiche nuove » — ed è ormai un decennio — abbiamo anche una « crisi dell'opera ». Malinconica constatazione! Fatto sì è che si dura fatica improba a risolvere l'enigma: si tratta di una crisi dell'opera, vera e propria, o non piuttosto di un collasso dei compositori, dei régisseurs, dei cantanti, del pubblico? E forse un fenomeno parallelo alla « débacle » di tutti i valori dello spirito e della cultura — effetto cumulativo del dopo guerra —? Questo intristimento cerebrale che dura da anni ha raggiunto il punto massimo della parabola ascendente o è soltanto all'inizio? Il malanno di cui tutti soffriamo è temporaneo, o sta per tramutarsi — ahimè — in un'infermità cronica?

W. HIPSCHBERG. - *Mozarts « Così fan tutte ».*

Il dramma giocoso mozartiano, rappresentato recentemente alla Berliner Staatsoper, ha una inspie-

gabile prerogativa: tiene il cartellone per due o tre sere, e poi scompare dal repertorio per anni. Questo controsenso ha fatto meditare a lungo i direttori dei teatri e i régisseurs, che hanno escogitato mille mezzi per vincere la ritrosia del pubblico. Ma, ad onta di tutti gli sforzi e delle lusinghe dell'allestimento scenico, l'esito è tuttora negativo.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 4 dicembre 1931.

F. WEINGARTNER. - *Eine neue Liszt-Biografie.*

L'insigne direttore d'orchestra (autore di questo articolo) nota con ragione che se in Liszt tutti ricordano il pianista prodigioso, non così tutti ricordano il compositore. Pochi sono coloro che conoscono la sua musica; pochissimi coloro che ne apprezzano l'alto valore. « Quando, due anni or sono — riferisce Weingartner — tentai l'esperimento di dirigere a Basilea in un concerto eccezionale le due opere sinfoniche più importanti di Liszt, la *Dante* e la *Faust-Sinfonie*, una gran parte del pubblico, d'ordinario fedele alle mie esecuzioni, non intervenne. Non si voleva saperne di questo autore e di questa musica; e mi piovvero anche dei rimproveri e delle critiche salaci, quantunque (come avviene quasi sempre in casi consimili) tutti i presenti al concerto fossero stati trascinati all'entusiasmo. Nell'aprile del 1932 — conclude Weingartner — ripeterò l'esperimento a Praga ». Fatte queste premesse, l'autore annunzia in termini lusinghieri la pubblicazione di un nuovo libro in due volumi di P. Raabe (Generalmusikdirektor nella città di Acquisgrana) dal titolo *Franz Liszt*.

——— 11 dicembre 1931.

F. HERZFELD. - *Panem et circenses!*

In Germania si spendono all'incirca 450 milioni di marchi all'anno per andare al cinematografo; contro questa cifra stanno 75 milioni di marchi, che sono spesi annualmente dal pubblico per andare a teatro. Il che dimostra che le cause della crisi dell'opera vanno ricercate non già in ragioni d'ordine economico, ma in principi estetici e culturali.

——— 18 dicembre 1931.

W. ALTMANN. - *Mehr Sorgfalt auf den Konzertprogrammen!*

L'articolista ha più volte caldeggiato una più scrupolosa cura nella compilazione dei programmi da concerto. Cenni biografici sui compositori, delucidazioni storiche, notizie sui revisori delle opere classiche: tutti questi elementi costituiscono una guida preziosa per l'ascoltatore, e ne predispongono l'animo ad una esatta comprensione dell'opera d'arte.

——— 25 dicembre 1931.

K. WÖRNER. - *Eine vergessene Tannhäuser*-Oper. (Un « Tannhäuser » dimenticato).

A. W. A. Mangold tentò, nel secolo scorso, un destino curioso. Il suo *Tannhäuser* rimase presso che sconosciuto al mondo musicale. Sappiamo che R. Wagner cominciò la composizione del *Tannhäuser* nel novembre 1843 a Dresda e che vi pose fine il 29 dicembre 1844. La prima rappresentazione ebbe luogo sotto la sua direzione il 19 ottobre 1845 a Dresda. Mangold si accinse invece alla composizione della sua opera l'8 ottobre 1843 (un mese prima di Wagner) e la portò a compimento il 6 gennaio 1845 (quindi una settimana più tardi di Wagner). Il 17 maggio 1846 aveva luogo la prima rappresentazione a Darmstadt, nel Teatro di Corte (sette mesi dopo Wagner). Il *Tannhäuser* wagneriano si è lentamente ma tenacemente imposto a tutto il mondo e ancor oggi trova aperte le porte dei più grandi teatri. Il *Tannhäuser* di Mangold, invece, scomparve, dopo alcune rappresentazioni fatte a Darmstadt, nel sepolcro degli archivi e delle biblioteche teatrali.

---

**Melos.** - Magonza, dicembre 1931.

J. M. MÜLLER-BLATTAU. - *Staat und Musikerziehung.* (Lo Stato e l'insegnamento musicale).

Lo Stato non può disinteressarsi dell'insegnamento musicale, che costituisce — a parere dello scrittore — un elemento base della cultura, ed il fattore più efficace per l'elevazione dello spirito.

E. XUCKMAYER. - *Wo steht die Musikpädagogik?*

A che punto si trova — chiede l'articolista — la pedagogia musicale? A un punto morto, evidentemente. Il disagio dei tempi attuali si fa sentire su tutte le branche degli studi, e intristisce penosamente gli animi, stroncando alla base ogni impulso di rinnovazione, isterilendo le iniziative più feconde. La didattica musicale non può adempiere alla sua missione, in queste condizioni d'ambiente; e le nuove generazioni sono votate di necessità alla rinunzia e al sacrificio.

---

**Musica Sacra.** - Regensburg, dicembre 1931.

E. BEICHERT. - *Das mittelalterliche Weihnachtsspiel.* (La rappresentazione natalizia medievale).

Qualsiasi forma d'arte drammatica riveste in origine i caratteri del rito e del culto; anche quindi le sacre rappresentazioni del Medio Evo avevano nei primordi un significato di celebrazione rituale. Nelle forme liturgiche vocali dell'antifona e del tropo si riconoscono le prime manifestazioni espressive di natura letterario-musicale; negli atti cerimoniali del culto i primi gesti drammatici; nella chiesa il primo ambiente; nelle persone addette al servizio divino i primi attori. Le rappresentazioni sacre per la ricorrenza del Natale mantennero nel Medio Evo un carattere di celebrazione eminentemente liturgica.

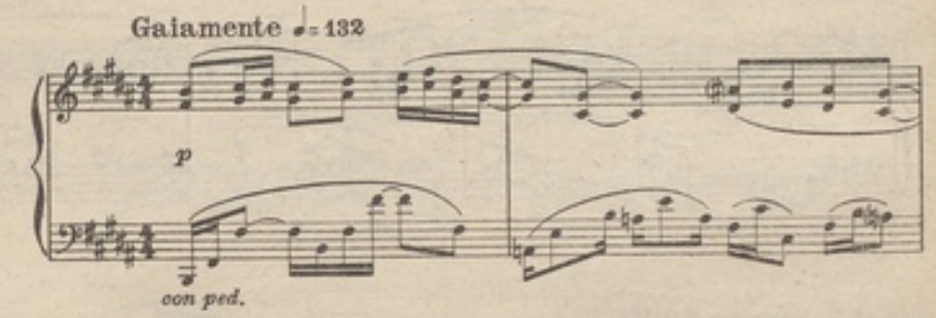


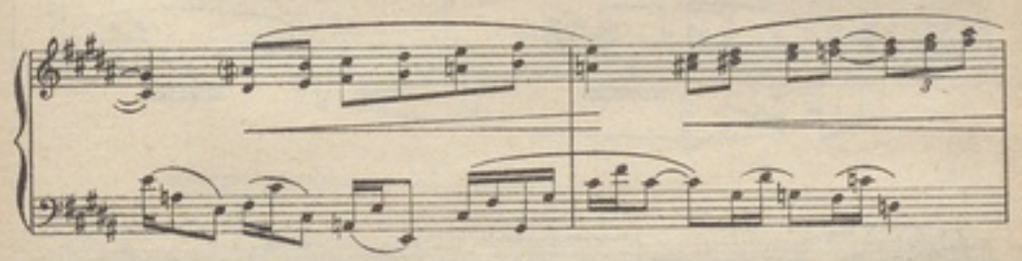
*À HENRY PRUNIÈRES*

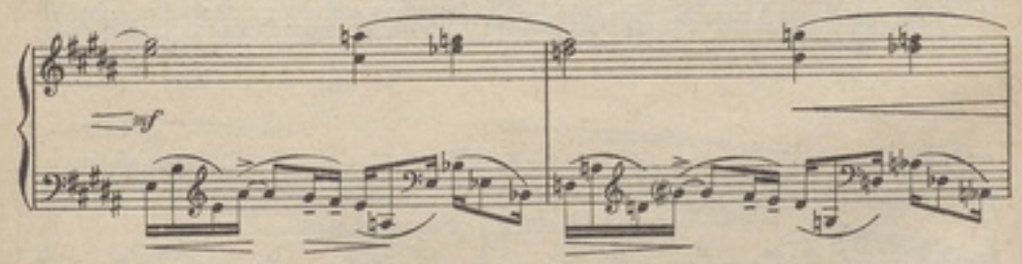
# INTERMEZZO

Dai «TRE INTERMEZZI»
*per Pianoforte*

Carlo Jachino
*(1913)*






*Proprietà riservata.*

mf fespress.

rall:

a tempo

pp

f appassionato



ff

dim.

allargando molto

a tempo

p gaiamente

f

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, fasc. 9-10,1931.

C. Schneider. - *Ueber Mozarts Kirchenmusik.*

Tra le seicento opere di Mozart pervenute a noi (Köchel ne enumera 626), occupa un posto di grande importanza la musica da chiesa, dove ogni forma è rappresentata, liturgica e non strettamente tale. Questa superba raccolta, che va dagli anni dell'infanzia alla maturità del Maestro, va considerata e studiata sotto un triplice aspetto: storico, artistico, liturgico.

## SVIZZERA

**Dissonances.** - Conches - Genève, dicembre 1931.

—— *A. Ségovia ou la guitare retrouvée.*

Breve storia della chitarra e della letteratura chitarristica, rimessa in onore da André Segovia.

—— *Un essai original de transposition orchestrale.*

Esame della recente trascrizione per orchestra della *Fantasia su temi popolari* di Chopin fatta da G. Nègre.

—— *Défendons-nous contre le bruit.*

« ... Attendiamo la spugna di platino cromo-magnetico, capace di distruggere il rumore per assorbimento negli appartamenti. Propongo sin d'ora un premio per l'apparecchio capace di ridurre al silenzio, entro un raggio di 200 m., gli alto-parlanti... ».

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 dicembre 1931.

F. Brust. - *Hans Pfitzners neues Bühnenwerk « Das Herz ».*

Corrispondenza da Berlino sulla prima rappresentazione all'Opera di Unter den Linden del *Cuore* di H. Pfitzner, direttore W. Furtwängler. Lo scritto contiene dati e chiarimenti esegetici sul contenuto musicale.

——— 15 dicembre 1931.

J. Handschin. - *Peter Wagner und die Choralwissenschaft.*

Con P. Wagner, morto in età di 66 anni il 17 dello scorso ottobre, è scomparsa una delle figure più eminenti tra i cultori e gli studiosi del canto gregoriano.

## CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, dicembre 1931.

I. Krejci. - *Mozart et nous.*

Studi per un'interpretazione « moderna » di Mozart e dell'opera sua.

V. Stephan. - *La valeur dramatique de la polyphonie dans l'oeuvre de Smetana.*

Quarta puntata — dedicata all'opera *Libussa* — dello studio.

## SPAGNA

**Revista Musicale Catalana.** - Barcellona, dicembre 1931.

J. Salat. - *J. R. Carreras i les seves recerques per a la historia de la musica a Catalunya.*

Studio sull'opera del musicologo spagnolo recentemente scomparso.

## STATI UNITI

**Modern Music.** - New-York, dicembre 1931.

H. Heinsheimer. - *Youth Leaves the Vanguard.*

L'A. dà uno sguardo piuttosto severo sulla produzione musicale odierna, che sembra considerare come una quantità di promesse... non mantenute. Considera il momento attuale come una *pausa* nel campo del talento *produttivo* musicale.

J. T. Howard. - *American Composers.*

Questo nuovo capitolo è dedicato al compositore americano J. A. Carpenter, ed all'opera sua.

A. Copland. - *Contemporaries at Oxford 1931.*

Rapido e severo esame delle opere presentate al Festival di musica internazionale di Oxford. Bilancio piuttosto sconsolato.

A. Schlee. - *Laban and the Berlin Staatsoper.*

Il famoso riformatore della Danza ha assunto la direzione del corpo di ballo del Teatro di Stato berlinese. L'A. riferisce le sue intenzioni ed i propositi.

J. Fitelberg. - *Aspects of instrumentation today.*

Il compositore polacco studia gli aspetti caratteristici dell'orchestra e della strumentazione moderna, ed istituisce interessanti raffronti con quella di ante-guerra.

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### *PRIME RAPPRESENTAZIONI*

**BELKIS, leggenda coreografica di C. Guastalla, musica di O. Respighi, al Teatro alla Scala.**

La fecondità davvero inesauribile di Ottorino Respighi si è riaffermata ora in questo balletto — o, com'è scritto sul frontespizio, in questa coreografia — che arriva a non grande distanza dal *Metamorphòseon*, ed a poche settimane da quel dramma mistico per soli, cori ed orchestra, che fu ispirato al musicista e trae nome dalla figura di Maria egiziaca.

Del resto le possibilità espressive del Respighi sono così vaste che egli può rispondere allo stimolo creatore della sua mente con un assetto compiuto di mezzi; e così dal melodramma de *La campana sommersa* al poema impressionista de le *Fontane*, dal paganesimo delle *Deità silvane* al cristianesimo delle *Vetrate*, dall'ebrezza dionisiaca delle *Feste romane* alla coreografia orientale di *Salomone* e della regina di Saba, la produzione di questo ammirevole sinfonista si spiega su tutte le forme che a lui, uomo di non comune coltura, si presentano ed al suo estro multiforme convengono.

Per un'azione coreografica, il soggetto di questo *Belkis* è in realtà seducente. L'episodio della bellissima regina di Saba che dal centro dell'Affrica si avvia in regale pellegrinaggio a Gerusalemme è così ricco di musicalità e di movimento, da tentar l'estro di qualunque artista di qualunque arte. Purchè, intendiamoci, egli abbia larghezza quasi sconfinata di mezzi espressivi e rappresentativi: chè tanto occorre per tradurre in realtà la visione storica e leggendaria della bellissima regina yemenita.

Il Respighi à il modo di adattare al fasto di una percezione favolosamente ricca di immagini quello altrettanto ricco di colori e di timbri sonori. Per questi, Claudio Guastalla à preparato l'adeguato canovaccio col partire in sette quadri l'azione: d'altro lato un artefice squisito della mimica e della danza à realizzato in un seguito di scene movimentate lo sviluppo della vicenda. L'azione vera e propria è stata poi spezzata con due capitoli immobili, e diciamo narrativi, un po' come accade negli *Evangeli* e nelle *Passioni*. Posti a principio l'uno ed a mezzo il secondo, servono di proiusione e di sosta, di diversivo dunque all'attenzione dello spettatore abbacinato: placida musica narrativa che attesta gl'intendimenti equilibratori dell'artefice.

***

In una simbolica cornice (e i simboli sono schiettamente ebraici, dal candelabro a sette bracci alla stella a sei punte, fatta di due triangoli sovrapposti) il narratore, l'*Historicus*, narra l'avventura meravigliosa. Mill'anni or sono regnava in Gerusalem il re bellissimo, saggio e potente....

Quale ampio campo alle ricostruzioni storiche e alle creazioni fantastiche! Il re che a ventisei anni era celebrato in tutto il mondo per la sapienza infinita; il re tanto ricco che si dice avesse speso nell'erigere il famoso tempio al Signore d'Israello una somma che i vecchi libri ragguagliavano cento anni fa a 860 milioni di sterline o a quattromila milioni di scudi di Francia! A lui traevano da ogni parte come a un loro sovrano i sovrani di tutto il mondo: ed egli, l'autore di *Sir hasirim* — il cantico dei cantici — li accoglieva tra gli aurei corruschii della sua reggia sconfinata.

*Sir hasirim*. Di questo poema appunto il Guastalla ci ripete nel suo libretto la leggenda, ed il Respighi nelle sue musiche la ricostruzione fantasiosa.

***

Dopo mill'anni dall'avventura magnifica, lo Storico la racconta ai fedeli che gli seggono vicini, tutti intesi nell'attenzione stupefatta. Come, avendo udito Belkis regina dei Sabei — che pare popolassero l'Yemen — la fama del bellissimo re, si struggesse di sùbito amore per lui; e il re che tutto sapeva divinò anche questo amore, e dettò per la regina un illustre messaggio che la fenice d'Arabia le recò a volo in una teca d'oro.

Così le vicende prodigiose si succedono, e narrarle equivale a svolgere dinnanzi ai lettori il mirabile arazzo musicale e sentirne, quasi, con l'orecchio dell'immaginazione, il sonoro sviluppo.

Prima, nel gineceo di Salomone, ove le settanta spose attendono coi piccoli schiavetti l'arrivo del re. Il quale è accolto da stormi d'uccelli che rispondono al suo richiamo (danza degli uccelli), poi dalle quattro favorite (danza dell'offerta), poi è carezzato dai venti di quel Sud ove dimora la regina Belkis. Da questi zeffiri danzanti il re apprende l'amore della regina Sabea: chiama allora la Fenice, e questa incontamente gli si avventa ai piedi: le dà l'aureo scrigno dove è accolto il messaggio regale e la congeda. Ratta come la folgore, la Fenice si slancia.

E sùbito siamo trasportati nel reame dei Sabei, e vediamo giungere lo strano augello che depone il messaggio presso a Belkis dormiente. Si desta ella (danza dell'aurora) legge la fatale missiva e domanda immediato consiglio alla nutrice ed ai saggi del regno. Il consiglio non è univoco, e allora si ricorre ai magici riti (passo del gallo, danza dei profumi), dopo di che la regina si appresta al viaggio. Con la danza delle lagrime la vicenda s'interrompe.

***

Qui un'altra narrazione dello Storico ricostruisce i fatti. In tre anni la regina percorse con la ricca sua carovana così lunga strada, quanta di solito richiede sett'anni di viaggio. Camminò attraverso i venti del deserto, giunse alle prime mura del reame di Salomone, alle mura d'argento, penetrò nella seconda cinta, che era d'oro, si mise entro il colonnato di berilli e di smeraldi, e finalmente in quello della reggia, di perle e diamanti...

Pensava, il re, che in tanta sua bellezza ella avesse però il caprino piede forcuto, e immaginò un artifizio per iscoprirlo. Costretta a sollevare il lembo della veste ella mostrò il piede: ed era, come ogni cosa in lei, perfetto. Allora il gran re la salutò, discese dal trono e danzò per lei.

Ci si indugia volentieri nel racconto, perchè è forse questo il miglior modo di analizzare la musica del Respighi, che tutti questi fantasiosi movimenti, e tutti questi spettacoli di sogno segue e accompagna e descrive, come una veste ben modellata aderisce a un bel corpo.

A Belkis sono tolte le vesti, mentre la danza dello specchio e una fantasia guerresca salutano la nuova sposa del re. Cadono, uno per uno, i veli che coprivano la giovine regina: e tutta ignuda ella infine danza per il suo re: danza mistica, nel cerchio d'amore.

Nel giardino caldissimo, entro la vegetazione stupenda, nuove danze si intrecciano: quella delle anfore, quella sui tamburi, e diventano sempre più frementi e selvagge. L'orgia trabocca fra altissimi clamori. In fondo, eretti su due ricchi troni, immobili come idoli, Salomone e Belkis contemplano il quadro immenso, continuamente mutevole.

***

A siffatto argomento occorreva una musica come il Respighi fra pochissimi — lui che è assoluto padrone dei mezzi sonori dell'espressione e che all'espressione sonora à dedicato tutta la sua esperienza — poteva apprestare.

A questo mimodramma furono fatti due appunti che apparentemente sono fondati entrambi; di una certa uniformità e di un soverchio fragore. Apparentemente però, già che in realtà l'una e l'altro rispondono all'esigenza del soggetto. Vuole, questa musica, se deve mantenere il carattere che impersona la leggenda, esser fondata su un sistema melodico basato a sua volta sopra una di quelle vetuste scale arabiche che, per essere primordiali, hanno appunto un campo di espansione melodica più limitato: e vuole, il sistema armonico, anch'esso per rispondere ai suoi fini di proprietà di linguaggio, usare dei pedali con una larghezza e con una quasi continuità che all'orecchio posson far parere uniforme l'assieme della composizione.

Ma tutto questo è necessario: la proprietà del linguaggio musicale, se debba aderire (e ciò non è dubbio) al soggetto e conservarne lo stile, à bisogno di questa uguaglianza, al modo stesso che nei momenti di esaltazione richiede questo fragore dionisiaco. Ed è semplicemente meraviglioso come un'azione coreografica che si estende per un'ora e mezzo possa continuamente interessare e divertire, se anche la consideriamo dal punto di vista esclusivamente musicale. Le sorprese armoniche e ritmiche, la varietà strumentale son fatte per sorprendere e per istupire. Quando il Respighi vorrà trarre dal balletto una *Suite* orchestrale, si vedrà coll'esecuzione musicale pura quali sorprese riservi ai severi ascoltatori del concerto. Anche avulsa da essa l'azione scenica, la musica avrà in se stessa forze vitali ultrapotenti per vivere soltanto nella polifonia.

***

Ora, a parte questi punti che posson esser discussi, quale mirabile caleidoscopio corrisponde in orchestra al caleidoscopio del palcoscenico! Quale ricchezza di sonorità, qua-

le festa del ritmo, quali mutevoli proiezioni di colori infinitivamente variati! Una festa per l'orecchio nostro, avido ormai — in questi tempi in cui il sinfonismo impera — di sensazioni sinfoniche nuove. E ritmi: anche questi altrettanto vari quanto variamente staccati, con un effetto dinamico indubbiamente efficacissimo. Tutti gli elementi che il canovaccio storico offriva, il Respighi à saputo mettere in valore con una superba perizia, quello ieratico e quello voluttuoso, quello solenne e quello petulante. Invero la regina di Saba è voluttuosissima, ma anche il bellissimo re freme pel desio d'amore: e accanto all'orgia di suoni dell'ultimo quadro, quali fremiti di soavità musicale nella danza degli zeffiri, quale ricchezza descrittiva di magnificenze preziose nel trascorrere attraverso ai tesori del re di Gerusalemme! Io non trovo altro, nella letteratura musicale moderna che possa esservi paragonato, se non il succedersi delle cascatelle di gemme nell'*Arianna e Barbablù* del Dukas.

Gli episodi descrittivi si alternano a quelli caricaturali: quale più delizioso — ad esempio — di quello dei savi consulenti di Belkis poco prima del grande viaggio? quale più espressivo della danza degli uccelli e del volo — come un dardo dalla cocca — della fenice d'Arabia?

***

Accanto a tanti pregi musicali, deve mettersi una realizzazione scenica che è un miracolo di splendore e di accorgimento... tattico. Le masse si sono avvicendate con una bellezza e con un'eleganza scenica che non è facilmente raggiungibile: il coreografo Leonida Massine, l'allievo di Nijinski e del nostro Cecchetti, l'animatore dei balli del Diaghileff à superato, io credo, ogni altro suo successo di coreografo e di inscenatore: gli abiti, di Caramba, ànno svariato in una festa di colori così saporita e i macchinisti con un gioco di congegni tanto tempestivo da parere geniale. Invero la Scala, che pure sa far bene le cose, à offerto questa volta uno spettacolo tale da superare ogni altra passata inscenatura. E i principali attori del mimodramma, Leila Bederkahn (Belkis) e David Liechtenstein (Salomone) accanto a tutti gli interpreti minori e al disciplinato stuolo di danzatori e di danzatrici, di figuranti e di comparse, sono stati elegantissimi ed espressivi attori e mimi. Un successo tutto speciale si è aggiudicato Attilia Radice, una giovanissima ballerina che abbiam visto d'improvviso salire ai migliori posti nella graduatoria delle allieve della nostra scuola di ballo. Molto efficace la concertazione, che è veramente cosa ardua, di Franco Ghione.

Il magnifico spettacolo, sostanziato da una musica di raro pregio, merita fuor di dubbio un altissimo elogio.

## BASI E BOTE, tre atti di A. Boito, musica di R. Pick-Mangiagalli, al Teatro alla Scala.

Giocondo spasso di quel bizzarro ingegno che Arrigo Boito fu, il libretto di *Basi e bote* riuscì un capolavoro d'arguzia. Il poeta forbitissimo che ci aveva meravigliati tutti con le preziosità linguistiche del *Falstaff* — destinato come offerta appassionata al *suo* Verdi — ci stupì ancora con le inaspettate scintillanti eleganze dialettali di questa sua commedia. Anche qui, òrafo squisito e raffinato, avea messo in gioco le sconfinate finezze del suo cesello.

Si è domandato: ma questo libretto fu composto per il piacere, che è letterario-folcloristico, di fare un gaio poemetto e nulla più (e qui rammento: «*per sè, il pover manuale — fa uno strale — d'oro e il lancia contro il sole... — guarda e gode, e più non vuole!*») oppure il caro e grande Boito (per il quale è bene ripetere questo aggettivo di grande, ora che pare si voglia un poco dimenticarlo) pensava di preparare a se stesso il tessuto verbale per una commedia da musicare?

C'è chi afferma che aveva in mente la musicazione della comica vicenda, e che ne aveva anzi già preparato qualche sparso ed ormai perduto frammento: e c'è invece chi giura avere il Boito (*sic vos non vobis*) buttato giù il poemetto, e nulla più...

Per donarlo, come lo donò, a Giuseppe Giacosa?

Ma la questione — elegante, se vuolsi, dal punto di vista della storia — è oziosa oggi, che abbiamo oramai un'opera musicale costruita da Riccardo Pick-Mangiagalli su quel tessuto verbale, e composta in pieno accordo con la volontà degli eredi del Boito e con la intenzione, anche, del poeta.

Utile è invece ricordare che il Pick-Mangiagalli si apprestò a musicare *Basi e bote* oltre quindici anni or sono, che terminò la sua opera nel '20, e che dopo sette anni ebbe a Roma il giudizio della critica e il gradimento del pubblico.

Dunque sarebbe ozioso rimettersi oggi a far l'analisi della partitura senza ripetere malamente quello che molto bene fu stampato sui giornali e nelle riviste. Ma fu opportuno fissare le date, sia per stabilire a qual momento della attività musicale del suo autore questa opera melodrammatica appartenga, sia per riportare il giudizio, che bene o male bisogna pur fare in queste pagine, al giusto criterio di relatività: chè più di dodici anni, in questi tempi di farraginoso dinamismo, vogliono significare qualche cosa!

***

Del resto, io son molto contento di esser arrivato alla Scala senza pregiudizi; non avevo sentito la rappresentazione di Roma e non avevo passato al pianoforte il lavoro di cui soltanto un cenno fugace, tra due tazze di moca aromatico, mi aveva offerto parecchi anni or sono l'autore. Roba remota e dimenticata.

Ma oggi che ò ascoltato l'opera a mente pressochè vergine, sono contento di esserci arrivato in questo stato di innocenza. E, posto in sodo che *Basi e bote* è presso a poco contemporaneo al *Carillon magico* ed ai *Preludi*, e di poco successivo ai *Sortilegi*, mi sono reso conto anzitutto di questo: che il Pick giovanissimo, era allora in quello stato in cui ogni artista che à qualche cosa da dire cerca ansioso la forma entro la quale la dirà: per lui era faro seducente, pel suo portentoso scintillio, lo Strauss.

Questo serve a spiegare la esistenza di procedimenti evidentemente ispirati a quel modello, che è fuor di dubbio assai grande, nella musica del Pick anteriore alle ultime composizioni. Oggi il maestro si riconduce ad altri, più remoti ma più puri modelli, e lo sentiamo ricercare le fonti e ripetere con una reverenza fatta di adorazione il nome di Mozart e degli ottocentisti nostri. E se mi è permesso un ricordo personale, ò sentito io dalla sua bocca uscire questa ingenua frase che è pur tanto profonda: — Com'è difficile costruire un'aria ottocentesca! (Si parlava allora di quel breve atto comico che udimmo l'anno passato per radio, e che è intitolato *L'ospite inatteso*).

***

Al Pick Mangiagalli, autore ammirato di balletti squisiti, non dev'essere sfuggita l'affermazione che faceva il compianto Diaghileff, costruttore o ricostruttore dei così detti balli-russi. Evidentemente trascinato dall'entusiasmo per la forma d'arte che praticava — e la praticò da principio tanto bene — diceva che il balletto russo avrebbe ucciso il melodramma. O' in mente che anche questa pomposa affermazione abbia indotto il Pick, autore di balli che meritamente ebbero fortuna, a misurarsi col melodramma. — Morente? So ben che scherza — dicono a Bologna.

Alle origini appunto del melodramma il Pick Mangiagalli è risalito; alla commedia, su per giù, dell'arte; à ripreso in mano le nostre maschere italiane, Arlecchino e Pantalone, Rosaura e Florindo, Tartaglia e Pierrot, ed à pensato che le forme nuove dell'arte musicale, che ànno le risorse ormai sconfinate di una tavolozza orchestrale fastosa, d'una libertà armonica larghissima e di un senso del ritmo che recenti musiche ànno reso infinitamente più acuto, consentono una reincarnazione delle maschere sotto un aspetto assolutamente nuovo. Ed ecco perchè *Basi e bote* del Pick Mangiagalli non segue le vie battute dal Mascagni nelle *Maschere* nè dal Wolf Ferrari ne *I rusteghi* o ne *Le donne curiose*.



Grave compito e nobilissimo intento, al quale oggi non resta da fare che domandarci se vi abbia corrisposto l'opera creata.

Se dobbiamo attendere al risultato, che si concreta in una ventina di chiamate ed in più applausi a scena aperta, e se mettiamo questo attivo accanto all'altro di cui ci fanno fede le cronache romane di cinque anni fa, è chiaro che il successo di pubblico c'è stato, allora ed ora. E se dobbiamo stare alle impressioni della bellissima rappresentazione del 7 corrente, bisogna riconoscere — pur facendo qualche riserva, che scommetto fa, oggi, lo stesso Pick Mangiagalli — essere l'opera *Basi e bote* una snella e gradevole commedia musicale, che à in sè le ragioni di un sincero consenso da parte del pubblico e di una verace ammirazione da parte dei competenti. Una corsa attraverso lo spartito ci permette di dimostrare questo assunto.

***

Il preludio, a cominciare dal guizzo scintillante che annuncia Arlecchino, è tutto permeato dallo spirito sfaccettato pel quale brilla l'arguto moretto bergamasco: perchè commedia di maschere sì, ma prima di tutto commedia di Arlecchino, che ne è non una, ma dieci volte protagonista.

Degno di nota è il breve interludio di Pierrot, tutto violinate, con quel tanto di dolciastro che deve denotare il sentimentalismo sciocco di quel citrullo biancovestito.

Segue il duetto tra Arlecchino e Florindo: cessa questo di esser duetto per far posto alla canzone della polenta: un po' avviluppata ci sembra, ma felicemente conclusa in buon accordo con le incomparabili parole del libretto. L'arrivo di Rosaura e di Colombina dà luogo al grazioso quartetto: e qui ogni risorsa strumentale modernista è messa assolutamente da parte e tornano in onore il chiaro di luna e l'azzurro musicale più intenso, con le loro cadenze pienamente ortodosse.

La seconda parte dell'atto si sviluppa col sestetto e con la scena finale: ed anche se non è qui troppo sensibile il contrasto fra l'elemento amoroso e quello buffo offerto da Pantalone e da Pierrot la baruffetta chiude poi l'atto in letizia con un disinvolto fugato.

Se notevole è il primo atto per saldezza di costruzione, il secondo, più breve, prevale per la dolcezza del sentimento. Sano, esso, e privo di ogni esaltazione eroicomica e di ogni smaccata sdolcinatura. È un fior di popolana, Colombina, che vuol bene al suo giovinotto perchè è vispo di cervello, ma più ancora perchè è saldo di muscoli. L'arietta del bacio è colma di gradito effetto. Più avanti, al giungere di Florindo, entra in gioco l'elemento parodistico. Il cavaliere non sa amare che sul filo della spada che tiene sguainata eroicomicamente: Arlecchino invece va innanzi con molti *basi*, ed insieme con molti colpi di grat-

tugia sull'andamento d'una nota aria ottocentesca. Quest'atto è molto ben congegnato, con quelle due pennellate di sano e schietto umore — le due ariette *Colombina gà un gatin* — che lo chiudono a mo' di due parentesi. È un atto delizioso questo, ricco di fantasia costruttiva, e di sereno sentimento.

***

Gli episodi del terzo atto non portano elementi nuovi; la vicenda scenica ormai non ne offre molti di più. Congegnata con grande maestria, si conchiude la commedia, con l'apoteosi delle maschere, con mezzi espressivi lievi e tenui, come il commento a una lieve e tenue vicenda comporta; chè non c'era qui da intonare le fatali avventure di Parisina, di Isotta o di Francesca.

Concludendo, *Basi e bote* è un lavoro musicalmente ammirevole per la varietà ritmica e per la fastosa ricchezza sonora di cui è martellato: è, per chi lo ascolta, un succedersi di impressioni acustiche sorprendenti pei timbri e pei colori orchestrali; ed anche la melodia, come avviene prevalentemente in tutto il 2° atto, affiora nel tripudio polifonico; senza contare efficaci pennellate e quadri deliziosi come, a ricordarne uno, il riuscitissimo ingresso di Arlecchino finto ammalato, all'ultimo atto. In tutta la commedia troviamo una grande prevalenza, su tutte le altre, della figura d'Arlecchino, supremo distributore di *basi* e di *bote*; ben definito nella sua spassosa e irrequieta figura di protagonista.

Io penso che in conclusione rare volte un compositore di opere comiche à saputo cogliere il lato allegro della vicenda con le esigenze di una nobile musicazione: e che il Pick-Mangiagalli à assolto con molto acume il compito che s'era posto: di render gustosa la storia plurisecolare delle maschere nella commedia dell'arte, con la vivezza armonica e strumentale di una aggiornata modernità.

Infine, una esecuzione eccellente, come la Scala può dare, nel mirabile scenario del Rovescalli, coi costumi policromi del Cito Filomarino, nella cinematica del Frigerio e sotto la consulenza geniale di Caramba.

Concertata con la cura infinita e diretta col fervore fraterno di Ettore Panizza, trovò sulle scene maggiori nostre un Arlecchino vivacissimo ed una vivacissima Colombina nel baritono Stabile e nel soprano Favero: una coppia di innamorati naviganti nel latte e nel miele nel tenore Menescaldi e nel soprano Caniglia, un po' sacrificata in una parte troppo bassa, un magnifico Pantalone in Fernando Autori, spiritoso qui come sempre, e buoni collaboratori nelle parti di fianco, nel Nessi e nel Villa.

Finalmente, nel pubblico, quegli applausi e quelle chiamate di cui sopra si fece ricordo.

G. M. Ciampelli.

## MADONNA ORETTA, tre atti di G. Forzano, musica di P. Riccitelli, al Teatro Reale dell'Opera.

Innanzi tutto registriamo il caloroso successo della prima rappresentazione (4 febbraio), alla quale assisteva un pubblico elettissimo, che si riassume in ventun chiamate agli autori, musicista e librettista, ed agli interpreti tutti valorosi, il maestro Santini, vero collaboratore, che ha diretto con particolare cura; la Pederzini che, nonostante il terribile confronto con Dina Galli, piacque moltissimo nella parte della protagonista; Carmen Melis, Genoveffa gustosa e piena di brio; il Melandri, non troppo a posto nella parte del Conte, ma artista sempre pregevole e sicuro; il Cirino, la De Lisi, Vanelli, l'Alessi, Pacini. Affiatati i cori, bene addestrati dal maestro Morosini.

Di buon gusto e di bell'effetto gli scenari di Cito Filomarino ed i costumi su bozzetti dello stesso. La messa in scena è stata curata da Forzano con la consueta competenza e col più felice dei risultati.

Il libretto è ricavato dalla omonima e ben nota commedia del Forzano ed ha per sfondo la Firenze del 500. La trama è imperniata sulla contestazione per un pezzo di broccato che Oretta, proprietaria di un negozio di stoffe, vuol tenere per sè, mentre il conte di S. Gemignano desiderava acquistarlo per la sua Genoveffa. La prima, allora, travestitasi da uomo, si propone di dimostrare al conte l'infedeltà di Genoveffa. E vi riesce così bene da indurre il nobile signore a scacciare costei ed a prender lei al suo posto.

Nel passaggio dal teatro di prosa a quello lirico, la concezione nulla ha perduto nè di interesse nè di brio: in alcune scene, anzi, il Forzano, con la sua esperienza in materia di teatro, è riuscito ad ancor più ravvivarla.

Si potrebbe, forse, osservare che il testo poetico risulta troppo abbondante di parole e di episodii e che tale abbondanza lascia poco tempo al musicista per indugiarsi in espressioni di puro lirismo.

Ma il Riccitelli, con opportuni accorgimenti, ha superato tale difficoltà ed è riuscito a interessare il pubblico anche dal punto di vista vocale, nonchè ad imprimere una musicalità ben determinata sul carattere dei personaggi.

« Certo nella nuova opera — scrive il De Rensis sul *Giornale d'Italia* — anche contro volontà, il lirismo supera in estensione e in interesse il lato comico e caricaturale, per cui sorge il dubbio se Riccitelli, come lui dice, abbia più attitudine alla commedia che al dramma.

« Il primo atto è vero, è tutto brioso, vivace, scintillante, ma il secondo, a cominciare dal preludietto patetito, è inondato da una poeticità sentimentale che culmina nel lungo colloquio fra Oretta e Genoveffa, il quale fa dimenticare che si tratta di un falso e ironico duetto d'amore. Nel terzo atto i prolungati sospiri di Oretta e il duetto fra lei e il conte predominano sugli altri episodi.

« Comunque, l'opera, oltre le menzionate, è ricca di belle e ispirate pagine: la gentile mandolinata, che passa come un'eco di primavera: il racconto che fa Oretta della piccante punizione del fallito; l'alterco fra Oretta e Genoveffa, il curioso quartetto che chiude il primo atto; l'arrivo delle cucitrici e il popolaresco valzer del calendimaggio, che chiude il secondo. Il commento della folla alla burla di Oretta è disordinatamente ingegnoso ed argutamente contrappuntistico; delicatissimo l'*andante* in cui il coro chiede ad Oretta di narrar la burla; di squisito accento fiorentino la stornellata conclusiva ».

E Barini osserva sul *Messaggero*:

« Non si può nascondere che il boccaccesco soggetto, com'è impostato e svolto, assume carattere non di rado farsesco, e ciò porta quasi fatalmente il musicista ad accogliere movenze ed espressioni melodiche e ritmiche dalla fisionomia arieggiante, talvolta, pur con elegante signorilità, a qualche manifestazione di sapore lievemente operettistico, ma con senso d'arte e umorismo di buona lega.

« Per contro, soprattutto nella seconda metà del secondo atto e nella chiusura del terzo, si accentua assai vivamente la nota sentimentale, per giungere ad espressioni passionali. E' sempre la melodia fluente e limpida che sottolinea le parole con vero ardore. Queste due ben diverse tendenze però si uniscono con bella spontaneità, in un complesso che attrae l'uditorio e non di rado solleva ammirazione sincera, se pur si affacciano qua e là fuggevoli sfumature mascagniane e pucciniane ».

Il carattere generale della musica è assai ben messo in evidenza dal *Corriere della Sera* e dal *Resto del Carlino*:

« La vicenda creata dal Forzano — osserva il primo giornale — ha offerto al maestro Riccitelli la materia per una nuova melodia che, pur seguendo la tradizione italiana, non rifugge dalla modernità. I personaggi sono distinti da ritmi che non si sviluppano fino a diventare dei temi veri e propri. La parte corale è infiorata di motivi popolareschi. E' questa anzi, si può dire, una caratteristica dell'opera, i cui tre atti si chiudono tutti con stornellate ».

Silvino Mezza, a sua volta, così si esprime nel quotidiano bolognese:

« Nella musica del Riccitelli, anche quando per esigenze sceniche egli è costretto ad aderire a formule preconcette, affiora un temperamento appassionato, esuberante, espansivo, ricco di quella sana e cordiale sentimentalità che è assai vicina alla poesia. E senz'altro di poesia può parlarsi quando con mezzi assai semplici e innocenti egli dà suono ed accenti all'amore di Oretta e di Gherardo. Allora non serve più il grandinare di note e gli arzigogoli e i rabeschi fine a se stessi, ma l'amore esige canto e solo canto ed egli sa scioglierlo pieno e fervido levandosi, forse, anche più su della statura dei suoi personaggi ».

Un giudizio conclusivo sulla nuova opera, infine, e che ci sembra assai equanime, è quello che pronunzia Gasco sulla *Tribuna*:

« Dunque: una produzione d'arte graziosa e spigliata che attesta della vitalità — oggi così oziosamente discussa — dell'opera lirica italiana. *Madonna Oretta* non ha la dignità artistica del *Gianni Schicchi* di Puccini, nè l'acre senso parodistico della *Vedova scaltra* di Wolf Ferrari; essa è tuttavia da considerarsi come uno dei più amabili lavori della scuola contemporanea. Il maestro Riccitelli non è un filosofo, non teorizza, non cerca il pelo nell'uovo, preferisce i cavoli nostrani agli ananas d'oltre mare, non deforma crudelmente le armonie della sua musica per renderle « originali e audaci »; fa cantare liberamente i suoi personaggi pur trattenendosi dalle espressioni enfatiche, non riesce ad evitare l'imitazione di taluni procedimenti degli autori che gli sono cari ed un paio di volte (ohibò!) si inchina a Wagner, senza, peraltro, cadere in servitù. Aggiungiamo che egli conosce assai bene le leggi della prospettiva teatrale e le applica ora con pieno successo... Non vi basta? Aggiungeremo allora che la veste strumentale della sua opera è di buona fattura e che, dove occorre, il tessuto sonoro diventa trasparente come una rete argentina, per dar modo ai cantanti di far udire distintamente, ad una ad una, le parole del testo ».

Alle repliche il successo è stato pienamente confermato.

---

## Il secondo mese scaligero

Del ballo *Belkis Regina di Saba* di Respighi (creazione) e dell'opera *Basi e Bote* di Pick Mangiagalli (novità per Milano), ha già parlato G. M. Ciampelli, mettendone in evidenza il caloroso successo, confermato alle repliche.

Non ci rimane che accennare brevemente alle altre due opere inscenate recentemente: *Werther* di Massenet, di nuovo allestimento, e *La notte di Zoraima* di Montemezzi (ripresa).

La prima della delicata opera del musicista francese ha richiamato gran pubblico (uno dei migliori teatri della stagione), per la maggior parte del quale costituiva, forse, una novità. Per quanto l'ambiente in cui si svolge l'azione e la natura del protagonista sieno cose certamente superate, basta però la realizzazione scenica estremamente umana che Massenet ha saputo creare, per avvincere l'uditorio, che non può restare indifferente di fronte ad una

musica così naturale e sincera, gentile nel disegno, leggiadra nelle espressioni e di signorile discorsività.

Di suggestivo effetto sono apparsi, specialmente, i due monologhi del secondo atto, la melodia sui versi dell'Ossiam, la scena delle lettere.

Accuratissima l'esecuzione. Il maestro Ghione ha diretto con misura e precisione, senza sdolcinamenti, come alcune pagine avrebbero consentito, ottenendo ottimi risultati. In palcoscenico sono stati assai ammirati Pertile e la Cristoforeanu. Il primo, interprete scenico efficacissimo, ha cantato con squisitezza di sentimento. L'altra ci ha offerto una figurazione assai delicata di Carlotta, ed è stata intelligente e nobile cantante. Molto apprezzato il Biasini (Alberto) e con lui la Giovannelli, l'Autori, il Venturini ecc.

Di bell'effetto le scene di Stroppa, i costumi su disegni di Caramba, ed il movimento scenico curato da Frigerio.

***

*La notte di Zoraima* di Montemezzi ha avuto gli stessi fervidi unanimi consensi dell'anno scorso, nello stesso teatro e confermati in parecchi altri. L'opera si è imposta nuovamente per la musica chiara, melodica, magistralmente orchestrata; per il largo respiro melodico che ne emana, e per la sicura penetrazione drammatica.

Anche in questo spartito il maestro Ghione ha dato prova della sua bella preparazione e di gusto squisito. La Cobelli e la Caniglia, ritrovarono le fervide accoglienze della precedente edizione, unitamente a Lo Giudice ed al Guicciardi, che per la prima volta si presentavano nelle vesti di Muscar e di Pedrito.

Numerose le chiamate, anche all'autore presente ed assai festeggiato.

## Teatro Reale dell'Opera

Oltre la nuovissima *Madonna Oretta* di Riccitelli, sulla quale ci siamo già diffusamente soffermati, in quest'ultimo mese sono state rappresentate *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Sadko* di Rimski Korsakoff ed il ballo *Fantasia romantica* di Delibes.

Le accoglienze tributate al popolare spartito di Zandonai, sebbene l'autore non fosse presente, hanno assunto un tono di calore veramente insolito, oseremmo dire di una consacrazione sicura e definitiva dell'arte del maestro trentino e di riconoscimento esplicito del posto che questa *Francesca* deve occupare tra i più acclamati spartiti dell'ultimo ventennio.

Tutte le repliche (che sono state numerosissime), si sono svolte a teatro sempre esaurito, in un'atmosfera del più fervido consenso, specie quella pei Dopolavoristi dell'Urbe che con vero diletto e commozione seguirono tutto lo spettacolo.

Il lavoro è stato interpretato ed allestito con grandissima cura. Il maestro Santini ha diretto con senso di poesia; Gilda Dalla Rizza è stata nuovamente una *Francesca* ideale, bene assecondata dal tenore Masini, da Carmelo Maugeri (Gianciotto ormai provato su moltissime scene), dal Nardi, dalla Saltamerenda ecc. Perfetti i cori, addestrati dal maestro Morosini. Sontuosi gli scenari di Marchioro, indovinati i costumi e di bell'effetto la messa in scena, curata da Govoni.

*Sadko* è stata ripresentata dal maestro Marinuzzi nella pregevole edizione dell'anno scorso, apprezzati interpreti la Saraceni, la Pederzini, l'Alfano, Taccani, Vaghi ecc.

Lieta accoglienza ha avuto anche il balletto in un atto *Fantasia romantica* con musica di Delibes, la cui azione mimica danzante è stata ideata e composta dal maestro Nicola Guerra. Numerose chiamate al coreografo, al maestro Messina che dirigeva ed agli interpreti.

In questi ultimi giorni si è rappresentata la *Traviata*, ed oltre che per la bontà dell'esecuzione (Marinuzzi, la Dalla Rizza, Borgioli e Vanelli), lo spettacolo ha avuto speciale attrattiva per l'adozione del palcoscenico girevole, che ha permesso di svolgere la celebre opera in nove quadri, invece dei quattro soliti, acquistando maggior vigore nello svolgimento dell'azione, senza alterarne la parte musicale. Quindi anche Forzano e Ansaldo sono stati molto festeggiati.

## La stagione lirica di Carnevale

® Torino (Regio). — *Linda di Chamounix* (Toti Dal Monte, Galeffi, De Muro Lomanto, maestro Armani). — *Rigoletto* (Toti Dal Monte, Galeffi e Manuritta). — *Mefistofele* (De Angelis, Minghetti, la Zamboni, la Burck, maestro Paolantonio).

® Napoli (S. Carlo). — Oltre il *Rigoletto* (Franci, la Giri, tenore Merino, maestro Berrettoni), *I quatro rusteghi* (la Tess, la Lenzi, la Dragoni, Bettoni, Cannetti, maestro Capuana) e *Tosca* (la Campigna, Duca, Rossi Morelli), si è inscenata per la terza volta nello stesso teatro (il cui concorso aveva vinto nel 1912) *Hoffmann* di Guido Laccetti. L'opera ha ottenuto anche adesso calorose accoglienze per la sua musica simpatica e melodiosa. L'autore è stato ripetutamente chiamato al proscenio col direttore maestro Capuana, e con gli interpreti Ilda Brunazzi, la Clinova, Mario Duca, Belmonte, ecc

L'11 c. m., nuovissima per Napoli, si è rappresentata *Dafni* di Mulé, davanti ad un pubblico imponente ed eletto, compresi i Principi ereditari, che pur avevano assistito alla prima di *Hoffmann*. L'opera, concertata e diretta dallo stesso autore, ha ottenuto un successo vivissimo e completo. Al primo atto si è avuto un applauso a scena aperta al tenore, dopo la romanza, e nove chiamate, alla fine, all'autore e agli interpreti. Al secondo atto la Concato è stata calorosamente applaudita dopo il racconto e così pure l'intermezzo. Sette chiamate alla fine dell'atto ed altrettante alla fine dell'opera. Ottimi interpreti, oltre la Concato, il tenore Ferrara, il baritono Maugeri e la Sani. Accurata la messa in scena.

® Genova (Carlo Felice). — Gli ultimi spettacoli sono stati: *Traviata* (la Saraceni, Borgioli, Stracciari, maestro Bavagnoli); *Iris* (la Favero, Bertelli, Badini, Zaccarini, direttore, festeggiatissimo, Mascagni); *Elisir d'amore*, che non si rappresentava allo stesso teatro da oltre 30 anni (Bidu Sayao, Borgioli, Stracciari, maestro Questa); e, vivamente attesa, nuova per la città, *Débora e Jaèle* di Pizzetti, diretta dallo stesso autore e magnificamente cantata dalle signore Bertana e Tess, dal tenore Dolci (già acclamati interpreti dello stesso spartito in altri teatri), dal Donaggio, dalla Zuccarini e dal coro, che ha parte così preponderante.

Il giudizio del pubblico — il quale ha capito di trovarsi di fronte ad una espressione d'arte d'ordine elevatissimo — è stato unanime e caloroso, come comprovano le numerose chiamate all'autore ed i giudizi della stampa.

® Parma (Regio). — *Forza del destino* (la Cigna, la Stignani, Merli, Gherardini, Viviani). — *Mefistofele* (De Angelis, Pauli, la Tassinari e la Barrigar). — *Adriana Lecouvreur* di Cilea (la Cristoforeanu, la Masetti Bassi, Ziliani e Borgonovo).

Direttore Antonino Votto.

® Trieste (Verdi). — *Adriana Lecouvreur* di Cilea (la Cristoforeanu e Parmeggiani). — *Norma* (la Cigna, la Toniolo, Tullio Verona). — *Orfeo* di Gluck (la Besanzoni, la Giri, la Rettore).

Direttore Edoardo Vitale.

® Brescia (Grande). — *Carmen* (la Buades, Mirassou, Biasini, la Foresta, maestro Paolantonio).

® Modena (Municipale). — *Turandot* (la Barla-Castelletti, la Valobra e Costa Lo Giudice). — *Otello* (Verona, Molinari e la Carbone). — *Lucia* (Toti Dal Monte, De Muro Lomanto). — *Tosca* (la Barla-Castelletti, Costa Lo Giudice).

Direttore Podestà.

® Como (Sociale). — *Isabeau* (la Rasa e Gaviria). — *Werther* (protagonista Wesselowski). — Il *Trittico* di Puccini, nuovo per la città e assai piaciuto (la Oltrabella, la Ticozzi, la Morselli, Noto, Pauli ecc.). Direttore Fabbroni, il quale per una recita di *Isabeau* ha ceduto la bacchetta a Mascagni.

® Pesaro (Rossini). — Rappresentazioni straordinarie benefiche di *Francesca da Rimini*, diretta dall'autore; interpreti la Scavizzi, Mirassou, Inghilleri.

Grandi manifestazioni di plauso ha avuto, per l'occasione, Zandonai, cittadino pesarese di elezione. Prima dell'ultimo spettacolo egli è stato accompagnato al teatro, preceduto da una fanfara e contornato da i membri della Società Operaia con fiaccole, mentre la folla plaudiva al suo passaggio.

® Venezia (Malibran). — *Tosca* (la Bollardi, tenore Vannucci, maestro Cantoni).

® Vicenza. — *Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari (Lussardi e la Fedeli). — *Furie di Arlecchino* di Lualdi (la Perea Labia, Manfrin e Anselmi). — *La veglia* di Pedrollo (la Fedeli, tenore Chiaia). Direttore Del Cupolo. Ad una rappresentazione è intervenuto il maestro Lualdi.

® Novara (Coccia). — *Gioconda* e *Chénier*, direttore De Vecchi.

® Padova (Verdi). — *Faust* (tenore Bentonelli, Melnik, la Tassinari, Morelli, maestro Zeetti).

® Milano (Puccini). — *Ernani* (De Franceschi, Cristobal, la Raineri). — *Butterfly* (con Tamaki Miura e il tenore Vannucci). — *Mefistofele* (basso Dominici, Volpi, la Galassi, la Righi-Tarugi). — *Cavalleria* (la Visciola, Rojo e Vecchi); *Pagliacci* (la Galassi e Sante Giorgi).

® Milano (Carcano). — *Aida* (la Lanza e Bergamaschi). — *Traviata* (la Palazzini, tenore Alfieri, baritono Piazza). — *Tosca* (la Svilarowa, Oneto, Roggio). — *Rigoletto* (baritono Poli, Anita De Alba, tenore Bellussi).

Direttore Graziano Mucci.

® Bergamo. — *Gioconda* (la Lucini, tenore Ciniselli). — *Ballo in maschera* (la Savettini, la Bosisio, Fullin, Valentino). — *Aida* (la Minonzio, la Salbabesco, tenore Serena).

Direttore Puccetti.

® Al Politeama di Firenze, il 29 u. s. è piaciuta la commedia di Giulio e Giovanni Bucciolini, *Re salsiccia*, con musiche di Virgilio Ranzato.

® Nuovo per il Metropolitan di Nuova York, ha avuto fervida accoglienza *Simon Boccanegra* di Verdi, diretto da Serafin, interpreti Maria Müller, il tenore Martinelli, Tibbet e il basso Pinza.

# CONCERTI

## MILANO

® Società del Quartetto. — Il Coro di Zurigo diretto da W. Reinhardt ha svolto con l'orchestra di Winterthur un programma di musiche religiose di G. S. Bach, tra cui la *Cantata* per la Pentecoste.

® Amici della musica. — Il Quartetto Rostal è piaciuto per serietà d'intenti e affiatamento. Il giovane violinista Campajola si è subito imposto per notevoli doti interpretative e di tecnica.

® Teatro del Popolo. — Il forte pianista Borowsky ha fatto anche conoscere uno *Scherzo in la min.* di Prokofieff.

Un bel concerto ha dato l'orchestra filarmonica di Monaco, diretta da Max Reiter, con la collaborazione del pianista Fischer, eccellente solista del *Concerto in mi bem. magg.* di Beetoven. Nel programma figurava, come novità, il preludio dell'opera *Judith* di L. Luzzatto, di bella ispirazione e ricco di effetti.

Grandi accoglienze ha avuto Respighi nell'udizione di sue musiche, interpreti il violinista Ferrari, il Quartetto Poltronieri e la sua signora Elsa, squisita cantatrice. Il programma comprendeva la *Sonata in si min.*, il poemetto lirico *Il Tramonto* per soprano e quartetto ed un gruppo di *Liriche*.

Nell'ultima tornata ha meritato unanimi consensi il Quintetto Poltronieri-Agosti, che per la prima volta si presentava al pubblico. Come novità ha presentato un *Quartetto elegiaco* di Alceo Toni. Il lavoro, che rimonta a una decina d'anni or sono, ha sicuri pregi di freschezza e di unità stilistica: è stato calorosamente applaudito.

® Lyceum. — Un concerto è stato dedicato a musiche di Carmine Guarino. In altra udizione è piaciuta la violinista Krokowski.

® Convegno. — Apprezzati concerti del violoncellista Mainardi, della cantatrice Fritzi Joke e dell'ottimo Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, che ha fatto conoscere una *Sonata* giovanile a tre di Schubert, ed un *Minuetto* ed una *Tarantella* per cello e piano di Casella, molto applauditi.

® Casa di riposo dei musicisti. — Il 9 febbraio si è voluto ricordare il 39° anniversario della prima del *Falstaff*, con una Messa in musica con accompagnamento di arpa, di piano e voce.

® Camerata milanese. — Calorosi consensi ha ottenuto il primo concerto di questa istituzione composta di otto voci maschili e sette femminili fondata e diretta, con vera passione, da Romeo Bartoli. Ad acconce parole dell'on. Cappa ha seguito lo svolgimento di un vario e bel programma di 14 pezzi, tra i più interessanti della letteratura madrigalesca polifonica.

® Ufficio Concerti. — Han fatto eccellente prova: i pianisti Paul Dougueresu e Maria Collina (quest'ultima ha eseguito, come novità, *Fiaba* di R. Bossi e *Mazurka* di C. A. Bossi); i violinisti Iris Paladino Levi e Zadri, il quale, artista di bel temperamento, comprese nel suo programma una *Romanza* di Toni; il Trio Lang e quello di Basilea; la cantatrice Sevunian, con l'arpista Bonandini.

® Associazione medici music. italiani. — Molto bene è riuscita la prima manifestazione di questo nuovo Ente, preceduta da un discorso del prof. Segurini. Il programma musicale venne svolto dal batteriologo Paolo Desderi (violinista), dal pediatra Anau e dal prof. Segurini, entrambi pianisti.

® Sala Bossi. — Il ben noto pianista Johannes Strauss, si è presentato in un interessante programma, nel quale figuravano anche brani di Bossi, Pannain, ecc.

® Concerti diversi. — Oltre il recital di danze dato da Ileana Leonidof e Dimitri Rostoff, ricordiamo le apprezzate udizioni del giovane pianista Erzsi Geri, con la violinista Magda Rosenfeld, di bel temperamento; del Trio di Milano, assai agguerrito (Maria Colombo, Albertina Ferrari e Spezzaferri); della cantante ungherese Margit Brezò; della pianista Rina Puschi, che ha eseguito un nuovo *Capriccio* di Guarino; del pianista Mario Zanotta.

## ROMA

® Augusteo. — *17-20 gennaio.* Vittorio Gui ottiene calorose accoglienze dai suoi concittadini, dirigendo due interessanti programmi in cui figura una novità per Roma: *Preludio a corale* di Guerrini, un brano di ispirazione mistica, assai bene accolto, ove un primo corale, ingrandito dall'organo, si allarga e si svolge fino a raggiungere, nella chiusa, la maggiore solennità. Le altre composizioni, dirette con sicura penetrazione, erano due brani della *Kovancina*, uno di Wagner e di Strauss, l'aria *Pietà, pietà Signor*, di Stradella, *Finlandia* di Sibelius.

*25-27 gennaio.* Anche Fritz Busch è assai applaudito. Oltre una novità per Roma, *Scherzo fantastico* di Strawinski, dirige il *Concerto grosso in sol min.*, per archi e cembalo, di Händel, la *Prima sinfonia in do minore* di Brahms, la *Settima* di Beethoven, brani di Wagner, e, graditissimi e accolti con calorosi consensi, l'intermezzo e la danza dell'opera *La figlia del Re* di Lualdi.

*31 gennaio.* Concerto diretto da Mario Rossi con l'intervento del pianista Silvestri, distintosi nel *Concerto in mi min.* di Chopin. Le novità del programma erano costituite dalla *Fonderia di acciaio* di Mossoloff che ha suscitato molto interesse e da *Ronde burlesque* di Schmitt. Piacque in modo particolare il chiaro e vigoroso preludio dello *Straniero* di Pizzetti, il cui senso mistico così bene si alterna a quello tragico.



*7 febbraio.* Victor De Sabata ottiene magnifici successi dirigendo musiche di Franck, di Wagner, di Berlioz e la nuovissima *Suite adriatica* di Lualdi. Quest'ultima composizione, applauditissima, è divisa in tre tempi di contenuto e sviluppo puramente musicali, senza alcun programma letterario. Il primo tempo « Ouverture per una commedia » è d'andamento brioso. Il secondo ha per titolo « Tramonto fra pasture e marine ». Il terzo « Kolo » si ispira ad una danza dalmata. Il ritmo, dapprima lentissimo, diviene in breve freneticamente rapido e vorticoso, raggiungendo il massimo possibile di vertiginoso movimento e di sonorità. L'autore presente ha dovuto ripetutamente presentarsi alla ribalta con il direttore.

® S. Cecilia. — Oltre la violinista romana Lina Spera, con la pianista Maria Macola, sono stati assai applauditi il celebre chitarrista Segovia, ed il violoncellista Albertelli con la cantatrice Rota. L'Albertelli ha presentato un *Canto di zolfara*, di Stefano Gibilaro, ch'è assai piaciuto.

Arnaldo Bonaventura ha tenuto una dotta conferenza su Dante e la musica, con esemplificazioni musicali.

® Filarmonica. — Concerti del Quartetto Poltronieri, dei pianisti Horszowski e Zecchi, del violinista Barison col pianista Costantinides (al quale ultimo ha partecipato la classe orchestrale del maestro Di Donato eseguendo un *Concerto* di Nardini).

In una speciale udizione, interpreti i madrigalisti diretti dal maestro Antonelli, si sono eseguiti i nuovi brani recentemente premiati al concorso della stessa Filarmonica: *Madrigale* di Canepa; *Divertimento* sopra una canzone popolare lombarda, di Mortari; *Madrigale napoletano* a voci dispari, di Parodi; *Ninna nanna greca* e *Serpenti a sonagli* di A. Bizzelli. Applauditissimi tutti i pezzi. L'ultimo ha dovuto essere ripetuto.

® Lyceum. — La pianista Tina Parisi, il violinista Cantani e il cellista Rocca hanno svolto un bel programma. Geni Sadero ha ritrovato fervide accoglienze nell'interpretazione di canti regionali.

® Concerti diversi. — Al Circolo della Stampa si sono presentati alcuni artisti del Reale. Maria Caniglia ha eseguito, con ottimo esito, una romanza della *Resurrezione* di Alfano. — Alla Sala Sgambati ha avuto liete accoglienze la pianista Vera Gobbi Belcredi.

G. MULÉ

**CANZONE E DANZA ARABA**

Trascrizione per Violoncello e Pianoforte di L. Silva

(122273) — L. 5,—

EDIZIONE RICORDI

## FIRENZE

® Politeama Fiorentino. — *17 gennaio.* Molto pubblico ha richiamato Paolo Scheinpflug, della Filarmonica di Dresda, che ha diretto anche una sua *Ouverture* a una commedia di Shakespeare. Il programma era completato da *Un congedo* di Wiener, dall'Ouverture del *Tannhäuser* e della *Settima* di Beethoven.

*24 gennaio-1 febbraio.* Gui, sempre calorosamente applaudito, dirige interessanti composizioni, tra cui l'ouverture dell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck; i due preludi della *Kovancina* di Mussorgski; l'Addio di Wotan e l'Incantesimo della *Walkiria* di Wagner.

Adolfo Busch è apparso mirabile solista nel *Concerto in la magg.* di Mozart, nelle sue *Variazioni* su un tema di Mozart ed in un *Concerto* di Mendelssohn.

*7 febbraio.* Altro concerto Gui, con la collaborazione del violinista Pelliccia che piace nell'allegro del *Concerto in re magg.* di Mozart, e in brani di Lalo e di Ravel. Completano il programma la *Pastorale* di Bach (trascritta da Gui, e una nuova Fantasia (specie di rapsodia) *Napoli* di Tommasini che ottiene oneste accoglienze.

® Mostra musicale. — Tra gli interpreti, oltre Gaspare Cassadò e Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani e la violoncellista Tachinardi, vanno ricordati i promettentissimi Elena Buonerba, Elena Socini, Gastone e Jolanda Frangini-Mariani (pianisti); Giuseppe Del Canto Pacini, Vera Litti e Bruno Bartolazzi (violinisti). Tra le composizioni presentate, oltre quelle di autori noti (Castelnuovo, Montanari ecc.), meritano d'essere segnalate: *Concerto in sol* di Mozart, con due difficili cadenze del già citato Del Canto Pacini; due *Pezzi* e una *Sonata* per violino e pianoforte di Mazzara Franzé.

## TORINO

® Schilling, direttore della *Walkiria* al Regio, prima di abbandonare Torino ha voluto affrire un concerto con la cooperazione di Anny Helm, principale interprete dell'opera wagneriana, la quale eseguì brani di Weber, di Wagner e alcuni *Lieder* di Strauss, mentre lo Schilling fece conoscere anche un frammento della sua opera *Il giorno dei pifferai*.

Il maestro Gedda ha iniziato i promessi

concerti sinfonici. Particolarmente applauditi *Ora di vespro* di Masetti; il *Concerto* di Martucci; e uno dei due Concerti grossi — interessante e piacevole — di Alessandro Stradella, elaborazione, con l'aggiunta del cembalo, di Gentili.

Un concerto al Liceo è stato dedicato a musiche di Casella, interpreti l'autore, la cantatrice De Vincenzi ed altri buoni elementi.

Alla Pro Coltura è stata applaudita una conferenza-concerto sulla musica inglese tenuta da Elisabetta Oddone e dalla cantatrice Doris Guarini.

VENEZIA

Alla Benedetto Marcello si sono avvicendati: la pianista Sartori col violinista L. E. Ferro; ed il grande organista svizzero William Montillet (che rese in stile perfetto la *Partita N. 2* di Bach) con la cantatrice Antonia Merli, apprezzata anche in liriche di Lino Liviabella.

Al Circolo Artistico è piaciuto il Trio fiorentino. Nel programma figurava anche il *Trio in si min.* di Guerrini.

TRIESTE

Al Conservatorio Tartini è stato commemorato Haydn, con un discorso del maestro Vito Levi e concerto del Trio triestino con la cantatrice Barich.

Molto bene sono riuscite, all'Artis Amici, le due sedute dedicate rispettivamente a musica russa ed a canti popolari.

NAPOLI

Società Quartetto Scarlatti. Due concerti di vero interesse artistico, quello del violoncellista Mainardi e quello della cantante Rota.

Sala del R. Conservatorio. A beneficio delle Opere assistenziali e con l'intervento di S. A. R. la Principessa di Piemonte, si è svolto un concerto di musica da camera, organizzato dal maestro Ugo Aiello. Vive manifestazioni agli esecutori Abussi, Parmiciano, Picieco, Aiello e pianista Naso (*I Trio* di Martucci, *Quartetto* di Borodine, *Quintetto* di Schumann). Anche a beneficio delle Opere assistenziali ha suonato con successo il pianista Strauss.

Sala degli Artisti. Interessantissima serata dedicata a musiche di Bloch (pezzi per Pianoforte, *Suite* per Violino, *Quartetto*). Successo dell'autore e degli esecutori (Quartetto Napoletano e Giuseppina De Rogatis). Anche molto pubblico per l'udizione del chitarrista Segovia.

Accademia Napoletana di Musica. Concerto orchestrale diretto con la solita bravura dal maestro Falvo. In programma musiche di Graener (*Sinfonietta*) e di Sibelius (*Suite*, op. 14), ben accolte.

PALERMO

Gli ultimi concerti, sempre riuscitissimi e frequentatissimi, sono stati tenuti dal Trio siciliano (Natale, Finizio, Caminiti), dal violinista Abussi, e dalle pianiste Puliti e Iraci.

Il primo complesso ha fatto un assai promettente debutto, dimostrando le proprie possibilità specie nel *Trio in do min.* di Beethoven.

Ottima accoglienza hanno avuto anche la Puliti, la Iraci e l'Abussi. Quest'ultimo era accompagnato al piano dal maestro Siciliano, del quale ha interpretato una nuova composizione.

---

Alla « C. Ferrini » di Genova, sono piaciuti la pianista Renata Wellenfeld e il violinista Gismondi.

In un concerto per la Giovane Orchestra genovese sono stati applauditi l'arpista Gandolfi, i violinisti Mora e Ferrari, il flautista Tassinari, il cornista Ceccarelli e il pianista D'Erasmo.

Bel successo, a Parma ed in altre città, del violinista Pelliccia, già affermatosi all'Augusteo.

Il pianista Raffaele Salviati è stato applaudito a Ravenna in brani pianistici da solo ed in due concerti con accompagnamento d'orchestra, diretta da F. B. Pratella.

Il Trio di Pola (Sbisà, Gentilucci, Bucarelli) ha dato un bel concerto alla Filarmonica di Zara.

Un bel concerto ha tenuto a Novara il violoncellista Adolfo Fantini (al piano il maestro Franzè).

Alla Società Buzzolla di Adria è piaciuto il poemetto *L'Amante perduta*, per canto, pianoforte, violino e cello di Mercuri (l'autore al piano).

Il programma del primo concerto sinfonico, ottimamente diretto dal maestro Rubino a Bari, comprendeva due sinfonie di Cherubini e di Rossini, il preludio della *Wally*, la *Quarta* di Beethoven.

Il valoroso pianista Carlo Zecchi, in un recente concerto al Liceo Musicale Giordano di Foggia, ha eseguito, applauditissimo, due pezzi *Canto di Natale* ed *Enigma* di Franco Valentini-Vista, rendendo così omaggio alla memoria del giovane e promettente compositore foggiano, immaturamente scomparso pochi anni or sono.

I primi concerti della stagione a Cagliari sono stati tenuti con esito brillantissimo dal Quartetto Poltronieri e da Maddalena Grey.

---



Ad Helsingfors, direttore Kajanus, è piaciuta *La cella azzurra*, leggenda sinfonica di Ludovico Rocca.

La prima città dopo Boston e Roma a conoscere *Metamorphoseon* di Respighi è stata Vienna, nella mirabile interpretazione di Osvaldo Kabasta. L'originale lavoro ha avuto consensi unanimi di pubblico e di critica.

A Varsavia, nella sala del Conservatorio, la cantatrice Stanislawa Korwin Szymanowska (sorella al notissimo compositore) ha eseguito con successo varie canzoni popolari italiane, trascritte e armonizzate da Elisabetta Oddone.

A Praga, Bruno Walter, ha dato una eccellente esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi.

Nella stessa città, alla Sala Smetana, il tenore Simek è stato applaudito in musiche di Musella e Santoliquido.

Meritatamente apprezzata è stata a Parigi la clavicembalista italiana Corradina Mola, presentatasi recentemente anche a Milano in una serata benefica.

Il Console italiano nel Canadà, Massimo Zanotti Bianco ha tenuto, a Montreal, una conferenza sulla musica moderna italiana, accompagnata dall'esecuzione di brani suoi, di Pizzetti, Malipiero e Mortari.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Vienna

La tremenda crisi che tanto fa soffrire il mondo, non ha, fortunatamente, compiuto la devastazione che si temeva nel campo della vita musicale viennese. Ed è naturale, poichè la nostra cultura ha radici assai profonde e basi solidissime, che non possono essere facilmente sradicate.

Si può, anzi, constatare che la crisi ha portato, in un certo senso, una qualche purificazione alla vita musicale della capitale, poichè mentre la musica di valore è desiderata anche attualmente, forse perchè in essa, dati i tristi momenti, il pubblico trova un certo conforto, ed i concerti dei *veri* artisti sono sempre affollati, hanno invece naufragato i lavori mediocri, i complessi senza base artistica, che finora avevano illuso con la loro virtuosità abbagliante, ma effimera.

Come a Berlino, anche qui l'Opera di Stato ha diminuito sensibilmente gli emolumenti ai suoi addetti, per adeguarli alla difficile situazione. Chi non accettava, doveva abbandonare il posto; e due eminenti artisti, il tenore Alfredo Piccaver, e la soprano Maria Nemeth, si ritirarono dal teatro, con la fine dell'anno. L'Opera ha perduto due cantanti di fama mondiale; ma assai più deplorevole è l'allontanamento della Nemeth, poichè difficilmente possono dimenticarsi i suoi grandi recenti successi, tra cui quello ottenuto in *Turandot*. Il Piccaver, invece, aveva perso un po' il favore del pubblico, per la sua svogliatezza e per non aver, con assiduo studio, voluto allargare il suo repertorio.

La stessa Opera di Stato ha dovuto anche ridurre, per ragioni di economia, il suo organico, e diversi ottimi musicisti sono stati messi in pensione a danno della efficienza, così ammirata, del complesso.

La crisi si riverbera inoltre, in modo assai sensibile, sui compositori della giovane generazione, che hanno ora minori occasioni di poter presentare al pubblico i loro lavori. La loro produzione, quindi, non ricevendo impulso dalle esecuzioni, deve necessariamente inaridire.

La gioventù che dimostra un vero talento musicale non ha mezzo di farsi udire o assai scarsamente, poichè nessuno vuole addossarsi la responsabilità di farla conoscere. Eppure l'avvenire della cultura musicale è intimamente collegato a quello della giovane generazione!

***

La Volksoper, che da molti anni era chiusa, si è riaperta, malgrado la crisi, con un ricco programma sotto la direzione di Leo Kraus. Questo teatro ha una missione tradizionale, poichè è sempre stato considerato come una specie di trampolino per tutti gli artisti che dalle sue scene spiccavano il volo per quelle dei teatri di tutto il mondo, come ad esempio la Jeritza e Schwarz. La Volksoper può considerarsi come la scena riservata ai giovani; ed anche le opere dei nuovi compositori, dovrebbero perciò rappresentarsi più frequentemente.

***

Nell'anno appena terminato si sono avute importanti manifestazioni commemorative di due grandi compositori, alle quali tutta la città ha partecipato. Esse si svolsero in occasione del 140° anniversario della morte di Mozart, avvenuta in questa città, e della ricorrenza della prima esecuzione, pure a Vienna or sono 125 anni, del *Concerto* per violino

di Beethoven al Theater an der Wien, dove lo stesso compositore creò pure il *Fidelio* e l'*Eroica*.

In riferimento alle due ricorrenze si ebbero rappresentazioni straordinarie di opere mozartiane all'Opera di Stato, ed un concerto al Teatro an der Wien, che esiste ancora oggi, ma per ospitare la musica leggera.

Anche lo scorso inverno Vienna ha mantenuta alta la sua gloriosa tradizione di città che ha il culto dell'oratorio dei grandi maestri. Sotto la direzione di celebri direttori, molte società corali hanno gareggiato in bravura nella interpretazione di tre diversi lavori del genere. Furtwängler diresse con l'Associazione degli Amici della musica, con grandioso effetto, il *Messia* di Händel. Chi ha sentito una sola volta il commovente « Alleluja » di questo magistrale Oratorio nella incomparabile esecuzione dell'illustre direttore e delle masse corali a lui sottoposte, trova quasi incomprensibile che quel poderoso lavoro sia stato scritto in meno di tre settimane. Nè si può concepire come lo stesso Oratorio, oggi così conosciuto, sia caduto, senza poter giungere neppure alla fine, alla prima esecuzione avvenuta in Mannheim.

Anche per un'altra gigantesca opera del genere, la *Grande Messa in si min.* di Bach (che, sotto la direzione di Klemens Krauss, col coro dell'Opera di Vienna e dei Filarmonici, ebbe una esecuzione meravigliosa) necessitarono non meno di duecento anni prima che potesse affermarsi.

Il terzo oratorio eseguito è stato *La Creazione* di Haydn, che, al contrario del precedente lavoro ha conquistato più presto il favore del pubblico viennese, perchè non è soltanto il lavoro corale più noto di quell'autore, ma forse la partitura più popolare di tutta la letteratura corale. Rudolf Nilius, il ben noto direttore d'orchestra, con l'Orchestra Sinfonica e con l'Associazione corale, ne è stato interprete squisito.

Tale esecuzione può considerarsi come l'inizio dei festeggiamenti viennesi pel 200° anniversario della nascita di Haydn.

***

Passando ai compositori contemporanei è molto da lodare l'iniziativa del compositore e direttore Dr. Hans Pless per i concerti europei di scambio da lui organizzati, con l'intento di presentare non soltanto musica moderna dei suoi connazionali, ma anche di musicisti di altri Stati, che, secondo lui, deve essere conosciuta dal pubblico viennese.

Nel suo primo concerto, tenuto con la Neuen Wiener Madrigalvereinigung da lui fondata, ha fatto udire lavori corali e di musica da camera di autori moderni dei Paesi Bassi, quali Willelm Pijper, Sem Dresden, Max Fredenburg e Daniel Ruyneman. Sembrò specialmente notevole quest'ultimo, che è uno dei compositori più avanzati d'Olanda e che coltiva uno stile corale del tutto indipendente dalla parola, influenzato dalla musica indogiavanese e da Debussy. La prima esecuzione della sua *Sonata per coro misto sopra un tema*, suscitò un grande e giustificato interesse.

Riassumendo quanto venne eseguito di musica moderna nei concerti della corrente stagione, citiamo innanzi tutto i Filarmonici viennesi, la nostra orchestra più distinta e più rinomata, che, direttore Clemens Krauss, presentò tre brani, assai graditi, dell'*Amore delle tre melarance* di Prokofieff, la *Rapsodia* per orchestra e sassofono di Debussy, il brillante *Bolero* di Ravel, *Quattro studi* per orchestra di Strawinsky, originariamente composti per quartetto ad archi e phonola, e solo più tardi orchestrati, dei quali, però, non dimenticheremo mai l'esecuzione magistrale che ne dette Toscanini.

Il Konzertverein (Società di Concerti) di Vienna, che quest'anno preferisce il genere classico, ci ha offerto — direttore Leopold Reichwein — esecuzioni lodevolissime della *Sesta Sinfonia in la magg.* e della *Nona Sinfonia in re min.* di Anton Bruckner.

La Wiener Tonküstler Konzerte, che festeggia il 25° anno di fondazione, diretta dall'autore, offerse, ottenendo bel successo, una *Simphonie à la minute « La Burla »* di Weingartner. È un piccolo lavoro allegro, reso piacente da alcuni scherzi orchestrali spesso parodistici.

La giovane signora di Weingartner, Carmen Studer, si è presentata anch'essa al nostro pubblico quale coraggiosa ed esperta direttrice in un concerto orchestrale.

Le manifestazioni sinfoniche popolari — ridotte però assai di numero — continuano anche in questa stagione.

Nel primo concerto, accanto a Mozart e ad Haydn, figurava Darius Milhaud con un *Concerto* per viola e orchestra e Anton v. Weber con una riduzione orchestrale dei *Deutsche Tänze* di Schubert, recentemente ritrovati.

Dr. H. R. Fleischmann.

**Album di musica moderna**

per Pianoforte a 4 mani

1. Bartoccini M.: Villanella e Canzone; 2. De Paoli D.: Pastorale; 3. De Paoli D.: Berceuse; 4. Ferrari Trecate L.: Il prode Anselmo; 5. Masetti E.: Nei giardini di Villa Srea; 6. Mortari V.: Marcetta.

(122214) - L. 12.

EDIZIONE RICORDI

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CARAVAGLIOS (C.) — *Voci e gridi di venditori in Napoli.* (Guaitolini, Catania).

È un'indagine folkloristica di carattere in parte scientifico, in parte pittoresco. Le voci e i gridi costituiscono elenchi numerosi e danno luogo a commenti sulle consumanze napoletane e a confronti con analoghe espressioni di altre popolazioni e di altri dialetti. Non mancano riferimenti a luoghi stranieri, che ascoltarono quei gridi, e riproduzioni fotografiche di ambienti e figure. Quindici notazioni musicali tentano di fissare la vocalità popolaresca, bizzarra nella melopea e nella ritmica.

SANTAGATA (E.) — *Il Museo storico musicale di S. Pietro a Maiella.* (Giannini, Napoli).

Centocinquantacinque fotografie documentano la ricchezza delle collezioni del Conservatorio di Napoli. Da molti anni era desiderato un volume, che innanzi tutto riproducesse la galleria dei ritratti, dei quali parecchi preziosissimi, o rari o unici. Più d'una volta è accaduto agli illustratori di volumi storici o lessicali di ricorrere alla cortesia di Francesco Cilea, che dirige il S. Pietro a Maiella, per ottener copia di qualcuna di quelle tele. E la cortesia non fu mai negata. Ecco ora in chiare e nitide riproduzioni la pinacoteca, che è come una storia della musica napoletana in immagini; e anche le vetrine che adunano i cimelli di Vincenzo Bellini, di Giuseppe Martucci, e quelle degli autografi e degli strumenti antichi, i clavicembali di Ruckers, i pianoforti di Paisiello e di Cimarosa... C'è da essere assai grati al maestro Cilea, e al rag. Santagata, del Conservatorio, che ha compilato il volume, annotando le caratteristiche dei cimelli.

CHARPENTIER (M. A.) — *Le malade imaginaire de Molière.* (Durand, Parigi).

Questa delicatissima *comédie ballet* dell'insigne discepolo di Carissimi fu restaurata, secondo l'esplicita dichiarazione nel frontespizio, dal Saint-Saëns; restano evidenti i tocchi del sapiente e gentile maestro contemporaneo. Non perciò l'antica musica ha perduto le sue native fattezze. Il duetto di Angelique e Cleonte è contesto di squisita grazia; il trio delle *femmes mores* è ricco di elegante vivacità.

D'INDY (V.) — *Chanson populaires du Vivarais.* (Durand, Parigi).

Non senza un particolare senso di rammarico si rileggono le belle canzoni che il compianto maestro rivelò e armonizzò. Anche in questo suo lavoro è impressa la caratteristica del suo temperamento e della sua arte. Non trasformazione salottistica di canti, che devono essere gustati con spirito scientifico e storico. E, per tanto, un'integrità, che è tanto severa quanto affettuosa, e precisamente aderente alla materia, e assai piace e diletta.

*Studien zur Musikwissenschaft unter Leitung von G. Adler.* (Universal Edition, Vienna).

Il diciottesimo fascicolo (1931) degli studi fiancheggianti i *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* reca l'inizio di una monografia di C. Huigens sul cinquecentista Blasius Amon, tirolese, compositore e cantore; altri documenti raccolti dal Neuß sulla storia della cappella di corte a Vienna dal 1636 al 1680; uno studio di C. Schneider sugli oratorii e i drammi del settecentista A. C. Aldgasser, il quale venne in Italia; e un articolo di W. Lehner su F. X. Sussmayr come operista, particolarmente interessante nelle relazioni di vita e d'arte con W. A. Mozart.

DYER (L. B. M.) — *Holst, Elgar.* (Oxford, University Press, Londra).

Con Gustav Holst e Edwar Elgar si inizia una collezione di cataloghi delle opere di compositori inglesi, accuratamente compilati.

D'UDINE (J.) — *L'art du lied et les mélodies de Massenet.* (Heugel, Parigi).

Breve studio analitico delle melodie da camera di Massenet, considerate nell'ispirazione, nella tecnica e nella grazia raffinata.

TIERSOT (J.) — *Chansons populaires françaises.* (Heugel, Parigi).

Rondes, leggende e racconti, la vita rustica, canti di maggio o natalizii, canzoni di Alsazia e di Lorena, scelte con quella competenza che ha fatto del Tiersot un maestro del folklore francese e da lui stesso armonizzate con gusto sobrio e vivace. Una raccolta preziosa e cara.

*Jahrbuch der Musikbliblotek Peters, 1929 e 1930.* (Lipsia, 1931).

Curate da Kurt Taut, solertissimo compilatore di copiose bibliografie e statistiche culturali, queste ultime due annate contengono saggi poderosi d'estetica e di cultura. Lo Scherlig tratta dei metodi analitici della musica in rapporto alla valutazione dell'arte, e della pratica esecutiva in relazione ai testi e all'interpretazione. H. Blume disserta intorno al concetto di svolgimento. R. Picker esamina linearità e armonia nelle più remote

nolifonie. Il Nef si occupa di M. A. Charpentier, l'allievo di Carissimi. Il Mersmann tratta del concetto di forma. E lo Schmitz descrive l'attuale stato della critica nel giornalismo in Germania.

*a. d. c.*

---

CESARI (G.) — *Lezioni di storia della musica.* I^a^ Parte.

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

Da *La Parola e il Libro*, Milano.

Da qualche tempo a questa parte sono apparse con frequenza opere italiane e straniere dedicate alla storia della musica, tanto che, si può dire, ormai ogni periodo di essa è stato messo in luce; e risolti, almeno per la maggior parte, i problemi sottoposti al giudizio degli studiosi.

La varietà nei testi dipende quindi da una diversa suddivisione della materia che vien presentata di sotto o secondo un principio d'ordine cronologico, oppure seguendo il sorgere delle varie scuole in conformità a un itinerario geografico già stabilito. Nell'uno e nell'altro caso abbiamo potuto constatare, com'è naturale, le predilezioni dei singoli autori che per simpatie personali o per cieco spirito nazionale hanno fatto campeggiare questa o quella figura e valutato più o meno diversi fenomeni, con evidente danno all'equanimità dell'osservazione oggettiva. E questo è avvenuto proprio nel caso di opere destinate, non già a uno studio profondo e analitico di carattere strettamente tecnico, ma scritte col proposito di diffondere la coltura musicale anche in ambienti, per così dire, popolari. Purtroppo lo studio dei periodi di sviluppo sull'arte dei suoni richiederebbe, come base, una buona conoscenza della grafia, dell'armonia e di tutti quei sistemi adottati dagli antichi maestri per fissare sulla carta le loro composizioni: nei trattati di storia musicale si tralascia molto spesso questa parte di preparazione necessaria per l'evidente ragione di semplificare: ne viene per conseguenza tutta quella serie di « profili », « lineamenti », « disegni » di storia della musica che non accontentano la curiosità di sapere nè dello studente, nè dello studioso. Il problema del resto non è tanto facile come potrebbe sembrare: e l'accoppiare in questo campo una chiara semplicità a una profonda disamina presenta seri ostacoli. Sovente accade per le ragioni sopra dette che i trattati destinati a una maggiore diffusione della coltura musicale riescono insufficienti e inadatti poichè il desiderio di semplificare porta all'eccesso opposto, cioè alla superficialità.

Riteniamo oggi di poter segnalare un'opera che porterà certamente un valido contributo agli studi musicali e per la quale ci troviamo di fronte a un fatto perfettamente opposto a quello sopra esposto. Gaetano Cesari, che ha raccolto con felice iniziativa le sue « Lezioni » tenute alla Regia Università di Milano, avverte che « questi sunti dicono chiaramente, attraverso il loro carattere di generalità e di ricapitolazione, per quale scopo sono stati dettati. Sono cioè destinati a servire di sussidio agli studenti interni, frequentatori del corso, per ritenere le nozioni storiche indispensabili a formarsi un'idea dello svolgimento generale dell'arte musicale dal sorgere del Cristianesimo fino all'apparizione delle moderne forme » e « data la loro natura, fu quindi evitato tutto quello che, nell'insegnamento orale, venne preso a tema di discussione od esposizione di personali vedute dell'insegnante ».

Noi aggiungeremo che in questo caso la profonda coltura e l'autorevole pensiero dell'insegnante avrebbero permesso, a tutto vantaggio nostro, un'esposizione soggettiva, ma la modestia e la coscienza dell'altissimo compito da parte dell'autore hanno fatto sì che venisse dato alle stampe un raro esempio di trattato scevro da ogni considerazione personale; un quadro che s'illumina in tutti i suoi piani e sul quale noi vediamo svolgersi con estrema chiarezza e coerenza le molte evoluzioni dell'arte dei suoni. E mentre il proposito del prof. Cesari era relativamente limitato, quello cioè di offrire una guida sicura ai suoi allievi, noi possiam dire che la meta raggiunta ha superato il limite imposto, in quanto il volume che oggi ci si offre, non è semplicemente un testo adatto per studenti che sono generalmente al di fuori del campo musicale, come gli universitari, ma un'opera informata a un severo criterio critico che tornerà utilissima a chiunque per il metodo dell'esposizione e degna di considerazione da parte degli studiosi per la scelta della materia inclusavi. Il presente volume, che comprende la prima parte delle lezioni, è corredato infatti di un'ampia bibliografia che indica le opere essenziali per lo studio della storiografia musicale in generale e anche, dettagliatamente, quelle da consultare intorno alla materia trattata. Segue poi al testo un'interessante quanto utile Appendice di esempi musicali e di figure, ridotte, com'era opportuno, ai soggetti più importanti, ma sufficiente per dare un valido cenno dimostrativo delle antiche notazioni e degli istrumenti.

Qualche anno fa è uscito un volume di Andrea Della Corte che torna oggi di utile complemento al volume del prof. Cesari: è questo una scelta di musiche antiche, anteriori a Bach, raccolte con giusto criterio e disposte in ordine cronologico. L'A. ha voluto limitarsi a raccogliere le composizioni più antiche e meno conosciute, tralasciando quelle moderne poichè si possono conoscere dalle più comuni e diffuse pubblicazioni. Non è tanto facile aver sempre a portata di mano un Sirventese di Marcabru o un Madrigale di Landino e questa « scelta » ce li offre insieme a tanti altri aggiungendo anche dei brevi squarci presi appositamente tra i più interessanti, dal punto di vista storico, anche di autori noti come Palestrina o Monteverdi. Ma una pagina della *Missa brevis* o dell'*Orfeo* può bastare a mettere in luce le particolarità del loro autore, i gusti, la tecnica dell'epoca.

Anche questo volume quindi è da consigliarsi a chi vuol considerare la storia della musica non come un arido elenco di nomi e di date, ma un quadro vitale in cui si svolge il mirabile progresso dell'arte.

Enzo Greco.

---

DE NINNO (A.) — *Storia della Musica* - Volume I. (Edizioni Sapientia, Roma).

L'autore dice nella prefazione del suo simpaticissimo libro che egli ha voluto dedicare l'opera sua agli studenti per avvezzarli ad unire allo studio delle Arti Belle in generale quello della Musica, strettamete collegato alla evoluzione delle arti sorelle.

Redatto con molta cura, il primo volume ha per punto di partenza le origini della musica ed arriva al secolo XVIII.

Data la fallonomia del libro c'è da augurarsi che il secondo volume non si faccia troppo aspettare.

Elisabetta Oddone.

*" MUSICA D' OGGI „ invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1932*



# MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CLAUSETTI (P.) — *La sposa fedele.* Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale* - Milano.

L'impressione che lascia nel ricordo la lettura di questa lirica è di una singolare concretezza, tanto più significativa che si tratta di una poesia popolare; quando è così facile di giocarvi su e di filtrare le schiette movenze del sentimento ingenuo nell'alambicco di una ironia compiaciuta e di una tecnica duttile e preziosa.

Non già che l'autore prenda sul serio il suo testo, e che non giochi appunto con le botte e risposte di quella poesia dialogata: che son finte e parate scherzose. E il marito che torna alla casa della sposa, ma non si dà a conoscere, anzi tenta la fedeltà della donna; e la donna quasi si presta allo scherzo, finge. E ambedue risentono la disperazione che conflagrerebbe se, per avventura, lo scherzo fosse realtà: se veramente fosse vero quello che dice lui alla bella che da tanto tempo attende:

*bella mia, non aspettare*
*egli dorme sotterra, oltre mare*

o se ancora la donna aprisse la porta allo sconosciuto che batte:

*se di ciò ti rammenti*
*che solo il mio sposo sa.*

Qui, in questo compenetrarsi della finta insidiosa colla possibilità invece della sventura annunciata per prova e per giuoco — che sia proprio morto, il pellicano lontano, che lei dimentichi... — Clausetti ha saputo cogliere, e rendere musicalmente, quel lirismo profondo che dà unità d'ispirazione alla poesia. Anche il musicista gioca e scherza alle botte e risposte e sa dare melismi diversi, ben conclusi, giocati; e ad ogni gradazione della finta che si svolge per gradini vorrei dire autonomi nel loro artificio, la duttilità della sua tecnica sa conferire una tonalità ed una movenza proprii, anch'essi in certo senso esteriori al dramma che vibra sotto. Ma quando questo dramma, nelle parole infinite trova il veicolo alla propria espressione e, pur non vero, si realizza nella fantasia, allora l'accento musicale vibra e spasima della verità che si è sostituita al gioco. Sono brevi sprazzi di emozione intensa, improvvisamente sinceri e disperati; subito trascinati via dal gioco che riprende. Perciò, dico, quel canto è concreto, chè la musica segue e realizza la doppia linea, e l'una, quella lirica, penetra a tratti nell'altra quasi polverizzandola; sicchè, quando questa riprende con un ritmo e una movenza di nuovo autonomi, serpeggia ancora in essa l'eco di quel grido improvviso. E il procedimento incalza anche nella stessa dinamica musicale, fino alla fine, al giubilante ritrovarsi dei due. Che, e questo è forse l'unico appunto, non mi pare abbastanza esagitato, fremente; non vi si sente l'ansia della trepidazione finalmente risolta. Se pure, in questo ultimo movimento musicale quasi liturgico e solenne, tutta la lirica trovi anche il riposo armonico e stilistico del brevissimo dramma ond'era materiata. Qui, in questo ultimo momento, giustissime considerazioni formali hanno forse calmato troppo presto l'intensità del meraviglioso sollievo finale.

*b. r.*

---

MARCHEX (G.) — *Elégie* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Come in tutte le liriche dell'A. è più il pianoforte che crea il quadro che la voce. Ma questa lirica, oltre ai pregi di fattura, ha quello di una vera poesia e riuscirà gradita ad interpreti ed a spettatori.

MARCHESI (O.) — « *A te fanciulla* ». Adagio amoroso per Archi. Partitura. (U. Pizzi, Bologna).

Quadretto sonoro, di un gusto romantico già oltrepassato e d'una fattura un po' facile, quantunque elegante e corretta.

KLEMPERER (O.) — *Quatuor* pour Piano, Violon, Alto e Violoncelle. (M. Senart, Parigi).

Questo lavoro dell'illustre direttore d'orchestra tedesco ha una limpidezza ed una linearità di scrittura che al direbbe più latina che teutonica. A parte i pregi di fattura e di costruzione (generalmente i tedeschi, anche quando scrivono musica inutile o brutta, rivelano sempre qualità di scrittura e di costruzione solide) i quali, soprattutto nell'A., non sorprendono, questo Quartetto ha, specialmente nel *Largo* che lo conchiude, un potere di emozione veramente intenso e profondo, da farcene desiderare una buona audizione in qualche concerto dell'imminente stagione.

BOYCE (W.) *Alla Caccia*, adattamento per Pianoforte e revisione di A. Moffat. (Ed. Augener Ltd., Londra).

È l'adattamento d'uno dei pezzi più famosi di questo compositore del 700 inglese, per il moderno pianoforte. La composizione è piacevole ed interessante, e la trascrizione buona: presenta una difficoltà relativa.

SCARLATTI (A.) — *Recitativo ed Aria* per Canto e Pianoforte. Realizzazione ed elaborazione di G. Guerrini. (U. Pizzi, Bologna).

Non è una delle cose più significative nè delle migliori di A. Scarlatti e non si comprende la preferenza data a questa anzichè ad altre. La revisione è buona.

CAFAGNA (M. P.) — *Sept Chansons Populaires Grecques* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Melodie facili, piacevoli, eleganti, d'uno stile che arieggia il popolaresco orientaleggiante: armonizzate con semplicità e gusto, tali da riuscir gradevoli agli interpreti ed agli uditori. Vale la pena di segnalare la *Berceuse* e la *Chanson de l'Ile de Chio*.

MASETTI (E.) — *Omaggio a Schumann - Valzer - Foxtrottino* per Pianoforte - *Una capanna, un bimbo, una stella* per Pianoforte a 4 mani - *Avemaria della Pieve* per Violoncello (o Violino) e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

L'*Omaggio a Schumann* è un pezzo, di media difficoltà, in stile — naturalmente — schumanniano: il che non impedisce all'A. di mostrare la propria originalità. Il *Valzer* ed il *Fox-trottino* evocano, con una punta di malizia, la danza d'ieri e quella d'oggi. Le due ultime composizioni sono due impressioni d'*après-nature*: la prima, facilissima, scritta per quattro mani minuscole; la seconda tutta densa d'una sottile poesia sonora ottenuta con i mezzi più semplici. Tutti i lavori portano il segno di quelle qualità — tecniche, stilistiche e di sensibilità —

che il giovane autore di *Ora di Vespro* ha rivelato nei suoi lavori più recenti, e se han fatta la fortuna.

GOLS (X.) — *Suite* pour Piano. (M. Senart, (Parigi).

Musica scritta soprattutto per *le dite*: e le dita d'un buon pianista. Piacevole, talvolta piccante, varia di ritmo e di colore, anche se qua e là traspare qualche influenza: musica a fior di pelle. Ma, fra i quattro pezzi che la compongono, appare nella *Sarabanda* un senso così profondo d'emozione e di poesia da far comprendere che il torto di questo musicista è forse quello — per gli altri pezzi — di abbandonarsi ad una facilità che appare fin troppo evidente.

MULÈ (G.) — *Largo* per Archi, Arpa, Harmonium e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

In questo breve lavoro, scritto per un curioso insieme strumentale e, forse, non recentissimo, appaiono ben evidenti le belle qualità dell'autore di *Dafni* e delle musiche per le *Baccanti*.

*d. d. p.*

---

FUGA (S.) — *Schizzo* per pianoforte. (Ed. Augusta, Torino). — *Le Rose*. Addio, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna musicale* - Torino.

Più che il pezzo pianistico, d'una brillante piacevolezza esteriore ma di accenti non sempre nuovissimi, interessano di questo giovane compositore le liriche, denotanti una matura conoscenza della scrittura vocale. Lievi pastelli intonati nella morbidezza di mezze tinte, esprimono un fondo di malinconia elegiaca in una vena di canto delicato e tenue, che nella nobile flessuosità del ritmo trova un'accorta gamma di sfumature. Specialmente nell'*Addio*, l'abbandono melodico è libero e sicuro: attraverso spontanee modulazioni armoniche il canto risveglia con attenta compensazione diverse risonanze sentimentali che, se ancora non rivelano l'espressione di un'inconfondibile personalità musicale, certo realizzano alcuni tocchi di intima e soffusa poesia.

M. M.

---

BELOCH (D.) — *Canzone Slava* per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

La compositrice ben nota a Roma, dove svolge una svariata attività artistica, ha saputo infondere alla breve lirica vocale una dolcezza cullante che ben sa rievocare il penetrante fascino delle melodie prediletta dai popoli slavi.

—— *Gondoliera* per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Anche in questa pagina vocale l'autrice sa mettere in evidenza le sue spiccate attitudini melodiche e le garbatezze armoniche che le sono famigliari.

CIMARA (P.) — *While I am young*. (Edizioni Cardilli, New York).

L'autore è ormai popolare e tutti i dilettanti di canto da camera apprezzano le sue numerose liriche, sempre spontanee ed eleganti. Anche questa romanza ha un ritmo facile di waltzer lento che si imprime nella memoria e nella gola di chi canta.

CIMARA (P.) — *Ritornello d'amore*. Edizioni Cardilli, New York).

In questa canzone l'autore diviene anche poeta, raggiungendo una maggiore unità di concezione.

GUBITOSI (E.) — *Nera Nerella* per Canto e Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli).

Canzone festosa dal ritmo facile, ma dal tessuto armonico ricercato e ardito.

GUBITOSI (E.) — *Ninna Nanna Casacca* per Canto e Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli).

Particolarmente interessante per l'avvicendarsi dei ritmi e l'appropriato calore melodico.

LONGAS (F.) — *Mi Jota* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Una bella, efficacissima pennellata di colore, affidata ad una tessitura vocale d'eccezione.

RAVASENGA (C.) — *La berceuse de la Mendiante*. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Fra le composizioni per canto dell'autore, questa pagina dedicata alle voci medie vanta attrattive speciali di andamenti melodici ed armonici.

DE LA MOTTE FOUGUÈ (F.) — *Drei Lieder im Volkston*. (C. Merseburger, Lipsia).

L'autore rispetta le esigenze melodiche della voce ma le tortura un poco con una irrequietezza armonica irta di alterazioni.

KAZURO (S.) — *Canti della terra e del mare d'Italia* per Coro misto a cappella. (Edizioni Naklad, Varsavia).

L'adattamento di dieci canti tradizionali scelti fra i canti patriottici e regionali raccolti da Toati, Favara e De Meglio non poteva meglio riuscire; basterebbe ad affermarlo l'emozione destata dall'audizione ricevuta per Radio dalla Filarmonica di Varsavia, diretta dall'autore.

Il maestro Kazuro conosce assai bene la musica e la terra italiana, poichè per un lungo periodo di tempo visse a Roma dove studiò col maestri Sgambati e Setaccioli, e nella città natale ha intrapreso una intelligente diffusione della nostra musica.

KRYZANOWSKA (H.) — *Ave Maria. - O salutaris* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Hamelle, Parigi).

Due brevi composizioni vocali ispirate ad una bella austerità di linee e di condotta. L'*Ave Maria* fa pensare alla pacata devozione di Cesare Franck.

RAVASENGA (C.) — *Lasciami andare*. Per Canto e Pianoforte. (Edizioni Allione, Milano).

L'autore è troppo noto perchè sia necessario farne una presentazione; basta annunciare una sua pubblicazione per preparare il lettore a riconoscere le abituali prerogative di chi l'ha ideata.



ROWLEY (A.) — *The Toll Gate House*. Song with Piano. (Ediz. Rogers Winthrop Ltd. Londra).

Agile, elegante, grazioso, questa breve romanza costituisce una vera risorsa per le voci di limitata estensione.

—— *The Birds*. Song with Piano. (Rogers Winthrop Ltd., Londra).

Ispirata a una delicata leggenda dell'infanzia di Gesù Cristo, la composizione di Rowley si stacca dal tipo abituale della lirica vocale e chiede all'interprete raffinate risorse di efficacia espressiva.

HAMILTON (J.) — *The great Child. - Endimion*. Songs with Piano. (Rogers Winthrop Ltd., Londra).

Armonizzate con garbo e curate in tutti i particolari, le due liriche della compositrice britannica rivelano il buon gusto della loro autrice.

BANCROFT (H. H.) — *Phillis the fair*. Song. (Augener Ltd., Londra).

Nulla di particolarmente rimarchevole distingue questa composizione, alla quale però è doveroso riconoscere nobiltà di intendimenti artistici.

BAZELAIRE (P.) — *Cache cache* per Violoncello e Piano. (M. Senart, Parigi).

Composizione di moderate proporzioni ma di effetto sicuro per l'insistenza del ritmo e l'indovinata sobrietà dell'intervento pianistico.

PRATELLA (F. B.) — *Canti Romagnole* per Coro. 3 Serie. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il nuovo volume arricchisce la biblioteca caratteristica dei canti popolareschi italiani, tanto vivi di colore, tanto densi di significato espressivo. Delle sei canzoni due soltanto hanno parole tradizionali.

BRAHMS (J.) — *Folk Song* trascritto per Violino e Pianoforte da A. Fachiri. (Oxford University Press, London).

Delizioso piccolo pezzo adatto ai giovani musicisti che desiderano ricrearsi educando il gusto artistico.

ELISABETTA ODDONE.

---

GEIER (O.). — *Suite für Viola solo*. (C. Merseburger, Lipsia).

L'autore deve essere un violista dal polso di ferro e dal virtuosismo trascendentale. Questa sua composizione — destinata per necessità di cose ad un numero ristretto di interessati — ha il pregio di porre in rilievo le possibilità tecniche dell'istrumento e le sue mirabili facoltà di espressione.

NIEMANN (W.) — *Variationen über ein altenglisches Menuett*. (C. F. Peters, Lipsia).

Il tema è tratto dalla *Sonata VIII* di T. A. Arne (1710-1778). Di queste variazioni per pianoforte, piuttosto semplici e ingenue, non immuni da improprietà di scrittura e da improvvisi vuoti nelle armonie, rivestono un interesse ritmico soltanto la quarta (*Ground*), che vuole riprodurre una antica forma inglese di basso ostinato, e la sesta (*Hornpipe*), vecchia danza di marinai.

LOWTHER. — *Le cloître maudit*. Piano. (M. Senart, Parigi).

La didascalia accenna ai ruderi foschi d'un cenobio tragico, sperduto nella lontananza. Ma il mistero claustrale non ha in questo brano pianistico nè suggestione di poesia, nè colore impressionistico. Soltanto la chiusa, in una coerice evanescente di armonie, si eleva ad un piano d'arte dignitoso ed austero.

ALDO FINZI.

---

ROSSI (R.) — *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. (G. e P. Mignani, Firenze).

Tre tempi, di respiro piuttosto ampio, ben costruiti e solidi. Ma non fredda costruzione accademica, sibbene l'espressione d'un temperamento vibrante, ricco di sentimento e di fantasia che si esprime liberamente nella difficile forma della Sonata. Il carattere drammatico dei due *allegri* inquadra bene il delicato lirismo dell'*adagio*. La scrittura strumentale è buona come l'equilibrio dell'insieme

TEDOLDI (A.) — *Siciliana e Tambourin* per Pianoforte. (J. Hamelle, Parigi).

Due forme ed espressioni d'altri tempi, rivissute con moderna libertà. L'A. ha creato due momenti, uno poetico, l'altro scherzoso, riuscitissimi.

C. F. N.


## CANTO E PIANOFORTE

FERNANDEZ (O. L.)

121821. - *Berceuse da onda, que leva o pequenino naufrago*. (MS-Br). Poesia di Cecilia Mireilles. (Testi portoghese e spagnuolo). L. 5.—

FUGA (S.)

122200. - *Addio* (S-T). Versi di U. Lace. (Testi italiano e francese). L. 5.—

122201. - *Le rose* (MS-Br). Versi di L. Siciliani. L. 5.—

GIURANNA (B.)

122102. - *Las estrellas del cielo* (S-T). L. 5.—

SANTOLIQUIDO (F.)

122198. - *Mélancolie* (MS-Br). Versi di Bilitis.. L. 6.—

TIRINDELLI (P. A.)

122109. - *Congedo* (S-T). Versi di Maria Fiori. L. 8.—

122110. - *Triste primavera* (S-T). Versi di Olga Bonetti. L. 5.—

122111. - *Passione* (S-T). Versi di X » 5.—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® R. Accademia Filarmonica, Roma. — In seguito ad accordi intervenuti con la Casa G. Ricordi e C. di Milano, la R. Accademia bandisce un 2° Concorso Nazionale per la composizione:

*a*) di un *Concerto* per un istrumento solista (a scelta del concorrente), con accompagnamento di una orchestra da camera, composta di non oltre 20 esecutori: archi, legni, ottoni, percussione ed eventualmente pianoforte, o arpa, o celeste;

*b*) di una *Suite* per sei strumenti: pianoforte, violino, saxofono, tromba, trombone e batteria;

*c*) di una o più *Liriche* per una voce e pianoforte;

*d*) di una o più *Canzoni popolari italiane*, in versione corale per 4 o 5 voci miste, senza accompagnamento.

Tra i lavori che giungeranno, verranno prescelti per il premio, se ve ne saranno di meritevoli: un Concerto, una Suite, quattro Liriche e quattro Canzoni 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 1932-33, 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 dovranno essere spedite col solito sistema del motto e della busta.

4. — Il tempo utile per la presentazione dei lavori presso la Segreteria dell'Accademia (Roma, Via S. Rocco, 1) scade alle ore 12 del 20 settembre 1932.

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.

® Liceo Musicale Gasparini (Via XX Settembre 16-4) Genova. — Concorso per una composizione inedita pianistica atta ad interpretare uno dei seguenti soggetti: *Il ritorno dell'eroe; Trasparenze*. La scadenza per l'invio dei lavori col sistema del motto e della busta è fissata al 31 marzo p. v. Premi in medaglie alle composizioni prescelte per referendum tra le sei che apposita Commissione intenderà presentare al pubblico.

® Conservatorio di S. Cecilia, Roma. — Il Concorso per la cattedra di Pianoforte principale è stato vinto, su quarantacinque concorrenti, dal maestro Mario Zanfi del Liceo musicale di Torino.

Inoltre, senza concorso, sono state affidate le cattedre di Violino per concerto e di Violino di quartetto, rispettivamente ai maestri Arrigo Serato e Oscar Zuccarini.



## NOTIZIE

® Nel Gabinetto del Podestà di Milano a Palazzo Marino è stato fatto l'atto di consegna, a titolo di deposito, presso il Museo della Scala dei cimeli verdiani che da tempo erano custoditi in due sale apposite, intitolate al nome di Verdi, del Museo stesso.

A questi cimeli sono stati aggiunti, anche, per deliberazione della presidenza della Casa di Verdi, il cappello, il soprabito ed altri indumenti e oggetti personali del grande Maestro.

® Il giovane compositore italiano, Mario Funaro, sta studiando un nuovo genere di musica esclusivamente adatta per il cinema sonoro, partendo dal concetto che i comuni motivi musicali non sono affatto adatti per l'accompagnamento del « sonoro », specialmente quando si tratta di speciali « frasi » musicali che devono commentare un dialogo.

® E' stato pubblicato il decreto con cui viene nominato un Comitato permanente per la gestione della Discoteca di Stato. Del Comitato, presieduto da Umberto Giordano, Accademico d'Italia, fanno parte, per il Ministero dell'Educazione nazionale, il direttore generale delle Belle Arti, Roberto Paribeni, e il capo divisione comm. Guido Ruberti.

® Musica nostra è il titolo e il programma di una nuova Società sorta a Torino per l'esecuzione di musica da camera. Suoi scopi principali sono quelli di diffondere alcune produzioni musicali italiane dalle origini al di presente, il cui grande valore artistico, per cause più di pratica contingenza che non di falsa valutazione critica, è stato finora ignorato anche dal pubblico delle persone colte; e di mettere in evidenza quelle particolari caratteristiche dell'Arte musicale italiana che risultano e permangono costanti, non solamente per una secolare e gloriosa tradizione, bensì soprattutto perchè sono manifestazione schietta ed immediata delle più elette qualità italiche.

*Musica nostra* inizierà col 1932 la sua attività presentando ai Soci almeno otto Concerti, che avranno luogo al Liceo Musicale. Ogni concerto sarà diviso in due parti, in cui saranno eseguite rispettivamente composizioni antiche e moderne; e saranno presentati i più svariati complessi strumentali (sonate, trii, quartetti, quintetti, ecc., per piano, archi e fiati) e pezzi per canto. Gli autori eseguiti saranno: Monteverdi, Frescobaldi, Scarlatti, Corelli, Torelli, Vivaldi, Dall'Abaco, Pergolesi, Viotti, Pugnani, Somis, Paganini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Martucci, Alfano, Respighi, Casella, Pizzetti, Ghedini, Desderi, Perrachio, Gedda, Fuga, ecc. Presidente del Comitato d'onore è il maestro Alfano. Presidente del Consiglio direttivo il maestro Ennio Arlandi. Direzione: Corso Raffaello 12.

® In seguito ad amichevoli approcci tra i dirigenti dell'Ente del Politeama Fiorentino e di quelli degli Amici della Musica di Firenze, si è prospettata una fusione tra le due istituzioni.

® La stagione di Quaresima al Massimo di Palermo, direttore Bavagnoli, è definitivamente stabilita, col seguente cartellone: *Cavaliere della rosa; Resurrezione* di Alfano; *Carmen; Lucia di Lammermoor* e *Forza del destino*.

® Al Casino di S. Remo, dirette da Baroni, si rappresenteranno *Parsifal, Rigoletto, Matrimonio Segreto, Adriana Lecouvreur, Lodoletta* e, diretta da Mascagni, la sua opera giovanile *Pinotta*.

® Anche il Bellini di Catania si riaprirà in Quaresima, con *Lohengrin, Gioconda, Zanetto* e *Pagliacci*. Dirigerà Del Cupolo.

® Nella Sala Sammartini di Milano è stato festeggiato il maestro Revere, in occasione del collocamento a riposo, come insegnante della Scuola musicale, dopo 40 anni di insegnamento.

® L'Ente morale Istituto sociale di musica « La Cetra » di Teramo, ha mutato il nome in quello di Liceo musicale Gaetano Braga.

® Il violoncellista Antonio Valisi, del Quartetto Poltronieri, ha assunto la cattedra di violoncello del Liceo Frescobaldi di Milano.

---

® Al Gran Teatro di Ginevra, in marzo, sotto la direzione artistica di Max Sauter, e orchestrale di De Vecchi e Lucon, si rappresenteranno: *Il matrimonio segreto; il barbiere di Siviglia, Rigoletto, Tosca*.

® Al Casino Municipale di Cannes, in marzo, si avrà una stagione lirica italiana, durante la quale il maestro Pais dirigerà *Rigoletto, Barbiere di Siviglia, Don Pasquale, Bohème, Tosca, Gioconda, Aida, Cena delle beffe, Fedora*.

® A Monaco di Baviera, durante la prossima estate, si svolgeranno due festival dedicati rispettivamente a Wagner ed a Mozart, col seguente programma:

*Maestri cantori*, 18 luglio, 1 e 16 agosto. - *Oro del reno*, 21 luglio, 8 agosto. - *Walkiria*, 22 luglio, 10 agosto. - *Sigfrido*, 24 luglio, 12 agosto. - *Crepuscolo*, 26 luglio, 14 agosto. - *Tannhäuser*, 28 luglio, 18 agosto. - *Parsifal*, 30 luglio, 6 e 20 agosto. - *Tristano e Isotta*, 3 agosto.

*Nozze di Figaro*, 21, 31 luglio, 11, 19 agosto. - *Flauto magico*, 23 luglio, 4, 13 agosto. - *Don Giovanni*, 27 luglio, 15 agosto. - *Idomeneo*, 2 agosto. - *Così fan tutte*, 7 agosto. - *Ratto dal serraglio*, 9 agosto.

Vi sarà anche una settimana Strauss-Pfitzner, con rappresentazioni di *Palestrina* (23 agosto), *Salomé* (25), *Cavaliere della rosa* (28).

Dirigeranno i vari spettacoli: Knappertsbusch, Strauss, Pfitzner, Elmendorff.

℗ Una invenzione che tradurrebbe in realtà un antico desiderio dei compositori e dei musicisti è stata annunciata all'Ufficio dei progetti di invenzione di Brema. Si tratta della RIPRODUZIONE FOTOGRAFICA DEI SUONI EMESSI DAGLI STRUMENTI A TASTO, come i pianoforti, gli armonium, gli organi. Nel momento in cui il tasto si mette in movimento, un meccanismo apre automaticamente un piccolo obiettivo, e il suono è istantaneamente fissato su una striscia di carta sensibilissima. I suoni sono registrati secondo la loro tonalità e la loro durata, di modo che vengono esattamente riprodotte tutte le caratteristiche della musica. Questa invenzione dispenserà in avvenire i compositori dal lungo e monotono lavoro della trascrizione delle note.

℗ All'OPERA DI STATO DI BERLINO verrà rappresentata in primavera la nuova opera del maestro americano Louis Gruenberg intitolata *L'Imperatore Jones*, su libretto scritto dal commediografo Eugenio O' Neill, che l'ha tratto dal suo dramma dallo stesso titolo.

℗ Un MUSEO WAGNERIANO verrà creato nella villa di Triebschen, recentemente acquistata dal Consiglio comunale di Lucerna, dove Riccardo Wagner soggiornò.

℗ IN OCCASIONE DEL CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI MUSSORGSKI, il Governo russo ha iniziato la pubblicazione delle opere complete del compositore, curate sui manoscritti originali.

℗ L'OPERA DI STATO DI VIENNA metterà in scena, nell'occasione del secondo centenario della nascita di Giuseppe Haydn, un'opera del grande musicista, elaborata dal maestro Mark Lothar e col nuovo titolo *Il mondo della luna*. Lo spettacolo sarà completato dall'esecuzione di un balletto composto su motivi di Haydn dal maestro Roberto Heger.

℗ L'« United Press» comunica che essendo il maestro Toscanini tuttora sofferente, si trova nella impossibilità di riprendere la DIREZIONE DELLA PHIL. SYMPHONY ORCH. di New York, alla data fissata, e cioè nel prossimo marzo. In seguito a ciò la presidenza della Philarmonic ha invitato il maestro Ottorino Respighi e l'inglese Sir Thomas Beecham, i quali si alterneranno nella direzione dei concerti. La prima esecuzione dell'opera da concerto *Maria Egiziaca* del Respighi, che doveva essere colà diretta da Toscanini, sarà perciò diretta dall'autore stesso.

## NECROLOGIO

℗ Il 17 gennaio, quasi improvvisamente a Castel S. Giovanni, il tenore ITALO CRISTALLI che fu il primo interprete dell'*Isabeau* di Mascagni alla Fenice. Attualmente si era dato all'insegnamento.

℗ A Milano, il 24 gennaio, il maestro PIETRO VALLINI, nato a Pescia 75 anni or sono. Diresse importanti stagioni liriche a Milano, a Genova, al Colon di Buenos Aires ed al Reale di Bucarest. Tenne anche la cattedra di opera italiana al Conservatorio di Boston. Lascia molta musica da camera e alcune opere liriche.

℗ Pure a Milano, il 26 gennaio, il tenore PIETRO ZENI che godette notevole rinomanza. Aveva 60 anni.

℗ All'età di 83 anni è deceduto a Milano, il 2 febbraio, il comm. VITTORE DELILIERS, apprezzato tenore lirico ai suoi tempi e creatore alla Scala della parte di Leopoldo nell'*Ebrea* di Halévy. Da quattro decenni si era dato agli affari teatrali, dirigendo la *Rassegna Melodrammatica*, da lui fondata 33 anni or sono. Condoglianze alla famiglia.

℗ L'8 c. m. a Torino, il maestro GIULIO FALCONI, valoroso direttore d'orchestra e gentiluomo a tutta prova. Aveva diretto nei principali teatri d'Italia e dell'estero, sempre meritamente apprezzato.

Condoglianze vivissime.

DACCI (G.)

**Compendio del trattato di Lettura e Divisione, riveduto e ampliato da C. Sabatini:**

E. R. 1260. - 1ª Parte L. 6,—

1. Dei suoni, delle figure, delle pause e loro valore. — 2. Del punto e della legatura. — 3. Delle chiavi. — 4. Del tempo, delle battute e della divisione. Esercizi di divisione in tutti i tempi.

E. R. 1261. - 2ª Parte L. 6,—

5. Delle note sovrabbondanti. — 6. Della sincope. — 7. Degli intervalli in genere e degli accidenti. — 8. Della scala e del modo. — 9. Degli abbellimenti. — 10 Delle abbreviature e dei segni di richiamo. — 11. Della corona, della sbarra e di altri segni e termini usati nell'arte. — 12. Degli accenti musicali e di alcuni termini indicanti il movimento, l'espressione ed il carattere del pezzo musicale. — Esercizi riassuntivi.

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CARABELLA (E.) (E. R. 1330). *Giro tondo dei fanciulli*. Piccola Suite. (B) L. 5,—

CATALANI (A.). LA WALLY:
——— (122420). Atto I. Romanza di Wally: Ebben, ne andrò lontana. (A) L. 3,—
——— (122480) Atto II. Valzer. » » 5,—
Due Trascrizioni dalla Grande Fantasia per Orchestra di E. Tavan:
——— (122421). I. Trascrizione. (A) L. 6,—
——— (122422). II. » » » 6,—

DIAZ (H. R.) (122398). *Quimeras* (Chimere). Tango estilizado. (A) L. 2,—

HAENDEL (G. F.) (E. R. 1326). *Dodici Pezzi facili* (Longo). (B) L. 4,—

MONTANI (P.) (E. R. 1419). *« Three American Studies »* (dagli « Studi caratteristici »). (B) L. 6,—

MUSELLA (S.) (E. R. 1335). *Bric-à brac*. Suite per aspiranti pianisti. (B) L. 5,—

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 990). *Antologia di Musica antica e moderna*. Vol. 11°. (B) L. 18,—
(RAMEAU G. F. (1683-1764). Suite in La min. — DANDRIEU G. F. (1684 ?-1740). Les Caractères de la guerre. — DURANTE F. (1684-1755). Fuga in Fa min.; Toccata in Sol; Studio in Re; Divertimento in Do min.; Divertimento in La; Toccata in La min. — HÄNDEL G. F. (1685-1759). Suite in Sol min.; Ciaccona. — BACH G. S. (1685-1750). Aria con variazioni. — SCARLATTI D. (1685-757). Suite in Fa min. — MARCELLO B. (1686-1739). Toccata in Do min.; Sonata in Si b.; Concerto in Re min.; Toccata in Do min. Libera trascrizione. — PORPORA N. (1686-1766). Fuga in La; Fuga in Si b.).

——— (E. R. 991). *Antologia di Musica antica e moderna*. Vol. 12°. (B) L. 15,—
(MUFFAT G. (1690-1770). Minuetto; Aria; Spiritoso. — DAQUIN L. C. (1694-1772). Les Plaisirs de la chasse; Il Cou-cou. Rondò. — LEO L. (1694-1744). Toccata in Sol min.; Toccata in Do. — HASSE G. A. (1699-1783). Sonata, op. 7. — SAMMARTINI G. B. (1704-1774 o 1700-1775). Sonata in Do. — PAGANELLI G. A. (1710-1765). Sonata in Sol; Sonata in Fa. — PESCETTI G. B. (1704-1766). Sonata in Sol min. — MARTINI G. B. (1706-1784). Sonata in Mi min.; Sonata in Fa min. — GALUPPI B. (1706-1785). Sonata in Do min.; Sonata II, in Do; Sonata II, in Do. Trascrizione libera. — BACH W. F. (1710-1784). Capriccio in Re min. — PARADIES P. D. (1710-1792). Sonata in Fa. — KREBS G. L. (1718-1780). Partita VI, in Mi b.).

### CANTO E PIANOFORTE

CATALANI (A.). LA WALLY:
——— (122478). Atto I. Canzone di Walter: Un dì, verso il Murzoll (S. legg.). (A) L. 5,—
Romanza di Wally: Ebben, ne andrò lontana (S):
——— (122419). Testo italiano. (A) L. 5,—
Testi italiano e inglese:
——— (122497). in Do (A) Sc. 2/—
——— (122498). in Mi » » 2/—

DE AVILÉS (A. T.) (122413). *Vidita* (Dolcezza svanita). Valzer lento (MS-Br). Versi di N. Olivari. (A) L. 5,—

DI SARLI (C.) (122415). *Ensueño de amor* (Sogno d'amore). Valzer (MS-Br). Versi di D. Arzeno. (A) L. 5,—

GIOVINI (J.) (122417). *La muñeca se impone* (Vince il più forte). Tango-Milonga (C-B). Versi di D. Arzeno. (A) L. 5,—

RESPIGHI (O.) BELKIS, REGINA DI SABA. Coreografia in 7 quadri. Libretto di C. Guastalla. (A) L. 20,—

SANTOLIQUIDO (F.). *I Poemi del Sole*. Parole di F. Santoliquido:
——— (122443). 1. Un'ora di sole (S-T). (A) L. 4,—
——— (122444). 2. Riflessi (S-T). » » 4,—
——— (122445). 3. Nel giardino (MS-Br). » » 4,—
——— (122446). 4. Sole d'autunno (S-T). » » 4,—

### VIOLINO

POLO (E.) (E. R. 1256). *Primi Esercizi* per l'avviamento allo studio. (B) L. 7,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BOCCHERINI (L.). *Sei Sonate* (Pianf):
——— (E. R. 1421). I. in La (B) L. 5,—
——— (E. R. 1422). II. » Do » » 5,—
——— (E. R. 1423). III. » Sol » » 5,—
(annessa trascrizione del solo « Largo » per Viola).
——— (E. R. 1424). IV. in Mi b. (B) L. 5,—
——— (E. R. 1425). V. » Fa » » 5,—
——— (E. R. 1426). VI. » La » » 5,—
——— (E. R. 1427). Unite. » » 20,—

### CONTRABBASSO

ROSSI (L. F.) e ANGLOIS (G.) (E. R. 1403). *30 Esercizi*, utili per l'attacco dell'arco, estratti dal Metodo (Billè). (B) L. 6,—

### MANDOLINO

ANONIMO (122441). *Santa Lucia*. Barcarola. Canzone popolare napoletana (con parole). (B) L. 1,—

TOSTI (F. P.) (122442). *Marechiare*. Canto napoletano (con parole). (B) L. 1,—

### ORCHESTRA

LUALDI (A.) (122249). *Suite adriatica*. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

ZANDONAI (R.) (121849). *Ballata eroica*. Partitura in-16°. (A) L. 10,—

### PICCOLA ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

CULOTTA (I.) (122331). *Wonderful world!* Fox slow per Jazz Orchestra. (A) L. 6,—

### LIBRETTI

GUASTALLA (C.). BELKIS, REGINA DI SABA. Coreografia in 7 quadri per la musica di O. Respighi. L. 3,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA DIDATTICA

BARESEL (A.) *Absolute Klaviertechnik*. 45 technische Konzertrationsübungen. (W. Zimmermann, Leipzig).
BUYA (A.). *Nuovo metodo per Violino* con la teoria del tetracordo. Parte III. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 20,—
FINDEISEN (T. A.). *Der Lehrer des Kontrabasspiels*. Heft I, II, III. (C. Merseburger, Leipzig).
HESSEL (C.). *Manuel du jeu du Violoncelle*. Heft. I. — *23 Exercices* dans les différentes positions pour violoncelle. Heft. I. (Gebrüder Hug & Co., Zurigo).
PEDRON (C.). *Manuale di cultura musicale generale* (Armonia). (A & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—

### CANTO E PIANOFORTE

CORTESE (L.). *Trois Poèmes* de G. Apollinaire. Fr. 12. — *Heures d'Eté*. Poésie de A. Samain. Fr. 6. (M. Senart, Paris).
DE BREVILLE (P.). *12 Rondes*: 1.er Cahier, pour Voix Elevées, Fr. 4. — 2.e Cahier, pour Voix Moyennes, Fr. 4. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
DURANTE (F.). *18 Duos de Chambre* (S.C.). Il basso continuo realizzato da H. Ivanoff-Boretzki. (Edition Musikale d'Etat, Moscou).
FARINA (G.). *Filastrocca del gatto nero*. L. 5. — *Ricciolina trotta trotta*. L. 3. — *Ballata*. L. 4. — *Canzone N. 1*. L. 4. — *Canzone N. 2*. L. 4. — *Notturnino*. L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
GALLOP (R.). *Six Basque Folksongs*. Collected and arranged by. (Augener Ltd., London). 3/6.—
GUARINO (C.). *Mamma, il tuo cuore!*, L. 5. — *Che speri, bambola*. L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
HAYDN (J.). *Kanzonetten und Lieder*. (Eine Sing stimme). Neue Ausgabe von L. Landshoff. (C. F. Peters, Leipzig).
LONGAS (F.). *Española*. Poesia de Louis Arbos. (M. Senart, Paris). Fr. 8,—
MOMPOU (F.). *La Nuage* (Mathilde Pomès). — 4. *Mélodies* (textes français et catalan). — *3 Comptines*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
MORTARI (V.). *Pastorelle*. Parole di D. Valeri. (A. Forlivesi & C., Firenze).
POULENC (F.). *Quatre Poèmes* de G. Apollinaire. (1. L'Anguille; 2. Carte postale; 3. Avant le Cinéma; 4. 1904). — *Trois Poèmes* (1. Le Présent; 2. Chanson; 3. Hier). (Rouart, Lerolle & C., Paris).
TABERNERO PASCUAL (D. J.). *Tu retrato*. (Union Musical Española).
STAFFELLI (A.). *Preghiera*. Versi di V. Attanasio. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
WALTON (W.). *Belshazzar's Feast*. Solo, Coro e Pianoforte. Riduzione di Beryl de Zoete e B. I. Doerrberg. (Oxford University Press, London).

### MUSICA CORALE

CREMESINI (M.). *Carillon*, a Voci miste, L. 5. — *Ninna-Nanna*. Pastorale a 4 Voci virili. L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
D'INDY (V.). *Chants populaires français*: Le vingt cinq d'Août. — Gentil Coqu' Licot. — Cadet Rousselle. — Compère Guillery. — A la pêche des moules. — En passant par la Lorraine. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
GESUALDO DI VENOSA. *Madrigale* für Fünfstimmigen Chor. (W. Weismann). (C. F. Peters, Leipzig).
PALESTRINA. *Quae est ista?* For five voices. (J. & W. Chester Ltd., London).

### MUSICA SCENICA

HONEGGER (A.). *Amphion*. Mélodramme de P. Valéry. Rouart, Lerolle & C., Paris).
RANZATO (V.). *Monelli Fiorentini*. Operetta in 3 atti. Libretto di L. Bonelli. Spartito per Pianoforte con testo. L. 40. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PFITZNER (H.). *Das Herz*. Drama für Musik in drei akten von H. M. Mons. Klavierauszug mit text von F. Wolfes. (A. Fürstner, Berlin).

### MUSICA SACRA

CASIMIRI (R.). *Litaniae Lauretanae*. 3 Voc. inaeq. et Org. L. 2,50. — *Missa Pro Defunctis* in anniversariis canonicalibus. 3 Vocib. virili. (Ed. Psalterium, Roma).
PIGANI (G.). *Messa facile* in onore della Madonna delle Grazie per Coro a 3 Voci miste, con Organo od Armonio. L. 12. — *Messa solenne* in onore di S. Antonio di Padova per Coro a Voci miste, con Organo od Armonio. L. 12. (Edizioni V. Carrara, Bergamo).

### PICCOLA ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

CATTOLICA (G.). *Le ragazze scozzesi*. Pezzo caratteristico. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—
GAGLIARDI (O.). *Moresco*. Paso doble. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
MORANDI (G.). *Gavotta delle dame*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
SAGARIA (G.). *Covent Lore*. Valse. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

### CANTO E PIANOFORTE

CIANNETTI (G.)

122313. - *Quattro liriche*, dai Canti popol. bolognesi, trad. da L. Salvini. L. 6,—

SALLUSTIO (G.)

122274. - *La solitudine* (S-T). Texte de F. Toussaint. L. 4,—

STOCCHETTI (G.)

122191. - *Farfalla paurosa*. Canzone (MS-Br). Versi di M. T. Sani. L. 5,—

VITTADINI (F.)

122292. - *Pioggia di petali* (S-T). Versi di M. T. Sani. L. 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. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 58r. tel. 22731.

*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.*
**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.** - 12 West 45 th Street.

*S. PAULO.*
**G. Ricordi e C.** - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9a.

## MUSICA VOCALE DA CAMERA
**CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE**

# Arie antiche, di Autori diversi
**(con prefazione e cenni biografici)**
**raccolte da ALESSANDRO PARISOTTI**

50251. VOLUME I. L. 25,—
50248. *Fasc. 1°* — Carissimi. - Cesti. - Legrenzi. - Bononcini. - Scarlatti A. L. 10,—
50249. *Fasc. 2°* — Vivaldi. - Lotti. - Caldara. - Scarlatti D. - Händel. - Marcello. - Leo. L. 12,—
50250. *Fasc. 3°* — Pergolesi. - Gluck. - Jommelli. - Traetta. - Piccinni. - Paisiello. - Martini G. L. 12,—

53983. VOLUME II. L. 25,—
53980. *Fasc. 1°* — Del Leuto. - De Luca. - Falconieri. - Romani. - Caccini. - Monteverdi. - Cavalli. - Tenaglia. - Cesti. L. 10,—
53981. *Fasc. 2°* — Stradella. - Fasolo. - Scarlatti A. - Bassani. L. 10,—
53982. *Fasc. 3°* — Gasparini. - Bononcini G. B. - Sarri. - Durante. - Marcello. - Paradies. - Giordani G. - Piccinni. L. 10,—

101918. VOLUME III. L. 25,—
101915. *Fasc. 1°* — Secolo XVI: Falconieri. - Anonimo. - Romani. - Caccini. - Peri Jacopo. - Monteverdi. - Cavalli. L. 8,—
101916. *Fasc. 2°* — Secolo XVII: Fasolo. - Tenaglia. - Carissimi. - Rosa Salvatore. - Sarrorio. - Stradella. - Scarlatti A. - Gasparini. - Händel. - Vinci. L. 12,—
101917. *Fasc. 3°* — Secolo XVIII: Pergolesi. - Traetta. - Cimarosa. - Dalayrac. - Cherubini. - Spontini. - Bianchi. L. 12,—

**G. RICORDI & C. — MILANO**

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIV. NVMERO III. MARZO MCMXXXII

# 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 DIETETIC'

CARLO ERBA MILANO

1929-202

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"

# "La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione perfetta

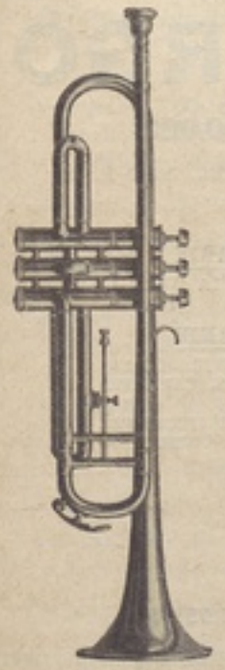



Incisione elettrica

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

# CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000

SEDE E DIREZIONE CENTRALE: VERZUOLO - TEL. INT. N. 1

AZIENDE RIUNITE

| | |
|---|---|
| CARTIERE BURGO | VERZUOLO |
| CARTIERE PIROLA | CORSICO |
| CARTIERA VONWILLER | ROMAGNANO |
| CARTIERE MASLIANICO | MASLIANICO |
| | LUGO VICENTINO |
| CARTIERA REALI | TREVISO |
| CARTIERA SOUCHON | FOSSANO |
| CARTIERA POGGIO REALE | MANTOVA |

CONCESSIONARIE

PER TUTTA L'ITALIA DELLA CARTIERA VALVASSORI TORINO

CONCESSIONARIE

PER L'ITALIA SETTENTR. DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE ROMA

CARTIERE MERIDIONALI TIBURTINE CEPRANO ANIENE VISOCCHI

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

VIA PODGORA, 11 - TEL. 55251/52/53/54/55/56





# 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.

Volume VII. (E. R. 986). — Contiene 1 brano di D. Strungck; 1 di W. Ebner; 1 di J. Kindermann; 2 di F. Roberday; 1 di J. C. de Chambonnières; 1 di H. Dumont; 1 di J. A. Reinken; 5 di N. Gigault; 9 di J. R. von Kerll; 7 di J. Anglebert; 2 di G. B. Lulli; 1 di J. Gaultier.

Volume VIII. (E. R. 987). — Contiene 4 brani di A. Poglietti; 1 di A. Le Bégue; 3 di L. Couperin; 3 di G. Muffat; 4 di D. Buxtehude; 20 di B. Pasquini.

Volume IX. (E. R. 988). — Contiene 1 brano di G. C. Bach; 1 di G. Krieger; 4 di C. F. Pollaroli; 5 di A. Corelli; 12 di G. Pachelbel; 4 di E. Purcell; 12 di A. Scarlatti.

VOLUME X. (E. R. 989). — Contiene 6 brani di G. Kuhnau; 1 di F. S. Murschhauser; 2 di G. C. Fischer; 1 di G. B. Loeillet; 1 di F. Couperin; 1 di L. Marchand; 2 di A. B. Della Ciaja; 4 di D. Zipoli; 1 di A. Vivaldi; 6 di G. F. Telemann; 6 di G. Mattheson.

VOLUME XI. (E. R. 990). — Contiene 1 brano di G. F. Rameau; 1 di G. F. Danrieu; 6 di F. Durante; 3 di G. F. Händel; 1 di G. S. Bach; 1 di D. Scarlatti; 4 di B. Marcello; 2 di N. Porpora.

VOLUME XII (E. R. 991). — Contiene 3 brani di G. Muffat; 3 di L. C. Daquin; 2 di L. Leo; 1 di G. A. Hasse; 1 di G. B. Sammartini; 2 di G. A. Paganelli; 1 di G. B. Pescetti; 2 di G. B. Martini; 3 di B. Galuppi; 1 di W. F. Bach; 1 di P. D. Paradies; 1 di G. L. Krebs.

**(in preparazione i volumi XIII a XVIII)**

**I volumi I a V: L. 12 - I volumi VI, VII, VIII, IX, XII: L. 15**

**I volumi X e XI: L. 18**

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO


# LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

*AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON*

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO



CAMERE *FILMO* PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA





# DISCHI ODEON

MUSICA SINFONICA: Guarnieri - Panizza - Mengelberg
S. Wagner - Pierné - Bodanzky

Hubermann - Sauer - Piatigorsky
Prihoda - Szreter - Quart. Roth
MUSICA da CAMERA

LIRICA: Bonci - Pertile - Autori - Stracciari
Supervia - Bertana - Cristoforeanu

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.
AGENTE ESCLUSIVO PER L'ITALIA DEI PRODOTTI: ODEON-FONOTIPIA

Aderente al CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI
Soc. An. COMMISSIONARIA — N. 19, Via Lazzaro Palazzi - MILANO

# COMPOSIZIONI DI DOMENICO ALALEONA

MUSICA DIDATTICA

121408. - *Il libro d'oro del Musicista*. Fondamenti fisici, storici ed estetici dell'arte L. 12,—

CANTO E PIANOFORTE

MELODIE PASCOLIANE

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

*Tre Canti*:

118192. - Anniversario. Dedica L. 5,—
118193. - I due girovaghi. Interm. L. 5,—
118194. - Il fumo e la neve. Epil. L. 5,—
117848. - *Creature*. 3 Canti: 1. Morto; 2. Orfano; 3. Fides L. 6,—
117849. - *Marine*. 3 Canti: 1. Speranze e memorie; 2. Mare; 3. La baia tranquilla L. 6,—
117850. - *Canti di neve e di primavera* a due voci. S. e C. L. 10,—

CORI A VOCI SOLE

120516. - *Canto dell'amore* (da Carducci) a quattro voci maschili (testo italiano, francese, tedesco) L. 5,—

(Si vendono anche le parti staccate).

OPERE TEATRALI

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

PIANOFORTE A DUE MANI

*La Città fiorita*. 5 Impronte:

118724. - 1. Rosa bianca L. 5,—
118725. - 2. Crisantemo » 8,—
118726. - 3. Bianco-spino » 5,—
118727. - 4. Lilium » 5,—
118728. - 5. Camelia » 5,—
118800. - Completa » 20,—

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

ORCHESTRA

*Due Canzoni italiane*

(Per Orchestra d'Archi, Celeste e Timpani). Partitura in formato tascabile:

119069. - 1. La mamma lontana L. 8,—
119070. - 2. Canzone a ballo » 10,—

122516. - MIRRA. - Intermezzo dell'opera. Partitura in-16° L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

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


## SOMMARIO


C. Clausetti. — La diminuzione della vendita nelle edizioni musicali e sue cause . . . . . Pag. 103

F. De Pauer Peretti. — Nel Centenario di Muzio Clementi . . . . . » 111

L. Neretti. — « Il Mercato di Malmantile » sentito da V. Alfieri nel 1762 a Torino . . . . . » 113

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Ritratti. - Nietzsche musicista e compositore. - Italia. - Estero . . . . . » 116

**VITA MUSICALE:** *Primavera fiorentina* di A. Pedrollo alla Scala (G. M. Ciampelli). - Teatri. - Concerti . . . . . » 124

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera dalla Germania (A. Brüggemann). - Lettera dal Belgio (E. Closson) . . . . . » 131

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . » 137

**IN TUTTI I TONI:** Notizie. - Concorsi - Necrologio . . . . . » 141

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi . . . . . » 144


**BRANO MUSICALE**

V. Tommasini. - *La Impazienza* (Da Leopardiana. Canto e Pianoforte).


*RECENTI PRIME RAPPRESENTAZIONI*

*AL REALE DELL'OPERA:*

ALFREDO CASELLA

LA DONNA SERPENTE

Opera fiaba (da G. Gozzi) in un prologo, 3 atti e 7 quadri di **C. LODOVICI**

Riduzione per Canto e Pianoforte di M. Pilati. L. 60,—

Libretto » 4,—

*ALLA SCALA:*

ANTONIO VERETTI

IL FAVORITO DEL RE

Opera in 3 atti di **A. ROSSATO**

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. Zuccoli. L. 50,—

Libretto » 4,—

**G. RICORDI & C. — EDITORI**


ANNO XIV MARZO 1932-X N. 3

MVSICA D'OGGI

# La diminuzione della vendita delle edizioni musicali e le sue cause (*)

La vendita delle edizioni musicali ha subito, in questi ultimi anni e in tutti i paesi indistintamente, una diminuzione che man mano si è talmente accentuata da divenire preoccupante. Escludendo dal computo la musica didattica, la cui vendita non ha sofferto alterazioni rilevanti, si può affermare che tutte le altre edizioni musicali sono state colpite da una diminuzione di vendita che oggi varia dal 40 al 60 %. Il fenomeno è dunque impressionante e merita di essere esaminato e studiato sotto i differenti aspetti e nelle sue cause profonde.

Certo, per una buona parte, esso è in uno stretto rapporto con la crisi generale che ha sconvolto l'economia mondiale. Ma, indipendentemente da questa inevitabile correlazione, non è men vero che parecchie cause particolari hanno fortemente contribuito a determinarlo. Queste possono sommariamente distinguersi in tre categorie: *cause morali, cause artistiche, cause meccaniche.*

a) *Cause morali.* — La psicologia umana si è del tutto trasformata dopo la grande guerra. L'inizio del ventesimo secolo, in fondo, differisce assai poco, dal punto di vista spirituale, dagli ultimi anni del decimonono. Soltanto col dopoguerra può dirsi che incominci un'èra nuova per lo spirito umano. Tanto per coloro che han preso parte alla guerra, quanto per tutti gli altri che, a causa della loro giovane età, non han potuto parteciparvi, la vita prende un nuovo orientamento: esso può riassumersi in una concezione pratica, viva, sintetica dell'esistenza, senza alcuna costrizione meditativa, senza alcun tormento speculativo, che possa rallentarne il ritmo accelerato e continuo. Lo sforzo della guerra — per quelli che vi hanno concorso e ne sono usciti validi — si è trasformato in un bisogno irresistibile d'attività fisica. L'esempio dei maggiori è servito di stimolo ai più giovani, impazienti di temprarsi alla lotta per l'esistenza. Bisogna poi aggiungere che la disciplina del dopoguerra ha radicalmente cambiato il livello morale dei valori umani. Man mano che i posti di alta responsabilità delle vecchie organizzazioni si sono resi liberi, questi sono stati occupati dai giovani. Il valore dell'espe-

(*) Relazione presentata al Congresso degli Editori tenuto a Parigi nel giugno 1931.

rienza è stato sostituito dal valore dello sforzo fisico, che si traduce in una energia intellettuale atta alle decisioni rapide, alla dominazione cosciente, attiva e benefica.

Questa nuova concezione della vita, che ha incoraggiato e moltiplicato il culto per gli sports, che ha dato un'importanza sempre crescente alla funzione della macchina, espressione di velocità e di sintesi per eccellenza, ha anche ristretto il campo di alcune manifestazioni artistiche.

Infatti, molti di quelli che consacravano una parte del loro tempo all'arte, non a scopo professionale ma per semplice svago, ora se ne astengono. Ed è così che il numero dei dilettanti di musica si è di molto ridotto e che la maggior parte di quei giovani che facevano bella mostra dei loro talenti musicali nei salotti più o meno intellettuali, si appassionano oggi alle partite di golf, di tennis, di rugby, di foot-ball o diventano sciatori sfrenati o assistono frementi di folle entusiasmo a selvaggi *matches* di boxe. La passione per il ballo che, durante questi ultimi anni, è essa pure diventata ossessionante, è un indice evidentissimo del bisogno perpetuo di movimento che la sensualità di alcune danze moderne rende quasi morboso. Ecco perchè il cinematografo si è rivelato come il solo mezzo atto a soddisfare le esigenze sentimentali del dilettantismo. Per seguire le avventure amorose dei films di Rodolfo Valentino o di Greta Garbo non occorre neppure quel piccolo sforzo cerebrale o mnemonico che richiedeva la elementare esecuzione di frivolità pianistiche o vocali. Per quanto concerne la decadenza del dilettantismo musicale femminile, si tenga anche conto del fatto che non soltanto per amore dello sport o della danza o del cinema molte signorine hanno licenziato il loro professore di canto o di pianoforte. Non poche di loro sono state costrette dalle imperiose necessità dell'esistenza attuale a procurarsi un impiego, e noi le ritroviamo oggi, un po' dappertutto, in veste di dattilografe, di *mannequins*, di cassiere, di commesse: la carta delle edizioni musicali di cui erano consumatrici è sostituita adesso da quella delle fatture commerciali e delle bollette di vendita che esse redigono!

b) *Cause artistiche.* — La grande evoluzione avvenuta nel gusto musicale e nel progresso della tecnica ha causato pure l'indifferenza sempre maggiore del pubblico rispetto ad alcune forme di produzioni musicali, sino a provocarne la completa decadenza. Vi fu un lungo periodo — nel secolo XIX, specie in alcuni paesi, fra cui primissimo l'Italia — durante il quale la gloria dei clavicembalisti di tutte le nazioni e di tutti i tempi sembrava caduta in oblio, sommersa dalla grande voga presa, a poco a poco, dall'opera lirica. In quel periodo e in quei paesi la produzione pianistica e la istrumentale in genere erano divenute unicamente una emanazione, un'appendice della produzione per il teatro. Fu quello il tempo delle famose trascrizioni e fantasie su motivi d'opere, modelli autentici di cattivo gusto sia dal punto di vista della composizione che da quello della tecnica. Questa, pur essendo di una semplicità primordiale, riusciva ad abbagliare gli ingenui e gli incompetenti, grazie a certi effettacci ottenuti a molto buon prezzo (1). Vi erano trascrizioni per pianoforte a 2 o a 4 e anche a 6 e a 8 mani, delle trascrizioni in forma di trio, di quartetto, di quintetto, ecc. Vi erano persino opere intere trascritte non pure per pianoforte solo a 4 o più mani, ma anche per

(1) Le trascrizioni e le fantasie per pianoforte di alcuni compositori, e fra questi Thalberg e sopratutto Liszt, rappresentano delle nobili eccezioni dal punto di vista del sentimento artistico e della elevatezza della tecnica.



pianoforte e violino o per violino solo, per flauto solo, senza parlare di molte altre forme di riduzioni nè di certi insiemi strumentali assai curiosi. Tutto questo enorme materiale dominò per lunghi anni il mercato editoriale di parecchi paesi. Poi a poco a poco le cose cambiarono. La facilità delle comunicazioni permise a parecchi musicisti indigeni di recarsi nei paesi stranieri ove la coltura era già molto avanzata nel campo della musica pura, per farvi i loro studii. D'altra parte a molti artisti ed esecutori di grido fu agevole espatriare e fare una efficace propaganda ad un'arte degna e severa. In breve tempo il regno delle trascrizioni e delle riduzioni d'opere ebbe fine e gli successe quello della vera musica da camera e da concerto. Presto suonò anche l'ultima ora dell'opera completa per pianoforte solo. Man mano che la struttura delle opere diventò più complessa e che i così detti « pezzi staccati » si fecero più rari, lo spartito per pianoforte solo perdette la sua ragione di essere e la sua utilità per il dilettante. Oggi l'amatore dotato di una certa esperienza tecnica vuol rendersi conto dell'opera d'arte attraverso l'edizione per canto e pianoforte, come quella che dà un rilievo molto maggiore a tutti gli elementi musicali e letterarii dell'originale. E così il modesto dilettante, che aveva l'abitudine di strimpellare o canticchiare al piano le arie tradizionali di tale o tal'altra opera, è un cliente ormai definitivamente perduto per questo genere di edizioni.

Un contributo considerevole alla diminuzione della vendita della musica è dato anche dalla decadenza della « romanza » o canzone da camera, che ebbe tanta voga verso la fine del secolo scorso nei paesi latini e più ancora in quelli anglo-sassoni. Erano delle melodie facili, piacevoli, un po' ammanierate, ma che accarezzavano l'orecchio. Spesso non erano nemmeno prive d'una certa eleganza di armonizzazione; per tal modo esse, pur restando specialmente adatte al pubblico popolare, trovavano anche buona accoglienza nei salotti mondani, nè erano escluse dai programmi dei concerti. Si sono avuti non pochi successi clamorosi — e di taluni l'eco non è ancora spenta — che si traducevan poi nella vendita di centinaia di migliaia di copie diffuse e nel testo originale e in una grande quantità di riduzioni e di traduzioni di ogni genere. Anche in questo campo l'espansione e lo sviluppo della coltura e del buon gusto musicale hanno esercitato la loro azione dissolvente. Quelle melodie sentimentali e di carattere romantico sono state, a poco a poco, sostituite dalle liriche da concerto d'un valore artistico, d'un contenuto musicale e d'una tecnica di gran lunga superiori. Le prime ad imporsi sotto il nome di « Lieder » sono state quelle dei grandi compositori tedeschi quali Schubert e Schumann. Ma ben presto il culto della lirica da concerto, ricca di sostanza artistica e raffinata nella forma, si è affermato dovunque. Ogni nazione ha avuto ed ha i suoi compositori che, pur distinguendosi nettamente gli uni dagli altri, grazie alle peculiari qualità di ciascuna razza, hanno in comune l'aspirazione verso una forma d'arte più nobile e più elaborata.

Queste liriche da concerto hanno tuttavia bisogno d'interpreti degni e di uditori capaci di comprenderle e di apprezzarle. Epperò, sebbene godano oggi di una larga ospitalità nei concerti di tutti i paesi civili, esse non hanno e non possono avere, d'altra parte, la stessa diffusione che già ebbero le semplici melodie delle quali ho detto avanti. Ne consegue, dal punto di vista esclusivamente commerciale, che questo nuovo orientamento del gusto musicale ha inaridito un'altra importante fonte di guadagno per il mercato editoriale.

Nè bisogna credere che la canzone o canzonetta da caffè-concerto ora in voga possa, finanziariamente, rappresentare l'equivalente della vecchia melodia romantico-sentimentale. Il testo delle canzonette da caffè-concerto, quasi sempre troppo libero — e sovente anche osceno — forma un ostacolo alla loro larga e resistente penetrazione. Esse hanno tutte una vita assai breve, e la vendita di ciascuna è soffocata dalla quantità eccessiva della produzione.

c) *Cause meccaniche*. — La decadenza dei generi di musica su menzionati e di altri, su cui non è il caso di soffermarsi, non è avvenuta di colpo, ma a gradi. D'altra parte, a mantenere un certo equilibrio nella totalità della vendita della musica, ha contribuito il fatto che, per qualche altra categoria di edizioni, lo smercio non solo non è scemato, ma, sino a un tempo ancora abbastanza vicino, ha ottenuto anzi un notevole incremento. Ciò può affermarsi sopra tutto a proposito della musica didattica, al cui cammino ascendente ha fortemente giovato il propagarsi della coltura generale e il sorgere, un po' da per tutto, di scuole musicali pubbliche o private. Alla loro volta, le edizioni per piccola orchestra — indispensabili per l'accompagnamento dei films muti — si sono molto giovate della immensa popolarità del cinematografo ed hanno procurato ai rispettivi editori, a traverso i diritti di esecuzione, dei beneficii di notevole entità.

Ma ecco che alcuni avvenimenti della più alta importanza sono sopravvenuti ed han portato lo scompiglio nel campo editoriale. Questi avvenimenti fanno capo all'enorme sviluppo della musica così detta « meccanica ».

Bisogna innanzi tutto riconoscere che questo sviluppo non è che uno dei tanti aspetti del fantastico progresso di tutti i mezzi tecnici in questi ultimi anni.

« Dovunque entri la tecnica (dice il de Keyserling) (2), migliaia di forme di vita dell'era precedente a poco a poco non resistono più. Ai nostri giorni, per esempio, gli ambienti inglese e francese, la cui coltura, in piena maturità, resistono più a lungo alla disgregazione, provano, meglio di ogni altra dimostrazione, l'impossibilità per l'amatore del cinema, della radio, delle corse, per l'aviatore e per il *globe-trotter*, di restar legati a delle forme di vita che dipendono esse pure da limitazioni così interne che esterne. I più giovani rappresentanti di questi ambienti, paragonati ai loro padri, fanno la figura di esseri nuovi, liberi da ogni sorta di tradizione ».

E più avanti il de Keyserling aggiunge:

« Ora, tutto ciò che è dominio tecnico sembra a colpo sicuro evidente a una proporzione di individui molto più grande di quella che si sia avuta per qualunque altra innovazione colturale, dall'età della pietra a oggi. Ben presto non vi saranno più sulla terra uomini al di sotto del livello normale, ai quali la radiografia non sembri altrettanto facile quanto la tavola pitagorica... ».

Infatti le scoperte più sensazionali, gli apparecchi più complessi e meravigliosi sembrano la cosa più naturale del mondo a un bambino di pochi anni, la cui mente non è ancora sufficientemente matura per concepire la meraviglia; egli si trova innanzi al miracolo scientifico come innanzi a qualsiasi altro fatto comune della sua vita giornaliera e, in forza di ciò, si familiarizza subito con l'ambiente « meccanico » che lo circonda. Tutto questo può definirsi il clima della realtà in opposizione a quello della retorica e della dialettica che regnavano sovrane per

(2) H. DE KEYSERLING: *Le Monte qui sait*, pagg. 45 e 47.



il passato. Oggi ogni scoperta, ogni conquista della scienza si trasformano immediatamente nella « costruzione di congegni, di apparecchi, di meccanismi suscettibili d'un funzionamento regolare, atti a produrre degli effetti reali » (3).

Il cammino percorso dalla meccanica è stupefacente non soltanto per le caratteristiche particolarità delle diverse invenzioni, ma per la quantità e la entità dei perfezionamenti e delle trasformazioni di cui ciascuna è suscettibile. Dalla trasmissione del suono si arriva, per analogia, alla trasmissione dell'immagine e del profumo e del cinguettio degli uccelli in un parco distante migliaia di chilometri, o del frastuono d'una tempesta oceanica.

Il progresso della musica meccanica si è dunque trovato in perfetta armonia col progresso di tutti gli altri mezzi meccanici, con quelli dell'automobilismo, dell'aviazione in primo luogo, e poi di tutti gli altri in sott'ordine, per virtù dei quali oggi il corso della nostra esistenza è semplificato e accelerato. Debbo aggiungere che questo progresso ha trovato il terreno maggiormente propizio al suo trionfo nello stato d'animo delle nuove generazioni. Esse, come già ho notato in principio di questo scritto, sempre più aliene da svaghi di carattere puramente artistico, che richiedono in ogni caso una certa preparazione tecnica, preferiscono di cercare una distrazione alle difficoltà e alle preoccupazioni della vita quotidiana in campi ben diversi da quello della musica. Perchè — si domandano generalmente i dilettanti — sperperare le forze e perdere il tempo per arrivare a risultati così meschini? Ed ecco apparire il disco a incisione elettrica, riproduttore quasi perfetto e della voce e del suono, ed ecco il film sonoro e la radio: essi sopraggiungono al momento opportuno per annientare il dilettantismo musicale già così mal ridotto. Con l'apparizione di questi mezzi meccanici, la funzione del dilettante s'è ristretta a quella di un semplice ascoltatore. Neppure c'è più bisogno di ricorrere a lui perchè accompagni su di un piano sgangherato i famosi quattro salti d'una festa familiare: il disco fonografico e la radio-trasmissione han preso ormai il suo posto!

L'estrema risorsa del dilettante era il rullo traforato. Ebbene: anch'esso (l'unico, tra i mezzi di riproduzione musico-meccanica, che abbia avuto una voga di breve durata) è oramai fuori uso, non soltanto perchè sopraffatto dai perfezionamenti del disco fonografico e dalle maravigliose risorse delle più recenti invenzioni, ma anche perchè le esecuzioni a mezzo suo esigevano un minimo di collaborazione artistica, alla quale il dilettante ha molto volentieri rinunziato...

***

Ma veniamo alle due forme meccaniche che maggiormente han contribuito a creare il turbine che si è rovesciato sul commercio musicale: al film sonoro e alla radio.

Il film sonoro ha portato con sè la graduale eliminazione dell'elemento « umano » nell'accompagnamento musicale e, con essa, la prima e gravissima conseguenza del licenziamento di migliaia di suonatori dai locali nei quali prestavano servizio. Il giornale *Comoedia* in un suo articolo (4) riferiva i seguenti dati:

« Di recente, una grande azienda parigina interessata a 56 cinematografi e che dava lavoro a 554 suonatori, ha realizzato delle trasformazioni che le hanno consentito di ridurre

(3) J. RICHARD BLOCH: *Destin du siècle*, pagg. 221-222.

(4) Vedi *Comoedia*, 3 marzo 1931.

il numero delle orchestre a 4 soltanto, delle quali una di 32 suonatori, due di 6, una di 12: in totale dunque 56 suonatori. Passando alla provincia, da un'inchiesta federale fatta presso tutti i Sindacati degli spettacoli, risulta che, in 33 città, su un totale di 238 cinema, 181 sale sono attrezzate per il film sonoro ».

Questi 238 cinematografi davano lavoro in totale a 1248 suonatori: 796 di essi sono stati licenziati.

È superfluo fare la statistica delle altre nazioni, perchè le risultanze sarebbero press'a poco uguali. Questa sostituzione rapida e sensazionale dell'esecuzione musicale meccanica a quella umana, in migliaia di sale cinematografiche, ha avuto necessariamente un contraccolpo nella fabbricazione degli strumenti musicali. La produzione degli strumenti a corde, ad arco, a plettro, a fiato, ecc. è difatti sempre più scarsa.

L'enormità del danno che deriva agli editori dalla soppressione dell'elemento umano nelle esecuzioni di sale da cinematografo ed analoghe è così palese che non ha bisogno d'altra dimostrazione. Le migliaia d'edizioni per piccola orchestra che servivano a queste esecuzioni si riducono ora ad una quantità trascurabile. Inoltre, quale che sia il sistema del film sonoro, così quello che reca impresse contemporaneamente sulla pellicola la parte visiva e la musicale (movietone), come l'altro del film con accompagnamento di disco sincronizzato (vitaphone), gli editori europei sono sempre fortemente danneggiati dal fatto che essi non possono sostituire con musica del loro repertorio quella che è stata originariamente adattata al film e che appartiene agli editori d'oltre oceano. I primi soffrono non soltanto il danno della mancata vendita delle loro edizioni, ma anche quello della perdita dei diritti di esecuzione.

Quanto alla radio, le conseguenze della sua diffusione sempre crescente sono di gran lunga più importanti di quelle causate dal disco e dal film sonoro. La potenza dell'onda hertziana non ha limiti nè di tempo nè di spazio, allo stesso modo come non ne hanno la luce ed il pensiero. Quando la sua forza di trasmissione sarà diventata molto più estesa, grazie alla completa utilizzazione delle onde medie e corte, quando l'attrezzatura della radio ed i suoi apparecchi avranno raggiunto il massimo della perfezione, quando la televisione sarà diventata essa pure di uso universale, allora degli S.O.S. ben più gravi saranno lanciati: ma essi rimarranno senza risposta, come già ora accade.

Bisogna del resto convincersi che non solo in materia di musica meccanica, ma in tutto il vasto regno delle scoperte scientifiche siamo avviati verso un avvenire prodigioso, la cui realizzazione è prossima e in parte imminente.

« Non c'impadroniremo soltanto dell'energia dei fiumi e della forza delle maree. Cercheremo l'elettricità quasi nei cieli e la trasporteremo, attraverso correnti che passeranno silenziosamente a traverso le nubi, come fossero delle strade aeree che solcano lo spazio alla velocità della luce...

L'aeroplano rimpiazzerà l'automobile. I trasporti rapidi saranno assicurati a mezzo degli aleroni, i cui motori funzioneranno grazie alla decomposizione dell'acqua oppure a mezzo di obici-razzi, che permetteranno di andare da Parigi a New York in cinque minuti... » (5).

Queste parole che oggi possono sembrare il prodotto d'una fantasia esaltata, potranno invece rappresentare domani un'assoluta realtà.

(5) Privat: *Les Révolutions de 1914 et la Crise mondiale*, page 107.



Alcune invenzioni, che hanno già del miracoloso, sono tuttavia ancora in una fase che non esiteremo a qualificare infantile, se si pensi all'immancabile sviluppo che le stesse raggiungeranno fra qualche tempo.

Questa affermazione può farsi senz'altro nei confronti della musica meccanica. Il disco, per quanto perfezionato, sta per cedere il posto ad un mezzo d'espressione di molto superiore: al filo metallico. Qui l'impressione della voce e del suono non è più fatta esternamente, ma diviene parte integrale delle molecole del filo stesso ed è quindi indistruttibile. La lunghezza indeterminata del filo darà modo di riprodurre non solo dei pezzi musicali di breve durata, come è possibile col disco, ma delle intere opere teatrali, delle vaste composizioni sinfoniche.

Quanto all'edizione — non soltanto musicale, ma anche letteraria — la cinematografia ha già fornito un mezzo che col tempo potrà diminuirne l'efficienza. Si è già esperimentata difatti una pellicola che, mercè un sistema speciale, può proiettare, sul leggio di un pianoforte o su una parete, pagina per pagina, tutta un'opera musicale o tutto un libro. Una cassettina portatile conterrà agevolmente una ricca biblioteca musicale o letteraria. Del resto, tutti sanno che il disco e la radio hanno già assunto funzioni che non possono più considerarsi di puro svago. Oggi si apprendono già le lingue a mezzo di dischi che sostituiscono con vantaggio la viva voce dell'insegnante. Oggi i notiziarii diffusi largamente dalle radio dei diversi paesi fanno già una non trascurabile concorrenza alle cronache dei giornali stampati.

Ma è inutile citare altri esempii e fare altre previsioni. È fuori dubbio che, fra pochi anni, i mezzi meccanici e le loro innumerevoli applicazioni trasformeranno da cima a fondo i modi di diffusione della coltura e però anche la forma commerciale delle edizioni. Perchè preoccuparsene? Il cammino della scienza è come il corso d'un fiume che deve inevitabilmente raggiungere la sua foce. Noi possiamo dargli per epigrafe il verso di Dante: « Non impedir lo suo fatale andare ».

A queste evoluzioni e trasformazioni bisogna adattarsi con coraggio e con fede, tenendo presente che nel volgere dei secoli molte altre ne avvennero, importantissime, e in tutte le branche dell'attività umana, e che tutti i passeggeri disagi e squilibrii ad esse imputabili furono sempre superati vittoriosamente. Si pensi alle lotte provocate dalla scoperta della navigazione a vapore, si immagini lo stato d'animo dei copisti così duramente colpiti, prima, dall'apparizione degli incunabili quattrocenteschi e poi del tutto sgominati dalla grande invenzione di Gutenberg! In questi grandi rivolgimenti, nei quali le conseguenze scientifiche e colturali si riflettono su quelle d'indole economica, bisogna sempre approfondire e valorizzare il lato benefico.

L'invenzione di Gutenberg, a esempio, mentre ha dato alla coltura universale un impulso che qualche centinaio di umili scribi non avrebbe mai potuto darle, è valsa, nello stesso tempo, a dar vita a una quantità di grandi industrie librarie e giornalistiche che offrono lavoro a miriadi di persone.

***

Ciò che bisogna augurarsi — mentre i nuovi mezzi meccanici si moltiplicano e sempre più progrediscono — è che il *fuoco sacro* dell'artista sia tenuto sempre acceso. È impossibile che un tale augurio non si avveri, perchè il cammino dell'arte, pur attraverso le trasformazioni del gusto, è ininterrotto. L'ispirazione artistica

potrà apparire, in alcuni periodi storici, meno fresca e meno abbondante, ma mai non accadrà, sinchè degli uomini abiteranno il nostro pianeta, che la sua fonte sia del tutto inaridita.

A sua volta, il commercio editoriale dovrà adattarsi man mano alle conquiste nuove e future della tecnica e, invece di temerle, dovrà adoperarsi con ogni vigore perchè esse entrino nella sfera della sua attività. Gli editori, in pieno accordo con gli autori, dovranno impiegare tutte le loro forze per riuscire a disciplinare sempre più e meglio l'esercizio e il rendimento dei diritti che di quelle conquiste sono il corollario, e ottenere così dei nuovi redditi che a poco a poco compensino quelli che son venuti a mancare nello smercio delle edizioni.

Il che non significa che per le edizioni musicali-carta si debba sin da ora intonare il *De profundis*. I nuovi mezzi meccanici faciliteranno di certo la scomparsa di tutte quelle, fra esse, che potranno utilmente cedere il posto a forme meno ingombranti e di uso più pratico. Ma nessuna invenzione meccanica impedirà mai al musicista di attardarsi sulle pagine che sono il fondamento della sua coltura, della sua abilità tecnica. Ma nessuna invenzione meccanica potrà mai rendere superflue le grandi edizioni musicali diplomatiche o divulgative, che rappresentano il frutto di lunghe e sapienti ricerche da parte di instancabili studiosi e costituiscono un titolo altissimo d'onore per un animoso editore. Ma nessuna invenzione meccanica potrà mai abolire il fascino di una ricca e preziosa biblioteca musicale e la gioia che essa procura al suo fortunato proprietario.

***

Concludo. L'S.O.S. che parte dagli editori di musica a proposito della spaventevole diminuzione di vendita avvenuta nelle edizioni è perfettamente giustificato nel momento di crisi e di transizione che stiamo attraversando. Ma oggi sarebbe fuori luogo fare dei presagi sinistri per quanto concerne il futuro: ciò equivarrebbe a rinnegare ogni precedente storico e ad avere la mente chiusa alla comprensione dei beneficii che, presto o tardi, ogni nuova conquista della scienza reca all'umanità.

CARLO CLAUSETTI.

**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 1932, 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.*



# Nel Centenario di Muzio Clementi

Il mondo musicale festeggia durante l'inverno 1931-32 tre importanti centenari: quello della prima esecuzione della *Norma* di Vincenzo Bellini, quello della morte di Muzio Clementi e quello della nascita di Giuseppe Haydn. Vogliamo oggi occuparci del secondo di questi centenari, riguardante un maestro italiano, gloria della nostra musica istrumentale.

La vita di Muzio Clementi, lunghissima, comprende tutta quella di Mozart (di cui fu maggiore di quattro anni), di Beethoven e di Schubert (morto quattro anni prima), per limitarci soltanto ai maggiori tra i suoi contemporanei. Il che significa che egli visse non soltanto tutta l'epoca dei grandi classici viennesi (Haydn, Mozart, Beethoven), ma anche il primo periodo del romanticismo musicale, sorto con l'inizio dell'ottocento. Ciononostante, la sua arte è rimasta sempre piuttosto conservativa: egli è stato sempre un tipico e forte rappresentante dello stile cosidetto « classicista », che ebbe in Haydn (meno severo e più geniale di lui) il più cospicuo esponente. Clementi non si lasciò mai influenzare nè dall'imperiosa grandezza di Mozart, genio del « rococò » musicale (come invece avvenne pel vecchio Haydn), nè da quello di Beethoven (1) e nemmeno dai romantici. Anzi si può dire che sia stato Clementi ad influire non poco sulla formazione del linguaggio musicale di Beethoven, il cui primo periodo di creazione dimostra chiaramente di trarre le origini non solo dallo stile orchestrale e da camera di Haydn (più che da quello di Mozart), ma anche da quello pianistico del compositore italiano, dal quale Beethoven imparò a trattare il pianoforte nella maniera sonora e brillante creata appunto da Clementi, il quale, a detta del grande teorico Riemann, fu il primo a scrivere musica veramente « pianistica ».

L'importanza che Clementi godeva presso i suoi grandi contemporanei è testimoniata anche dal fatto che il tema principale della ouverture dell'opera *Il flauto magico* di Mozart è un plagio indiscutibile del tema di una sua *Sonata in si bem. magg.*, conosciuta dal Mozart in occasione di una gara artistica che egli sostenne con il primo alla corte di Giuseppe II a Vienna, e dalla quale Clementi uscì con tutti gli onori. Egli reagì poi al suddetto plagio, stampando sul titolo di detta sonata un'osservazione in lingua francese che chiariva la faccenda (2).

È da lamentare che Clementi sia noto quasi ai soli allievi e insegnanti di pianoforte soltanto come autore di sonate e di pregevoli opere didattiche. Ed è per questo che il suo nome ha potuto acquistare un certo sapore di scolasticità e di aridità, e che il moderno Alfredo Casella ha potuto intitolare uno dei suoi *Dodici pezzi infantili* per pianoforte: « Omaggio a Clementi » con tanto d'ironia nel titolo e nella musica.

(1) Beethoven rappresenta nella musica lo stile della rivoluzione e dell'impero; Schubert quello del cosidetto « Biedermeier », e Bach quello del barocco, per limitarmi soltanto a qualche nome.

La differenza poi fra il classicismo musicale (chiamato in Germania anche « Zopfstil », stile codino) e il rococò musicale sussiste nel fatto che il primo è meno sentimentale e meno ricco d'ornamenti del secondo. Il classicismo è in certa maniera più realistico e più allegro, il rococò più artificioso e più appassionato.

(2) « Cette sonate... a été jouée par l'auteur devant sa majesté M. S. Joseph II, en 1781; Mozart étant présent. »

Affermiamo subito che tutto ciò costituisce una deplorevole ingiustizia e rivela un giudizio errato dell'opera del maestro romano. È vero che egli non fu un genio così luminoso come i già nominati tre grandi classici suoi contemporanei e che le sue opere forse non assurgono all'altezza raggiunta da quelle di due eminenti connazionali classici a lui vicini: Domenico Scarlatti e Cherubini; ed è anche indiscutibile che la sua musica difetta un po' di passione e di calore, ciò che ha indotto a ritenerla inferiore a molte altre più sentimentali e più emozionanti. Ma tutto ciò non annulla il fatto che Clementi sia stato indubbiamente un compositore notevolissimo, come fu uno dei più grandi pianisti del settecento e uno dei principali e più reputati autori didattici del suo istrumento.

Come creatore di musica istrumentale egli può stare accanto all'altro grande italiano settecentista, Luigi Boccherini, per quanto sia meno vario di questi nelle forme e nei generi musicali da lui coltivati, mentre lo supera invece per il notevole contributo da lui dato allo sviluppo della forma e dello stile della Sonata, che poi doveva assumere tanta importanza nella storia della musica.

La produzione di Clementi comprende principalmente la Sonata ciclica per pianoforte sul tipo stabilito da Haydn; egli ne scrisse ben sessantasei. Inoltre compose una quantità di Sonatine che ancora più delle Sonate servono ottimamente agli studiosi del pianoforte. Scrisse parecchi Trii, Sonate per violino, ecc. e numerose Sinfonie per orchestra. Queste ultime erano sconosciute ai suoi posteri e perciò ritenute perdute, finchè i manoscritti non vennero improvvisamente alla luce in America, pochi anni or sono, mentre ancora attendono di essere pubblicati ed eseguiti.

Ma il più grande merito di Clementi consiste nella compilazione dell'immortale *Gradus ad Parnassum* in due volumi, terminato nel 1826. Questo poderoso lavoro fu scritto quasi a complemento del suo grande *Metodo del pianoforte*, pubblicato prima. Una non piccola parte degli *Studi* del *Gradus* sono composizioni veramente artistiche che hanno l'unico difetto di non esser state da bel principio pubblicate separatamente e con speciali titoli. Questa modestia dell'autore ha però donato al mondo la più celebre delle opere didattiche per pianoforte, che per valore supera senz'altro i volumi di studi (certamente ottimi) di Czerny e di Cramer, suoi allievi. Lo studio del *Gradus* è ancora oggi indispensabile per ogni buon pianista e soltanto l'incomprensione di qualche insegnante può limitarsi solamente a qualche numero scelto anzichè all'intera opera, comprese le fughe, che possono stare degnamente accanto a quelle di rinomatissimi fughisti di solito preferiti nell'insegnamento con ingiustissimo riguardo verso Clementi e verso la fuga italiana.

Della vita di Muzio Clementi diremo brevemente. Egli nacque il 25 gennaio 1752 a Roma, ove fu allievo di buoni maestri e a quattordici anni terminò i suoi studi musicali. Per perfezionarsi e per iniziare poi la sua carriera di virtuoso del pianoforte, si recò in Inghilterra (ospite di un mecenate), dove qualche anno dopo esordì pure come compositore. In seguito fece molti viaggi e diede numerosi concerti applauditissimi nelle principali città d'Europa. Fu anche direttore d'orchestra a Londra.

Abbandonata in seguito l'attività concertistica, colla quale aveva accumulato ricchezza, divenne editore di musica e fabbricante di pianoforti, ottenendo anche in questo ramo molto successo. Morta la prima moglie, una tedesca, passò nell'età di sessant'anni a seconde nozze con una inglese, dalla quale ebbe quattro figli.



Fu uno dei principali fondatori e direttori della Società Reale Filarmonica di Londra, tuttora esistente. Venne per l'ultima volta in Italia nel 1827 e morì nel suo possedimento di Evesham, in Inghilterra, il 10 marzo 1832, all'età di 80 anni.

La parte migliore del *Gradus*, perfetta com'è nello stile suo, con la polifonia spesso ricchissima e abbondante di ricchezze armoniche, basterebbe da sola a dimostrare come Clementi fu veramente un contrappuntista e un pianista di primo ordine. Se il suo nome è stato offuscato da altre glorie non sempre realmente superiori, noi italiani d'oggi abbiamo il dovere di rimettere il suo nome al posto che gli spetta, come da qualche tempo è stato fatto anche con altri nomi ingiustamente dimenticati.

Vogliamo ancora ricordare che tra i numerosi allievi di Clementi si trovano eminenti nomi di pianisti, compositori e insegnanti, quali, oltre i già menzionati C. Czerny e G. B. Cramer, F. Kalkbrenner, J. Moscheles, J. Field, che continuarono la scuola pianistica da lui iniziata, ricca di cospicui e grandiosi frutti durante l'ottocento.

Da notare, infine, che pochi uomini, come Clementi, hanno vissuto così lungamente ed in periodo in cui l'arte musicale ha subìto un così grande sviluppo; ed assistito allo spuntare ed al tramonto di tanti illustri musicisti. Nato allorchè erano già saliti in fama Händel, Rameau, Scarlatti, morì invece quando Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann e Liszt raccoglievano i primi allori e Wagner e Verdi avevano compiuto i loro studi musicali.

F. DE PAUER PERETTI.

# "Il Mercato di Malmantile,,
## sentito da Vittorio Alfieri a Torino nel 1762

Vittorio Alfieri narra, nella sua *Vita*, che nel 1762, all'età di 13 anni, trovandosi iscritto all'Accademia di Torino al corso di Filosofia, fu condotto nelle vacanze per la prima volta al Teatro Carignano, dove si davano le opere buffe. L'opera buffa ch'ebbe in sorte di sentire era intitolata *Il Mercato di Malmantile*, cantata dai migliori buffi d'Italia, il Carratoli, il Baglioni e le figlie di lui, composta da uno de' più celebri maestri. Così l'Alfieri ci fa sapere il nome dei cantanti che eseguirono l'opera, ma non quello del compositore.

Chi sarà stato?

Il libretto è certo di Polisseno Fegejo, pseudonimo arcadico di Carlo Goldoni; ma più d'uno furono i maestri che lo musicarono: Giuseppe Scarlatti napoletano, nipote del celebre Alessandro; Domenico Fischietti, pure napoletano; più tardi Domenico Cimarosa (prima rappresentazione a Roma 1780) e Giuseppe Barta, compositore boemo (prima rappresentazione a Vienna 1784); c'è inoltre, ancor più tardi, un *Mercato di Malmantile*, parole di V. Lorenzi, musica di Oreste Morandi, se non forse di Giovanni, il marito della celebre cantante Rosa Morandi nata Morolli.

Se si escludono, per ragione di data, le ultime tre di queste opere, quale delle prime due fu quella udita dall'Alfieri al Teatro Carignano nel 1762?

In un mio studio (1), che pubblicai or sono molti anni, io rimasi incerto nell'aggiudicare tale opera o al Fischietti o allo Scarlatti Giuseppe. Enrico Fondi, in un suo articolo (2) intitolato *Il sentimento musicale di Vittorio Alfieri*, assicurò che lo spartito giocoso sentito dal sommo tragico fu quello dello Scarlatti; e ciò basandosi sulle date delle prime rappresentazioni: *Il Mercato di Malmantile* dello Scarlatti nel 1757 a Vienna al Burgtheater; quello del Fischietti a Dresda nel 1766.

Ma il Fondi si fidò troppo del Fétis e del Florimo Francesco, i quali, l'uno nel suo famoso *Dizionario dei musicisti* e l'altro nel suo libro *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, dànno la data del 1766 per la prima rappresentazione dell'opera del Fischietti; e poichè lo Scarlatti Giuseppe non fu al suo tempo uno dei più celebri maestri, come l'Alfieri appellò il compositore dell'opera da lui sentita, il Fondi argomenta che il grande astigiano deve averlo confuso col suo più che celebre zio Alessandro.

La verità è probabilmente un'altra, come risulta dalle ricerche da me fatte in quest'ultimo tempo, nel quale, compiuta la mia operosa vita professionale, ho ripreso a studiare, anche cose di musica, con l'entusiasmo de' miei verdi anni.

Al R. Conservatorio Musicale di Napoli nulla v'è circa *Il Mercato di Malmantile*. Nella Biblioteca Nazionale di Torino non si trovano indicati i giornali di cronaca stampati nella capitale piemontese nel 1762; e l'*Almanacco dei Teatri di Torino*, nei riguardi del Carignano, inizia la cronistoria col 1765, e nel '786, poi, il Carignano fu distrutto da un incendio, compreso l'archivio. Ma nella raccolta dei libretti teatrali, esistente nella Nazionale torinese, si trovano questi due libretti:

N. 169 - *Il Mercato di Malmantile* - Dramma giocoso per musica - di Polisseno Fegejo - Pastore Arcade - Da rappresentarsi nel Teatro Grimani - Di San Samuele - Il carnevale dell'anno 1758 - In Venezia, MDCCLVIII - Appresso Modesto Fenzo - Con Licenza de' Superiori - La musica è del signor Giuseppe Scarlatti, Maestro di Cappella Napolitano.

N. 180 - *Il Mercato di Malmantile* - Dramma giocoso per musica - Da rappresentarsi nel Teatro di S. A. Serenissima - Il Signor Principe di Carignano - La Primavera dell'anno MDCCLX - Torino, presso Giacomo Giuseppe Avondo - Stampatore e libraio della Società dei Signori Cavalieri, vicino al Senato - La musica è del signor Domenico Fischietti, Maestro di Cappella Napolitano.

Inoltre l'opera del Fischietti, prima che nel '760 a Torino, era stata rappresentata nella primavera del 1758 al Teatro Formagliari di Bologna (3) e nel seguente carnevale del 1759 al Teatro Rangoni di Modena; e di nuovo fu ripresa al Formagliari di Bologna nel carnevale del 1763 ed eseguita poi a Milano nel '764 e a Dresda nel '66 col titolo *Der Jahmarkt zu Magenrndorf* e probabilmente in altri teatri: ciò che costituisce quello che oggi si direbbe, in gergo teatrale, *un gran successo*.

Invece, dell'opera dello Scarlatti, per quante ricerche fatte, non si hanno

(1) Neretti L.: *La musica e l'Alfieri;* presso R. Bemporad & F., 1900.
(2) *Rivista Musicale Italiana* - Vol. XI, 1904.
(3) Ricci Corrado: *I Teatri di Bologna.*



altre notizie oltre le rappresentazioni di Vienna del 1757 e di Venezia dell'anno dopo (4). Non sono da escludere assolutamente esecuzioni in altri teatri, perchè di quelle del 1600 e 1700 in generale è assai difficile la traccia per mancanza, in molti casi, di fonti positive; ma da quanto ho esposto, risulta evidente, se non con assoluta sicurezza, che l'opera rappresentata in Torino nel 1762 debba essere stata quella del Fischietti. Ammenochè lo Scarlatti non fosse stato in quest'anno a Torino, perchè vi si dava una sua opera, *Il Demetrio* metastasiano, al Teatro Regio (5), o per preparare il suo *Pelopida* al Regio stesso, dove fu rappresentato l'anno dopo; e non avesse fatto comparire al Carignano il suo *Mercato di Malmantile* per contrapporlo al gran successo di quello del Fischietti.

Però l'opinione mia favorevole al Fischietti è anche convalidata dal fatto che l'Alfieri ricorda gli esecutori dell'opera da lui ascoltata: il Baglioni e le figlie di lui. Il Baglioni Francesco, valente cantante, ebbe quattro figlie pure notevoli cantanti: Vincenza, Clementina, Giovanna e Costanza; ma quella che prevalse sulle altre fu Giovanna, la quale furoreggiò al Ducale di Milano nell'autunno del 1764 nel *Mercato di Malmantile* del Fischietti, e probabilmente fu lei che col padre lo cantò al Carignano due anni innanzi.

***

Perchè dare tanta importanza all'opera sentita nel 1762 dall'Alfieri giovinetto e al suo compositore? Il perchè ce lo dice l'Alfieri stesso nella sua *Vita*: « Il brio e la varietà di quella divina musica mi fecero una profondissima impressione, lasciandomi, per così dire, un solco d'armonia negli orecchi e nella immaginativa, ed agitandomi ogni più intensa fibra, a tal segno, che per più settimane io rimasi immerso in una malinconia straordinaria, ma non dispiacevole; dalla quale mi ridondava una totale svogliatezza e nausea per quei miei soliti studi, ma nel tempo stesso un singolarissimo bollore d'idee fantastiche, dietro alle quali avrei potuto far dei versi se avessi saputo farli, ed esprimere dei vivissimi affetti, se non fossi stato ignoto a me stesso ed a chi diceva di educarmi. E fu questa la prima volta che un tale effetto cagionato in me dalla musica mi si fece osservare, e mi restò lungamente impresso nella mia memoria, perch'egli fu assai maggiore d'ogni altro sentito prima. Ma, andandomi poi ricordando de' miei carnevali, e di quelle poche recite dell'opera seria che io avevo sentito, e paragonandone gli effetti a quelli che ancora provo tuttavia, quando divezzatomi dal teatro vi ritorno dopo un certo intervallo, ritrovo sempre non vi essere il più potente ed indomabile agitatore dell'animo, cuore ed intelletto mio, di quel che lo siano i suoni tutti, e specialmente le voci di contralto e di donna. Nessuna cosa mi desta più affetti, e più vari e terribili. *E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica o poche ore dopo* ».

Luigi Neretti.

(4) Nel *Sonneck*, l'edizione veneziana pel Carnevale 1758 una volta dà Fischietti e una volta Scarlatti. (Catalogo dei libretti d'opera innanzi il 1800).

(5) Sacerdote G.: *Teatro Regio di Torino.*

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## RITRATTI

R. Neher scolpisce, con tratti quanto mai originali, le sembianze artistiche di Schubert, Wagner, Debussy, sulle colonne del *Courrier Musical*. Ne risulta una raffigurazione composita, il cui barocchismo e le cui singolarità destano un interesse più letterario che musicale.

Di certe introspezioni psicologiche, di talune affermazioni apocalittiche, di un numero imprecisabile di premesse sillogistiche, si farebbe volentieri a meno.

L'autore condisce questo suo conversare con frizzi di dialettica così paradossali, da lasciare indecisi se aggrottare le ciglia, in nome della violata santità di tutti gli altari della musica, o prorompere in una sonora risata.

Una delle tare che più intristiscono la critica e l'estetica musicale è il filosofeggiare sulla musica. La mania di individuare in ogni creazione dello spirito, la conferma di una tesi sociologica, il corollario indispensabile di un postulato filosofico, è quanto di più avvivente e squallido possa toccare ad un artista.

E' il caso che ci propina questo scrittore. Egli largisce — con doviziosa liberalità — i suoi dogmi. Ascoltiamoli, non proprio genuflessi, ma con attenzione compunta :

« Non ode nulla, non vede nulla questo F. Schubert. Non ha nè sensi nè scienza. L'Amore non lo esalta, la Gioia non lo trasporta, la Natura non lo commuove. Mai egli ha sorriso al dolce sole di maggio, mai ha pianto innanzi alle nebbie d'ottobre. Il suo essere fisico è una massa amorfa, che non sa che mangiare e bere. Ma in lui è un'anima, aperta soltanto agli effluvi del mondo trascendente.

« Schubert non ha mai nulla da dire. Non avrebbe mai scritto una sola nota di musica, se la sua volontà fosse stata più forte della sua anima. Poichè non vi fu cuore più arido, intelletto più povero del suo. Soltanto quando l'al di là, l'Infinito si faceva presente, in un moto del quale noi non potremo forse mai concepire le leggi, allora l'anima di Schubert vibrava, premendo la massa inerte in cui risiedeva ».

Questa manipolazione grottesca dei valori spirituali d'uno tra i più grandi artefici del cammino della musica, ha una così sfacciata biricchineria, che non si saprebbe adontarsene.

Il secondo profilo ha forse un'impudente faciloneria ancor più accentuata :

« Wagner non conosce il mondo metafisico. Non s'interessa al mondo fisico. E' un mondo per sè stesso. Wagner non è un musicista. E' una volontà. Creare : ecco ciò che l'ha spinto a fare dei versi e della musica. Ma non si crea che ciò che si vuole. Un musicista non saprebbe essere mai altro che un artista riproduttivo. Wagner è produttivo ; non è musicista.

« Carico di debiti com'è, gli occorre del denaro : scrive il *Rienzi*. Vuole affermarsi : *Il Vascello Fantasma, Tannhäuser, Lohengrin*, sono il frutto di questa aspirazione. Ama, di un amore che sa dover essere disperato : non dice i suoi amori, non canta le sue sventure. No : egli lascia passare tempo, legge Schopenhauer, si crea il mondo del Nulla e della Notte ; vi si getta : *Tristano*.

« *I Maestri Cantori* ? Nulla, se non la sua volontà, lo determina a scrivere l'opera. E perchè ? Per riposarsi : lo afferma egli stesso.

« L'organizzazione sociale della nostra epoca lo rivolta : egli ne scorge le vicissitudini, ne ravvisa il rimedio : l'« Anello del Nibelungo » è un sistema sociale in musica, non è musica ».

La prosa del Neher, ricca di involuzioni, di controsensi, ha, malgrado il reboante rullo da grancassa, una sua saporosa scapigliatura e una incisiva rudezza.

Il tono si attenua e si raddolcisce intorno all'ultima figura : Debussy.

« Egli ha scorto il duplice volto della natura : dolce e roseo nella penombra della sera, velato e ansioso nel pallore del mattino. L'impressionismo doveva nascere in terra di Francia : qui doveva sorgere il colore del suono »



## NIETZSCHE
### musicista e compositore

La rottura Nietzsche-Wagner offre ancora a storici ed a curiosi materia di studio e di indagine. Qualche mese fa un medico tedesco, E. F. Podaeck, scrisse un libro « La follia di Nietzsche » in cui dimostrava, con l'aiuto di numerosi documenti, come tutta l'attitudine anormale dell'ultimo Nietzsche — dalla rottura con Bayreuth fino all'attacco di follia che lo colse a Torino — dovesse imputarsi a tare fisiche che, all'occhio del medico esperto, erano visibili da lungo tempo prima. Altre ragioni potevano esserci nel mutamento di Nietzsche verso Wagner e l'opera sua — ma questa aveva certo la sua importanza : forse più forte d'ogni altra causa.

Contro tale tesi si oppone, in uno degli ultimi numeri del *Times* E. Newmann, il quale trova che « a prendere sul serio l'atteggiamento di eroe anti-wagneriano » di Nietzsche, negli ultimi suoi anni, gli si fa troppo onore. Per conto proprio egli ritiene che un tale atteggiamento (quasi incomprensibile ove lo si confronti con l'idolatria wagneriana dei suoi anni giovanili) sia da imputarsi alla poca musicalità di Nietzsche ; anzi — aggiunge un poco bruscamente il critico inglese — per parte mia dubito forte che Nietzsche sia stato appena musicista. E' vero ch'egli ha scritto pagine deliziose su *Carmen* ; ma più da letterato cui la musica suggerisce belle immagini poetiche che da musicista interessato dall'opera, dalla tecnica, dalla materia musicale. Egli disserta diffusamente intorno alla musica, ma più come metafisico e come esteta che non come musicista. Il metafisico può costruire agevolmente delle simpatiche e graziose teorie intorno alla natura della musica, per quanto minima sia la conoscenza ch'egli ha della vera natura dell'arte musicale. Guardate Schopenhauer per il quale nessuna musica esisteva all'infuori di quella di Rossini. La misura della competenza musicale di Nietzsche è data (sempre secondo il critico inglese) dal giudizio che il filosofo traccia sul suo amico Peter Gast : « un musicista di primissimo ordine, il solo musicista a mio modo di vedere — se io ho qualche competenza che mi permetta di giudicare in materia » — ; giudizio (commenta il critico) il quale provoca naturalmente, nel lettore bene informato, l'idea che in materia musicale, l'autore di *Zarathustra* non aveva alcuna competenza.

Dopo i suoi attacchi a Wagner, un vecchio wagneriano dei più accesi e convinti, R. Pohl, pubblicava in una rivista tedesca una risposta in cui affermava che i giudizi del filosofo « non potevano interessare alcun musicista perchè di natura *non musicale* ». Il giudizio probabilmente era stato suggerito direttamente da Wagner ; e lo stesso Pohl racconta che, avendo osato Nietzsche sottoporre una delle proprie composizioni a Wagner per averne un giudizio, l'autore di *Tristano* aveva espresso la propria opinione con una sola parola « robaccia » (rubbish). Infatti le composizioni di Nietzsche, pubblicate, lo rivelano come un dilettante d'una mediocrità desolante.

E qui il Newmann cita una lettera poco nota di Bulow a Nietzsche, il quale lo aveva pregato di un giudizio sopra una propria composizione « Meditazione di Manfredo » : lettera dalla quale vale la pena di stralciare un frammento :

« La vostra « Meditazione di Manfredo » è un saggio di stravaganza fantastica, la più sgradevole, la più anti-musicale ch'io abbia mai veduto da quando mi occupo di musica. Leggendolo, mi chiedevo continuamente se fosse uno scherzo, una parodia, od un saggio della cosiddetta *musica dell'avvenire*... Se voi sentite realmente il bisogno di esprimere voi stesso della musica, cercate almeno di imparare i primi rudimenti di quest'arte... Non basta che un'immaginazione sregolata si agiti sopra il ricordo di armonie wagneriane per creare un'opera d'arte... — Voi dite che la vostra musica è *terribile*. E' terribile infatti più di quanto voi possiate immaginare : pericolosa non per il mondo, quanto per voi stesso perchè la composizione di essa vi toglie assai tempo che potreste dedicare ad opere d'arte più consone alla vostra natura... ».

Il giudizio di Bulow è straordinariamente severo, non meno di quello di Wagner (infatti le pagine musicali di Nietzsche che conosciamo, rivelano un dilettante come ce ne sono molti, influenzato non solo da Wagner, ma anche, e forse più, da Schumann — musica inutile ed onesta come se ne è scritta in ogni epoca —) e, insinua il critico inglese, Nietzsche dovette sentirsi profondamente ferito nel suo amor proprio di compositore tanto che questo dovette costituire il motivo del suo mutamento d'attitudine verso Wagner e l'opera sua.

Non è improbabile che questo elemento entrasse in parte nel dissidio tra il filosofo ed il musicista : ma ridurre un dramma di coscienza come quello di Nietzsche alla vendetta di un amor proprio offeso, è probabilmente esagerato. La diversità di opinioni fra Wagner e Nietzsche ha le sue radici assai lontane come ha dimostrato in questi giorni un altro critico inglese in *Music and Letters*, rivelando come elementi di dissidio dall'estetica wagneriana si trovino fin dalle prime opere di Nietzsche, quando il filosofo era ancora il discepolo affezionato. Probabilmente si tratta d'una lunga crisi, lentamente maturata, alla matura-

zione della quale concorsero, forse, anche elementi estranei, ma che non rimane per questo uno dei più drammatici ed interessanti casi di coscienza artistica che si conoscano: e di cui la vittima fu lo stesso Nietzsche.

## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, gennaio 1932.

—— *Joaquin Turina.*

Scritto biografico-critico, seguito da un'accurata bibliografia, sul compositore spagnuolo.

U. Rolandi. - *Spettacoli musicali per la funzione delle « Tasche » in Lucca.*

Curiosità storico-musicali.

**Musica Sacra.** - Milano, gennaio 1932.

G. L. Centemeri. - *Abbozzo d'un corso razionale d'improvvisazione organistica.*

In questa puntata l'A. espone i primi elementi per una buona improvvisazione polifonica all'organo.

**Rivista Musicale Italiana.** - Torino, ottobre-dicembre 1931.

M. Brusotti. - *Di alcuni inediti « Klavierkonzerte » di Haydn.*

Lo scrittore, constatando il giudizio per solito sfavorevole della critica, nei riguardi del Concerto haydsiano — sopratutto di quello per cembalo — descrive quattro fra questi Concerti, pei quali l'ostracismo gli sembra veramente ingiusto.

G. Knosp. - *Essai d'harmonie exotique.*

Questo saggio di perfetta erudizione armonistica dovrebbe aprire il varco all'ispirazione, per voli sempre più audaci, in zone sonore inusitate. Modi e gamme lontane dalla nostra sensibilità occidentale si avvicendano nell'esposizione che ne fa l'autore, con una singolare virtù di attrazione.

G. Del Valle de Paz. - *I primordi della critica musicale in Francia.*

Nel 1820 fu regolarmente iniziata una collaborazione musicale nel *Journal des Débats* per opera di Castil-Blaze. Lo studio rammemora il nome di Choron e si sofferma a lungo ad illustrare la figura di Fétis, il critico che fu per mezzo secolo e più il dominatore del mondo musicale, e poi cadde nell'oblio, per essere tacciato da postumi detrattori di incomprensione e di grettezza.

C. Artom. - *Del concetto di consonanza e dissonanza.*

Lo scrittore pronunzia la condanna a tutte quelle definizioni che ancora ricerchino l'essenza di consonanza e dissonanza al di fuori dei rapporti tonali fra i suoni.

G. C. Gedda. - *Vincenzo Davico e il suo impressionismo.*

Profilo del noto compositore e analisi dei caratteri salienti della sua arte.

**La Rassegna Musicale.** - Torino, gennaio 1932.

I. Pizzetti. - *La musica e il dramma.*

L'A. discute con un amico — ch'è poi una copia fedele dello stesso Pizzetti — le proprie idee sul dramma (poesia e musica), modificando e chiarendo le direttive della propria teoria estetica sul teatro musicale.

A. Einstein. - *L'opera tedesca d'oggi.*

« ... Il problema dell'opera moderna è di far entrare in quello che è più tipico del nostro tempo quanto più valore eterno si può, cioè musica, vera musica. Allora anche oggi non ci dovremmo impensierire per il futuro e per la perpetuazione dell'opera... ».

G. M. Gatti. - *Aspetti della situazione musicale italiana.*

Prima parte d'uno studio sull'argomento citato. Qui si tratta dell'opera e dell'influenza di Pizzetti, Malipiero e Casella — oltre a quella di tre giovani: Mortari, Pilati e Veretti. Interessanti le osservazioni sull'evoluzione della musica europea in generale e quella italiana in particolare.

E. Bloch. - *Pensieri sulla vita e sull'arte.*

Il compositore svizzero espone alcune idee sull'arte ed inaugura così un'interessante rubrica di « Confessioni di musicisti ».

**L'Italia Musicale.** - Genova, gennaio 1932.

M. Barbieri. - *« Primavera Fiorentina » del M. Pedrollo.*

Intervista epistolare col compositore vicentino a proposito della sua ultima fatica teatrale.

F. Mompellio. - *Le quinte consecutive.*

Seconda parte dello studio teorico-critico già citato.

E. Romagnoli. - *Del comporre musica.*

L'illustre grecista espone alcune idee personali sull'arte del comporre, e qualche ricordo sulla propria carriera di compositore.



**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, febbraio 1932.

N. Melchiorre. - *Alcuni aspetti della critica italiana.*

Secondo l'A. la critica italiana, nonostante il suo atteggiamento anti-romantico « affonda i piedi nel romanticismo o, per lo meno, nelle posizioni più avanzate di esso... ».

N. Montanaro. - *La canzone popolare.*

Osservazioni e sguardo agli studi italiani sull'argomento.

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, gennaio 1932.

Quasi tutto il fascicolo è dedicato alla memoria di Vincent d'Indy. H. Prunières rievoca la figura morale dell'artista scomparso, ed il posto ch'essa occupò nel movimento musicale dell'opera nostra. P. Dukas ristampa lo scritto già pubblicato in occasione dell'80° compleanno del maestro facendolo seguire da poche righe commosse, omaggio affettuoso all'amico ed all'artista. A. Coeuc esamina ed analizza con la solita acutezza e viva sensibilità l'opera pianistica dell'autore di *Istar;* e finalmente A. Honegger ricorda *La classe de d'Indy au Conservatoire,* classe di cui il compositore di *Roi David* fu allievo.

Cl. Croiza. - *Notes sur l'interprétation du chant.*

Osservazioni acute e consigli intelligenti, offerti agli interpreti da una grande cantatrice: gli uni e le altre frutto d'una lunga carriera e d'un eccellente tirocinio d'insegnante.

A. Suarès. - *Pensée sur la musique.*

Riflessioni d'un poeta — al tempo stesso ottimo musicista — sulla musica.

**Le Ménestrel.** - Parigi, 1 gennaio 1932.

H. Collet. - *Le Péril musical.*

Il « pericolo » che minaccia la musica, è l'invadente *meccanica,* la quale ormai « impera sull'arte più immateriale che esiste ».

H. Beraud. - *« Werther » au phonographe.*

Impressioni d'un letterato, ad un'audizione fonografica dell'opera di Massenet.

—— 15-22 gennaio 1932.

B. de Miramon Fitz-James. - *Musiques de Nöel.*

L'A. esamina le varie composizioni musicali scritte per le funzioni di Natale non sotto il punto di vista del valore musicale *puro,* ma sotto quello della rispondenza allo scopo per cui furono composte.

**Musique et Concours.** - Parigi, 15 gennaio 1932.

R. Boquet. - *Les Maîtres de la Musique russe.*

In questo primo capitolo si delinea la figura di A. Rubinstein, non solo come pianista, ma anche come compositore, e si esamina brevemente — ma con molta esattezza — l'opera sua, vasta ed ineguale.

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1° gennaio 1932.

M. Semenoff. - *A propos de « Lohengrin » et de « Parsifal ».*

L'articolista enuncia alcune premesse e vedute d'ordine personale, alle quali la direzione della rassegna non aderisce.

J. Tiersot. - *Robert le Diable.*

Rievocazione del celebre melodramma meyerbeeriano, del quale è ricorso il centenario; risalendo al 21 novembre 1831, la data della prima rappresentazione all'Opéra di Parigi.

## INGHILTERRA

**The Chesterian.** - Londra, gennaio-febbraio 1932.

S. A. Bayliss. - *The prose of Vaughan Williams.*

Diffuso scritto in cui l'A. esamina l'interessante e non trascurabile opera di critica, compiuta dall'illustre compositore inglese.

H. R. Fleischmann. - *G. Mahler: twenty years after his death.*

L'A. esamina l'opera di Mahler « vent'anni dopo la sua morte », ed osserva come la sua importanza e la sua attualità diventino ogni giorno più grandi.

R. Felber. - *Classical and Romantic Operetta.*

L'operetta « classica » sarebbe quella nata a Parigi e di cui l'esponente maggiore — se non il primo — fu Offenbach: mentre quella « romantica » sarebbe quella viennese da Suppé fino a Lehar. Interessanti osservazioni fa lo scrittore sulla « evoluzione » del genere.

**The Musical Times.** - Londra, gennaio 1932.

F. Howes. - *The organ music society.*

« L'organo è uno strumento sospetto ai musicisti ».

L'A. cerca le ragioni per cui la musica organistica diventa ogni giorno più rara ed esamina alcune caratteristiche di recenti opere organistiche.

A. Farmer. - *Programme-making.*

Prima parte d'un interessante scritto (che riassumeremo a pubblicazione compiuta) sui criteri che debbono vigilare alla compilazione dei programmi.

E. A. Maginty. - *The national anthem: its evolution.*

Scritto di carattere tecnico-storico sull'evoluzione dell'*antifona* liturgica.

S. Wilson. - *The text of B minor Mass.*

Prima parte d'un accurato e minuzioso esame comparativo fra i vari testi autografi che si conoscono della *Messa* di G. S. Bach.

**Musical Opinion.** - Londra, gennaio 1932.

B. J. Maslen. - *Celebrities and Music.*

Questo quarto capitolo della serie è dedicato a William Herschel che, oltre all'astronomia, coltivò con amore anche la musica.

P. Godfrey. - *Claude Debussy.*

Osservazioni ed appunti alla biografia del compositore francese scritta da Jean Lepine e pubblicata lo scorso anno.

C. Proctor. - *Rubinstein as a song-writer.*

In questa seconda parte dello studio l'A. analizza con una certa minuzia alcuni *lieder* di Rubinstein, ingiustamente dimenticati dagli interpreti e dal pubblico.

W. S. Vale. - *Rhythm in Recitation.*

Lo scrittore osserva che l'elemento *ritmo* non è meno importante nella recitazione *parlata* che nella musica: e nota che dovrebbe essere assai curato anche in questo campo. Giustifica la sua teoria ed espone i criteri-base d'un tale studio.

**The Sackbut.** - Londra, gennaio 1932.

W. G. Whittaker. - *Noise.*

*Noise* significa rumore: e lo scrittore protesta contro i rumori provenienti e dal grammofono e dalla radio (alto-parlante): macchine che nessun uomo potrà mai controllare completamente; fatte apposta «per irritare i nervi sensibili dei veri amatori della musica».

R. H. Hull. - *George Dyson.*

Scritto biografico-critico su questo compositore inglese di cui si esamina ed analizza l'opera varia ed interessante.

J. H. Elliot. - *W. Walton's «Belshazzar's Feast».*

Accurata analisi dell'ultima opera del musicista inglese che, in questo momento, ha, nel suo paese, grandissimo successo.

A. Rawsthorne. - *The greater and the lesser Brahms.*

«Beethoven, come tutti i grandi geni, soffriva delle limitazioni tecniche dell'arte sua»: Brahms no. L'A. vede grande Brahms nelle piccole composizioni dove egli può rivelare completamente tutta la propria poesia: meno nelle composizioni monumentali dove una tecnica ed una facilità di mano prodigiosa fanno sì che il musicista scriva talvolta senza esser mosso da una vera necessità interiore.

C. H. Warren. - *Schönberg and his english critics.*

Anche in Inghilterra la musica di Schönberg suscita polemiche fra i critici. Ma l'opinione generale è che «Schönberg è un artista di alte e nobilissime aspirazioni, ma un mediocre realizzatore di bellezza». Parole dure, ma vere.

H. G. Sear. - *Korngold and «Much ado».*

La musica di scena per *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, scritta dal tedesco Korngold, e generalmente assai bene accolta, non è amata in Inghilterra, e l'A. ne espone i motivi: i quali si riducono ad un'incomprensione dei caratteri della comicità shakespeariana da parte del musicista.

**Music and Letters.** - Londra, gennaio 1932.

E. Walker. - *Beethoven's Pianoforte Sonatas.*

La pubblicazione d'una edizione inglese delle *Sonate* beethoveniane (con commentario) offre pretesto allo scrittore per esaminare le caratteristiche di alcune di esse, e metterne in luce le qualità fondamentali.

S. E. M. Grew. - *William Cowper.*

Ricerche — nell'opera di questo poeta del settecento inglese — e messa in luce col mezzo di un'analisi ampia e minuziosa, degli elementi che illuminano i suoi rapporti con la musica, e l'influenza che questa ebbe sulla sua concezione poetica.

A. G. Browne. - *Paul Hindemith and Neo-Classic Music.*

Analisi dell'opera del compositore tedesco, dei suoi riallacciamenti con la tradizione ed osservazioni sul posto ch'egli occupa nell'attuale movimento *neo-classico*.

E. W. Adams. - *Modern Music: An Indictment.*

È un vero e proprio atto d'accusa contro tutta la musica moderna, accusata dei peggiori difetti e dei peggiori misfatti, e finisce con un ringraziamento a

V. TOMMASINI

LA IMPAZIENZA

DA LEOPARDIANA

TRE MELODIE

PER CANTO E PIANOFORTE

# LA IMPAZIENZA

Frammento di Saffo
*versione di G. Leopardi*

Vincenzo Tommasini
*(1927)*

CANTO

PIANOFORTE

Poco mosso

*p*

O - scu - ro è il ciel:

Poco mosso

*p*

*segue*

nel - l'on - de la lu - na già s'a - scon - de,

*mf* *dim.*

e in se_no al mar le Ple - ja - di

*Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO* *(Copyright MCMXXIX, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.





già di_scen_den_do van.

*p*

*pp*

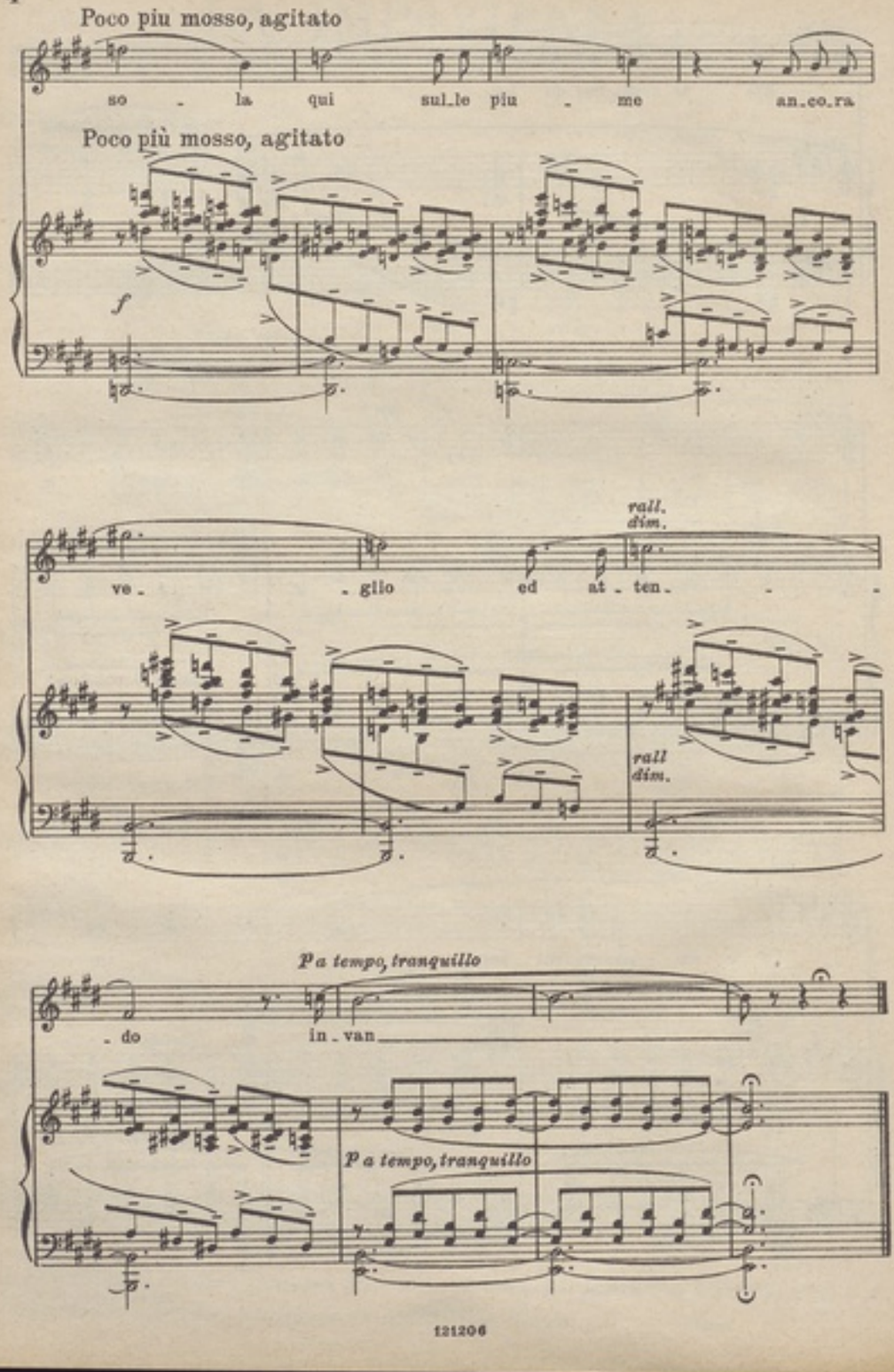
E' mez_za - not - te e

*pp*

l'o - ra pas_sa frat - tan - to, e

*mf*

*string.*








Dio per i Vecchi Maestri, il cui spirito e le opere dei quali spariranno per consolazione dell'umanità ancora per secoli, ecc. ecc.

G. Abraham. - *Nietzsche's Attitude to Wagner.*

L'A. studia ancora una volta i rapporti Wagner-Nietzsche, e dimostra che fin dalle prime opere del filosofo tedesco era prevedibile il distacco operatosi più tardi violentemente, nelle confidenze a tutti note.

L. Sabaneev. - *Social Causes of Present Musical Crisis.*

L'attuale crisi musicale non è dovuta solo ad una *pausa* creativa, ma ha anche altre cause non meno importanti, d'ordine sociale, che l'illustre musicologo russo cerca di porre in luce in questo interessante scritto.

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, gennaio 1932.

H. Bredow. - *Rundfunk und Musik.* (Radio e musica).

« Sono d'avviso — afferma l'articolista, il quale ricopre una carica sociale eminente — che la radio contribuisca validamente all'elevazione spirituale e culturale del popolo: Essa allieta milioni di uomini, i quali vivono ora in Germania tempi tristissimi, e non hanno altro conforto, nella loro infinita prostrazione morale. »

G. Schünemann. - *Produktive Kräfte der mechanischen Musik.* (Forze produttive della musica meccanica).

Il grammofono, il film sonoro e la radio hanno compiuto progressi prodigiosi nei sistemi di riproduzione musicale. Gli ultimi tipi di grammofono consentono il susseguirsi automatico di venticinque dischi. Non solo; ma — ciò che è ben più interessante — si rende possibile, in dipendenza dei più recenti ritrovati della scienza e dell'industria grammofonica, la creazione di una nuova *musica per il grammofono*. Dopo la registrazione di un brano istrumentale, ecco che, girando un perno apposito, si può spostare radicalmente il registro dei diversi istrumenti, portando i contrabbassi nelle regioni acute e i flauti nelle zone gravi. Ne derivano miscele di timbri inusitati, evanescenze magiche di suoni. Il film sonoro e la radio seguono da presso questo infaticabile cammino ascensionale delle forze della produzione.

R. Lechmann. - *Orientalische Musik auf Schallplatten.* (Musica orientale sui dischi).

La Ditta C. Lindström A. G. ha tratto dalla raccolta *Duemila anni di musica* sul *grammofono* una serie di ventiquattro dischi dedicati alla musica d'Oriente.

W. Reich. - *Das Moorsche Doppelklavier.*

L'inventore E. Moor ha costruito un pianoforte a doppia tastiera, che ha requisiti così pregevoli, da essere segnalato all'attenzione dei compositori e dei concertisti. Esso realizza, a tanta distanza di tempo, l'auspicio che con mente profetica e sagacia precorritrice F. Liszt aveva formulato l'11 febbraio 1838 nella *Revue et Gazette musicale*: «Il pianoforte — scrisse Liszt — estende sempre più la sua potenza assimilatrice. Noi facciamo degli arpeggi come l'arpa, delle note prolungate come gli istrumenti a fiato, degli staccati e mille altri passaggi, che sembravano in tempi non lontani l'appannaggio di istrumenti speciali. Nuovi progressi già presagibili nella costruzione del pianoforti, ci consentiranno indubbiamente le differenze di sonorità che ancora ci mancano. Si giungerà alla creazione di pianoforti a due o tre tastiere, che suggelleranno le conquiste della tecnica pianistica». Con queste parole, Liszt accennava all'*armonium* costruito nel 1810 da Grenié, e chiamato dall'inventore: «Orgue expressif».

O. Kappelmayer. - *Ist der Radioapparat ein Musikinstrument?*

Il musicista di carriera e lo studioso di musica guardano all'apparecchio della radio con una mal celata diffidenza. È un mobile di casa, la radio, o un istrumento musicale? Lo scrittore risponde a questa domanda con una argomentazione serrata, ricca di dati tecnici e di elementi dimostrativi.

**Signale für die musikalische Welt.** Berlino, 6 gennaio 1932.

F. Jaritz. - *Die « Signale » im 90 Jahrgang.*

La rassegna celebra il proprio novantesimo anno di vita. L'articolista ne rammemora i primordi e la rapida espansione nel mondo musicale.

J. Leips. - *An Paul Graener.*

Lettera garbata, condita di facezie e d'argutie sottili, all'insigne compositore, in occasione del suo sessantesimo genetliaco.

13 gennaio 1932.

O. Karpfen. - *Bemerkungen zu Nietsche's Musikästhetik.*

Gli studi sull'estetica musicale nietschiana investono problemi artistici di vasta entità e di profonda significazione. Nella storia della filosofia non si può annoverare alcuno che, come il pensatore solitario di Sils-Maria, sia stato dotato di così squisita sensibilità musicale e abbia portato alla divina arte dei suoni tanto amore.

S. Brichta. - *Gedenktage.*

Due giorni giubilari sono dedicati a J. Reiter, che compie 70 anni, e a W. Kienzl, che ne compie 75. « Ambedue i maestri — afferma lo scrittore — non appartengono alla stirpe degli eroi della musica; non sono figure dominanti nello sfondo della storia; non si possono considerare nè riformatori nè innovatori; ma sono musicisti tedeschi, di pura razza ».

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 20 gennaio 1932.

H. NATH. - *Vom Musikhören.*

Si possono distinguere due categorie di uditori della musica: il frequentatore dei concerti e l'ascoltatore della radio. Questa è la suddivisione netta; essa crea due masse antitetiche, in cui si polarizza tutto l'interesse del pubblico. Basti pensare all'atmosfera spirituale di una sala da concerto: qui tutta l'attenzione dei presenti si converge sull'esecutore. Invece la radio fa parte della vita casalinga; e nulla vieta che durante la trasmissione si giuochi alle carte, si rammendino le calze, si tenga d'occhio la pentola sul fornello...

K. E. GLÜCKSELIG. - *Das Musikleben in Bukarest.*

La vita musicale nella capitale rumena si fa sempre più attiva e varia. Il repertorio dell'orchestra filarmonica (composta di settantasei istrumentisti) è assai ricco: esso abbraccia un vasto ciclo di musica sinfonica. L'orchestra, disciplinata e tecnicamente salda, ha avuto già illustri direttori nazionali e stranieri, tra cui K. Elmendorff, G. Enescu, E. Kleiber, C. Krauss, E. Kunwald, H. Scherchen, I. Strawinski.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 8 gennaio 1932.

P. SCHWERS. - *Schmerzen und Hoffnungen.* (Dolori e speranze).

Le istituzioni statali e parastatali hanno, nella maggior parte dei casi, abbandonato i grandi teatri germanici al loro destino. « Proteggete e salvate i vostri beni più preziosi! » raccomanda lo scrittore alle autorità amministrative. Senza i sussidii governativi, le scene liriche sono condannate a un rapido sfacelo.

H. KURZNITZKY. - *Kind und Musik.*

Critica mordace dell'odioso affarismo che nasce dallo sfruttamento dei fanciulli-prodigio. Come si può pensare che un padre e una madre gavazzino nel denaro lucrato dallo sfruttamento delle proprie creature? E quale avvenire artistico si prepara a chi, precocemente avviato ad una carriera pericolosa, può incontrare nell'età matura le delusioni più amare?

——— 15 gennaio 1932.

E. PEETERS. - *Das Kulturproblem der Oper.*

La fenomenologia, la psicologia, la sociologia della crisi teatrale contemporanea hanno fatto versare fiumi d'inchiostro; onde lo studio presente potrebbe considerarsi un'inutile superfetazione. Ma così non è. L'articolista, ponendo sulle giuste basi il problema culturale dell'opera, giunge alla lapalissiana, assiomatica asserzione che se il pubblico si apparta dal teatro, è perchè non vi trova più... la musica! I più moderni ricettari della scena lirica o si accostano al genere « oratorio », come l'*Orfeo* di Malipiero, il *Cristoforo Colombo* di Milhaud, l'*Antigone* di Honegger, *Jürg Jenatsch* di Kaminsky, oppure fanno dell'opera uno zibaldone parodistico, riducendola ad una specie di *cabaret* di second'ordine, che trova nella caricatura e nel lazzo la propria ragione d'essere. Tali sono da considerarsi le composizioni più recenti di Krenek, Hindemith e Weill.

——— 22 gennaio 1932.

R. GREVEN. - *Zur Interpretation romantischer Musik.*

L'interpretazione della musica romantica da parte dei pianisti più noti, è varia e molteplice, secondo la natura psichica, lo stato d'animo, le predisposizioni dei diversi concertisti. Pochi sono coloro che — come Edwin Fischer — si attengono al testo musicale e fedelmente ne rendono ogni più riposto segreto

——— 29 gennaio 1932.

W. HITZIG. - *Linie und Form.*

Tale è il titolo del libro di H. *Meyer*, edito a cura della Casa C. F. Kahnt di Lipsia. Il volume tratta argomenti di estetica musicale, di teorica della composizione e denota una profonda dottrina.

J. O. UNGERER. - *Kampf um das Wiesbadener Staatstheater.*

La battaglia si è accesa, per mantenere in vita e in pieno assetto il Teatro di Stato di Wiesbaden, che vanta tradizioni cospicue, e che non può chiudere i battenti, senza grave danno per la città e per il suo avvenire.

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, gennaio 1932.

H. LÖBMANN. - *Warum eine Zeitschrift für Kirchenmusik?*

Una rassegna periodica per la musica liturgica è necessaria, per dare ai cultori del canto religioso un notiziario aggiornato dell'evoluzione di questa branca così importante dell'arte musicale.

F. BÖSER. - *Vom Ethos der Brucknerschen Kunst.*

Il fondamento etico della musica di Bruckner è sottoposto ad esame, con elementi di rigorosa analisi della vasta produzione di questo compositore.

## SVIZZERA

**Dissonances.** - Conches-Genève, 15 gennaio 1932.

——— *La « Symphonie » d'A. Honegger.*

Esame critico-analitico della *Sinfonia* di Honegger, dei suoi rapporti con i lavori del genere in passato, e dell'esempio ch'essa offre d'una continuità di tradizione che non esclude un profondo rinnovamento del genere.



——— *Mozart, le clavecin et le piano.*

Osservazioni sui lavori mozartiani composti per clavicembalo e su quelli composti per pianoforte: un tentativo d'una classificazione dei lavori del genere in rapporto allo stile che presentano.

## CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, gennaio 1932.

O. SOUREK. - *Lettres de Dvorak à Hans Richter.*

Pubblicazione, e commento, di alcune lettere del compositore cekoslovacco al famoso *kapellmeister*.

V. STEPAN. - *Le valeur dramatique de la polyphonie dans les operas de Smetana.*

Conclusione dello studio precedentemente iniziato.

F. PICHA. - *La TSF.*

Studio sull'organizzazione artistica radiofonica.

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, gennaio 1932.

Tutto il fascicolo è dedicato alla memoria di VINCENT D'INDY. — B. SELVA rievoca la figura del maestro, ed esamina la sua opera pianistica. — F. RIBA-MARTI illustra il *Credo artistico di d'Indy*. — V. DE GISBERT si occupa di *V. d'Indy compositore*, della sua importanza nel movimento musicale d'avanti guerra ed in quello più recente; e J. SALVAT ed F. LLUBAT pubblicano alcuni ricordi personali sul compositore francese.

## AMERICHE

**The Musical Quarterly.** - New York, gennaio 1932.

W. J. HENDERSON. - *Walter Damrosch.*

Profilo biografico del noto direttore d'orchestra americano.

R. THOMPSON. - *The contemporary scene in American Music.*

L'A. espone largamente ed illustra le varie tendenze della musica nord-americana, e l'opera dei vari autori.

A. FARWELL. - *Roy Harris.*

Minuzioso ed acuto esame tecnico-critico delle varie opere del compositore americano, delle loro caratteristiche, della tecnica, ecc.

W. TREAT UPTON. - *Frederic Ayres.*

F. Ayres è un altro giovane compositore americano di cui qui si traccia una breve biografia, una bibliografia, e dell'opera del quale si fa un accurato esame illustrato da numerose citazioni.

J. J. NILES. - *White Pioneers and Black.*

L'A. rievoca i primi studi ed i primi tentativi di raccogliere la musica dei negri: fa ipotesi sulla formazione e sullo sviluppo di tale musica, e ne illustra la natura e le caratteristiche.

S. SALTER. - *Early Encouragements to American Composers.*

Storia delle prime composizioni di musicisti americani e dei concerti in cui esse furono eseguite.

A. B. MC GILL. - *Irish Characteristics in Our Old Song Survival.*

L'A. ricerca, analizza e mette in luce gli elementi caratteristici irlandesi e scozzesi che si ritrovano in vecchie canzoni popolari americane.

E. C. KROHN. - *Alexander Reinagle as Sonatist.*

Esame critico delle sonate pianistiche di questo compositore americano della fine del 1700

---

**Modern Music.** - New York, gennaio-febbraio 1932.

A. HOURÉE. - *The Reanissance of Choral Music.*

La rinascita della composizione corale nell'arte moderna è significativa e salutare. L'A. studia questo rifiorire di musiche corali e le opere più significative di tal genere ai nostri giorni. Dobbiamo solo osservare che, al contrario di quant'egli afferma, nè l'*Requiem* nè le *Litanies of Women* di Saminsky sono opere corali.

W. REICH. - *Schönberg's News Männerchor.*

Breve analisi dei recenti Cori per voci d'uomo del compositore viennese.

V. THOMSON. - *Aaron Copland.*

Profilo biografico-critico del compositore americano.

R. PETIT. - *Latin Gaiety Today.*

L'A. mette in rilievo le caratteristiche più tipiche della comicità quale appare nella musica di alcuni autori contemporanei.

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

**PRIMAVERA FIORENTINA, un atto in tre quadri di Mario Ghisalberti, per la musica di Arrigo Pedrollo.**

Chi conosce il temperamento musicale di Arrigo Pedrollo, quando sentì annunciare per la stagione della Scala un suo atto intitolato *Primavera fiorentina*, certamente immaginò un episodio tragico o romantico: non mai pensò a una commedia, e per di più a una commedia ridanciana e grassa. L'autore del truce *Delitto e castigo*, del drammatico *Uomo che ride*, della ghignolesca *Veglia* — senza contare gli altri lavori suoi, dalla inedita *Rosmunda* alla tragica *Giuditta*, alla mistica *Maria di Màgdala* — non riusciva a dissociare il pensiero dell'operista Pedrollo da quello del drammatismo intenso e della fremente passione.

Invece questa volta l'austero maestro avea voluto dedicare il suo tempo — le *horae subsecivae*, forse, che gli lasciano le sue gravi fatiche — al lieto scampanio di una vicenda comica: e seguendo la traccia che il poeta Ghisalberti gli aveva apprestata, addirittura musicare una novella di messer Giovanni Boccaccio, e dunque una vicenda autenticamente boccaccesca. L'impresa era grave — nè paia contraddizione — per la sua stessa levità.

À il maestro Pedrollo superato la battaglia che così avea imposta a se stesso? A giudicarlo dall'accoglienza del pubblico, sì, quando si pensi che i tre quadri non durano, fra tutti e tre, se non cinquanta minuti, e che ànno avuto tre applausi a scena aperta e nove chiamate finali. Ed ora non può dirsi di più: occorre lasciare a questa *Primavera fiorentina* di misurare col trascorrer del tempo la propria vitalità: chè pronostici non è il caso di farne, nè io voglio essere, all'età mia, tanto imprudente.

***

La vicenda è questa.

Nel primo quadro sono riuniti a tavola quattro maturi mercanti fiorentini: lanieri o calzaioli o setaioli, o come volete: benestanti di certo, se è così bella la villa dove i quattro messeri banchéttano — una di quelle mirabili ville toscane di cui rimane ancora qualcuna ad attestare una inestinguibile passione di bellezza — e se al levar delle mense dimostrano d'aver mangiato bene, e meglio bevuto.

La villa è di messer Lapo, il quale à ospitato nella dolce quete dei colli fiorentini i suoi amici coetanei, messer Niccolò, messer Cecco e messere Spinellozzo. Di loro ciascuno à nel racconto la sua figura ben riconoscitiva: Niccolò è sordo spaccato, Cecco tartaglia faticosamente, da far pena a chi lo sta ad ascoltare, e Spinellozzo si appisola tutte le volte che si mette a sedere: e figuriamoci dopo desinare!

I quattro valentuomini son riuniti nella villa di Lapo, perchè è carnevale; in carnevale, si sa, ogni burla vale; e loro, tutti e quattro, ànno moglie, e bella e giovine per giunta. Dunque — dice Lapo, che è molto contento (o convinto) d'essere furbo — *mentre impazza in Firenze il carnesciale*, loro quattro son qui, nascosti, con le loro donne, e così le bislacche brigate di garzoni fiorentini, *che uccèllan donne giovani e inesperte*, a loro non la faranno.

Girano intanto le fantesche e i servi con le vivande e coi fiaschi, mentre le quattro mogli occhieggiano dallo spiraglio di quattro porte.

Ora, quando i vecchietti si sono ritirati, ciascuno con la sua snella lucerna d'ottone a quattro lucignoli, ciascuno nella camera che gli fu assegnata per dormire, le quattro comari si riuniscono, e bisbigliano fra loro, e si raccontano i loro segretucci. Non molto lisci certo, se ciascuna di loro à nella vita un bel giovinotto che la distrae dalla compagnia non lieta del consorte vetusto. Tutte così, meno Isabella, la padrona di casa.

Intanto una brigata di giovinotti — la *Brigata fiorentina* — passa cantando e parlando forte: si riconoscono le loro voci: — È Vannicello! — dice madonna Spina. — È Raimondo! — sospira monna Fiorina. — È Uberto! — acclama monna Lisetta.



Càntano la canzone di Lorenzo il Magnifico: *Quant'è bella giovinezza — che si fugge tuttavia: — chi vuol essere lieto, sia — di doman non v'è certezza...*

E qui occorre dire che se la novella è trecentesca, il Ghisalberti l'à trasportata in pieno quattrocento mediceo; forse appunto per offrir modo al musicista di valersi della canzone laurenziana.

Per una sorte assai strana, Isabella si è mantenuta fedele al suo Lapo. Le amiche le fanno comprendere che anch'ella à la felicità a portata di mano, perchè il suo servo Baldo — quel bel ragazzo che par trasognato e che tutti credono un po' tardo — è invece un timido innamorato che per amore diè fondo alle sostanze familiari, ed ora guarda turbato il bel visino di madonna Isabella.

E questa, strano, non ci aveva badato...

***

Il secondo quadro, assai rapido, ci porta nella stanza dove messer Lapo à improvvisato la sua camera da letto: cosa del momento, perchè le camere buone àn dovuto esser cedute alle coppie degli ospiti. Per loro, basta un materasso qui, un lettuccio dall'altra parte. Nella stanza c'è ora monna Isabella che sta per buttarsi sul letto: ma già s'è intesa con Baldo e lo aspetta: entra il marito brontolando, chè l'ospitar gente, in fondo, poi, pesa: ed egli si accomoda nel suo lettuccio e subito si addormenta, dorme e russa; e lo sentiremo russare anche in orchestra.

Ed ecco arrivare cautamente Baldo, che à un sommesso dialogo con Isabella. Una trama sottile si prepara. La donna fa allontanare il servo, poi sveglia il marito e gli dà a credere che quel famiglio, il finto citrullo, lo volesse ingannare. — À detto — racconta la furba donnina — che mi adora, che vuole parlarmi, e che mi aspetta in giardino... Coraggio, tu: vèstiti coi miei panni, fingi nel buio d'esser tua moglie e va nel giardino. Vedrai come Baldo ti accoglierà, ti dirà le stupidaggini che volea dire a me...

Il marito babbeo si traveste da donna, ed esce. Un po' a malincuore, perchè dormiva tanto bene: e poi... non si sa mai...

***

Il terzo quadro è nel giardino, nella oscurità che soltanto la luna, appena nascente, riuscirà fra poco a vincere. Qui, sotto le piante, nei verdi recessi, fra gli arbusti, si sono riunite tre coppie di amanti: i giovani della brigata carnescialesca ànno raggiunto le vispe amiche: Vannicello parlotta con monna Spina, Uberto con Lisetta, Raimondo con Fiorina: un sestetto delizioso, al chiaro sempre crescente della luna.

Arriva Lapo vestito da donna. Cammina inquieto perchè pensa che Baldo è un giovinotto aitante e vigoroso, ed egli invece si sente maturo e non uso a cimenti di quella sorta... Bel pasticcio! E, per di più, neppur necessario, perchè ora mai messer Lapo sa bene che la moglie gli è fedele: se non fosse, non lo avrebbe avvisato!

In quel mentre, Baldo gli si butta addosso con un bastone. — Ah sei tu? Sei venuta, mala femmina, per ingannar tuo marito?.. Prendi!

E giù botte.

Il povero Lapo, sotto la grandinata, crede di capire: il dolore delle busse è grande, ma la gioia che prova nel sapere perchè ed a chi quelle busse si dànno, è infinita! Tutta questa commedia il bravo famiglio à architettata per salvare l'onor del padrone... Ahi! ahi! Le bastonate fanno male, ma non importa: la moglie è fedele ed il servo è fidato. E allora il giardino s'empie di gente, fanti contadini famigli. Tutti circondano il padrone di casa avventuratissimo, che giura si terrà il suo servo, perchè — com'egli grida, e tutti gridan con lui: — *Donna onesta e donzello fedele — no, di meglio nel mondo non v'è....*

***

Per colorire con adatti suoni una vicenda come ora fu narrata, occorreva anzitutto una musica lieve, piena di garbo e sopra tutto appropriata: e il Pedrollo che è compositore avveduto ed abilissimo, cui nessun segreto dell'arte del musicare può sfuggire, à saputo scegliere un'armonizzazione ed una strumentazione altrettanto eleganti e vive, quanto leggère. Non è certamente l'uomo cui siano ignote le più riposte risorse del ritmo e del colore, nè gl'impasti ed i timbri più efficaci e gradevoli. Così la sua musica è riuscita, nella forma, impeccabile ed à seguito la vicenda svelta, scorrevole, efficace.

Meglio si addice a questo lavoro l'analisi: della quale il risultato è poi questo, che si può senza contestazione affermare come il passaggio da una sensazione gradevole all'altra sia ininterrotto, chè qui non manca mai vaghezza di melodia nè venustà d'armonie.

Fino da principio, concluso quel pranzetto che a ciascun commensale dà occasione di mostrare i suoi caratteri radicali, non nuovi invero, del sordo, del tartaglione, dell'imbambolato, si avverte, pieno di gusto, il movimento orchestrale che accompagna, mentre si allontanano, i quattro vecchiotti.

Nè il garbo fa difetto nel cicaleccio *sentite sentite che vecchi tiranni* delle donnine... Purtroppo, senza contare qualche guizzo straussiano, che non conta, avviene che si pensi ad

un altro cicaleccio che coll'ombra delle sue grandissime ali ricopre ed oscura ogni altro cicaleccio che venga di poi.

Segue immediato il dolce interludio che accarezza con la sua schietta sentimentalità i nostri orecchi, mentre al finire del duetto melodioso fra Baldo e Isabella, quando ella mostra al garzone che nella serratura di camera non c'è chiave (e se à orecchi il bel ragazzo intenda!), ascoltiamo alcuni vaghi particolari parodistici ed onomatopeici, che sottolineano il libero girar, sui cardini, della porta. E di fuori esulta il canto dei giovani fiorentini *Quant'è bella giovinezza...*

***

Nel quadro secondo, l'impressione che è indubbiamente un po' convenzionale, del chiaro di luna, si riassume in episodi dolceamorosi di canto spiegato che trasmoderebbero nel lirismo dell'opera romantica se non intervenisse l'episodio del rientrare e del coricarsi di Lapo: espressivi grugniti lo accolgono, mentre il flauto si estingue in una scala degradante: poi una sapiente combinazione di clarini e di ottavini, di corni e di contrabbassi diffonde, riuscitissimo, l'isocrono ànsito crescente del buon uomo che russa.

Nell'ultimo quadro tre coppie cantano il loro amore, e anche qui può farsi il medesimo appunto. Troppo sincero, troppo lirico questo amore che non à altro ideale che la cornificazione più spregiudicata! Garbatissimo, il Pedrollo è riuscito qui ad ottenere un applauso a scena aperta... ma è certo che quella musica sarebbe stata più al suo posto in un quadro di sentimento puro e sincero.

Dopo di che, qualche gradevole particolare, fino a che l'operina si conclude col trionfante ritorno alla canzone carnescialesca *Quant'è bella giovinezza...*

***

È dunque, *Primavera fiorentina*, una graziosa cosa che conserva da cima a fondo il commento musicale entro i confini della piacevolezza scenica: qui il Pedrollo — che è per natural forma di musicalità sua portato alla ricchezza fastosa della strumentazione — à saputo mantenersi moderato e sobrio: agevole la sua armonia, leggero lo strumentale: e l'uso dei mezzi musicali d'espressione, anche dove la materia non è novissima, è sempre signorile.

Per concludere, noi pensiamo che con la *Primavera fiorentina* il Pedrollo ha offerto un notevole saggio della duttilità del suo ingegno. Mentre, — dove la vicenda scenica lo consentiva, — ha dato libero sfogo al lirismo sincero dell'opera romantica, quello cioè che meglio corrisponde alla sua natura di compositore teatrale, d'altra parte ha saputo anche inserire nel suo lavoro delle efficaci pennellate caricaturali e dei gradevoli scorci di parodia.

Viva e penetrante la concertazione di Franco Ghione, buona senza riserve — nel quadro scenico dello Stroppa — l'esecuzione della Oltrabella e dello Ziliani, che col Ghirardini tennero le parti maggiori della commedia.

G. M. Ciampelli.

## "Il finto Arlecchino,, di Malipiero

Lietissime accoglienze ha avuto al Reale di Budapest, il 28 febbraio, l'ultima opera del maestro veneto. Essa costituisce l'ultima parte di un trittico riguardante la storia di Venezia. Il prologo — Le Aquile di Aquileia — ci porta alla fondazione della regina dell'Adriatico, mentre lo sviluppo e le glorie di quello che fu il più lungo impero navale del mondo, sono rievocati nei successivi atti, fino alla decadenza della Venezia settecentesca, che costituisce l'argomento dell'epilogo.

Il lavoro è stato concertato e diretto con sapienza ed amore da Sergio Failoni.

❀ A Firenze è piaciuto, il 23 u. s., *L'amore sotto cura*, tre atti di Athos Ori con musiche di Riccardo Morbidelli.

**Grande Trattato di Istrumentazione e di Orchestraz. Moderna**

DI ETTORE BERLIOZ

con appendice di Ettore Panizza

**Eleganti volumi legati in tela, con impressioni in oro.**

113600. - Parte I^a^ Prefazione - Categoria degli Strumenti - Strumenti a corde pizzicate - Strumenti a corde a tastiera - Appendice. L. 30,—

113601. - Parte II^a^ Strumenti a fiato in generale - Strumenti a fiato di legno con ancia - Strumenti a fiato con tastiera - Appendice. L. 30,—

113602. - Parte III^a^ Strumenti a fiato di metallo con bocchino - Strumenti a fiato di legno con bocchino - Le Voci - Strumenti a percossa - L'orchestra - Appendice. L. 30,—

I tre volumi uniti L. 80,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



## Il terzo mese scaligero

Dopo 37 anni è riapparso nel massimo teatro italiano il *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, composto fin da quando egli era maestro a Cerignola; precedentemente, quindi, alla *Cavalleria*. Lo stesso poema heineano, come è noto, aveva tentato molti altri musicisti, tra cui gli italiani Pizzi e Burzio di Villaflorita. Ma di tutti questi *Ratcliff* solo quello di Mascagni è rimasto vivo e vibrante, come ne fa fede il caloroso successo con cui è stato accolto, poichè in esso si riscontrano le doti precipue del popolare compositore: cantabilità, dolcezza lirica e impeto drammatico. Ed anche se il libretto appare ancora oggi un po' troppo truce, la musica supplisce vittoriosamente, sia pure con gli eccessi e le esuberanze, frutto dell'ingegno dell'autore.

Il quale ha diretto lo spartito con la consueta foga e con fervore ed energia. Il tenore Bertelli ha sostenuto col maggiore impegno l'ardua parte del protagonista e la Casazza è stata una Margherita di eccezionale bravura. Lodevolissimi gli altri interpreti: la Caniglia (magnifica Maria); il Franci, efficacissimo Conte Douglas; il Di Lelio, lo Zambelli. Belle le scene di Rovescalli ed i costumi di Caramba e ricco di risultato il contributo di Frigerio, quale direttore di scena.

Lo stesso Mascagni ha riportato un successo personalissimo anche dirigendo la sua *Cavalleria rusticana*, bene interpretata dalla Rasa, dal Bertelli, dal Franci ecc.

L'opera è stata seguita dal ballo *La vecchia Milano* di Adami e Vittadini, che così gradito ricordo aveva lasciato dalle precedenti edizioni, e che, anche questa volta, è stato calorosamente applaudito alla fine di tutti i quadri, con numerose chiamate anche al Vittadini. Di ottimo gusto la coreografia curata da Massine; ammirata la direzione del maestro Sabino e l'interpretazione delle signorine Galizia e Radice, del Celli, della Battaggi ecc.

Per la quinta volta in meno di venti anni si è dato alla Scala *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi, che ha richiamato un foltissimo pubblico, attratto indubbiamente dalla meritata rinomanza che l'opera si è conquistata in tutto il mondo, appalesandosi una delle non molte veramente vitali apparse nell'ultimo venticinquennio, perchè veramente ricca di elementi poetici e musicali.

Il successo è stato completo con numerose chiamate all'autore ed agli interpreti.

Tra questi va messo in primissima linea il maestro De Sabata che anche dirigendo questo spartito ha dimostrato virtù tecniche eccezionali e sensibilità raffinatissima. Gilda Dalla Rizza ci ha offerto una Flora liricamente suggestiva; Nino Piccaluga ha cantato benissimo ed è stato interprete corretto ed efficace. Con essi meritano ampie lodi il basso Lazzari, il Palai, i cori ecc.

Come novità assoluta si è data *Primavera fiorentina* di Pedrollo, della quale abbiamo già parlato.

## Teatro Reale dell'Opera

Diretta da Santini, con principali interpreti le signore Cristoforeanu e Pederzini ed il tenore Masini, è piaciuta anche quest'anno l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea.

Successivamente, il maestro Marinuzzi ha diretto *Tristano e Isotta* e la *Norma*. Interpreti del primo spartito, tutti eccellenti, sono stati la Cobelli, Zanelli, la Stignani, Tagliabue, Vaghi ecc.; e del capolavoro belliniano, la Raisa, la Stignani, Dolci e Vaghi. Ammirate le scene di Benois.

## Spettacoli lirici

❀ Con buon esito si è conchiusa la stagione al Carlo Felice di Genova. Gli ultimi spettacoli sono stati: *Sonnambula* (Toti Dal Monte, De Muro Lomanto, Donaggio); *Tristano e Isotta* (Fagoaga, la Campigna, la Bertana, Guicciardi, Zaccarini); *Adriana Lecouvreur* (Carmen Melis, Pertile, Stracciari); *Norma* (la Scacciati, la Bertana, Pertile e Donaggio). Direttore di tutti gli spartiti, Bavagnoli.

❀ Al Regio di Torino, oltre *Tosca* (la Scacciati, Pertile e Rossi Morelli) e *Barbiere di Siviglia* (Bidu Sayao, Galeffi e Manuritta), è stata allestita l'opera *Giannina e Bernardone* di Domenico Cimarosa, sconosciuta a gran parte del pubblico, nonostante i suoi 150 anni di vita. Il libretto, imperniato su una delle consuete scene di gelosia, è sanamente comico ed animato da musica aggraziata e signorile. L'uditorio si è assai divertito ed ha ammirato l'esecuzione della Sayao, della Pasini, di Manuritta, della Rossi-Lenzi, del Faticanti. Precedeva la *Serva Padrona* di Pergolesi (la Dragoni e Badini).

Tutti gli spettacoli sono stati diretti dal maestro Paolantonio.

❀ *Vecchia Milano* di Vittadini ha conquistato subito il pubblico del S. Carlo di Napoli, sia per il garbato intreccio, che per l'indovinata musica e per l'esecuzione. Dirigeva Berrettoni, interpreti principali la Piovella, la Nardi. Coreografia di Pratesi.

Anche la *Fanciulla del West*, diretta da Fanelli, con la Concato, Lappas e Rossi Morelli, è assai piaciuta. Ottimo successo, ha avuto infine, *Fedora* di Giordano, con Pertile, la Cristoforeanu e Rimini, direttore d'orchestra Capuana, e della messa in scena Adami.

❀ Col *Cavaliere della rosa*, nuova per Palermo, si è riaperto il Massimo di quella città.

Ne sono stati interpreti la Casali, la Zinetti, Nicolesco e Assandri, direttore Calusio, il quale ha anche presentato *Lucia di Lammermoor*, con Toti Dal Monte, De Muro Lomanto e Mastronardi.

Successivamente, il maestro Bavagnoli ha diretto *La forza del destino*, con Bruna Rasa, la Galli, il tenore Bagnariol e il baritono Guicciardi.

❋ Al Massimo di CATANIA hanno avuto favorevole accoglienza: *Lohengrin* (Parmeggiani, la Guggeri e la Toini); *Manon* (la Zamboni e Wesselowski); *Zanetto*, nuova per la città (la Toini e la Sanzio); *Pagliacci* (la Toini, Viviani e Bergamaschi); *Gioconda* (signore Monti e Toini, tenore Serani, baritono Viviani). Direttore Del Cupolo.

❋ *Parsifal* (Lappas, Horne, Conati, Roggio) è stato il primo spettacolo allestito al Teatro del Casino di S. REMO. Hanno seguito *Rigoletto* (protagonista Montesanto); *Adriana Lecouvreur* (la Scavizzi, la Masetti-Bassi, Ziliani); *Lodoletta* di Mascagni (la Torri, Minghetti e Molinari). Quest'ultima opera ha avuto a direttore l'autore; le altre il maestro Baroni.

❋ Le ultime opere inscenate al Carcano di MILANO, sotto la direzione del maestro Mucci, sono state: *Forza del destino* (la Lanza e Bergamaschi); *Cavalleria* (la Matecovich e il tenore Giletta); *Pagliacci* (la Schiavone, tenore Chiodo, baritono Parigi); *Mefistofele* (basso Mongelli, la Conti, tenore Chiaia); *Bohème* (signore Ottani e Armolli, tenore Zaco); *Gioconda* (signore Lucini e Orso, tenore Giovannoni, baritono Nascimbene).

❋ Col *Don Pasquale* (m.° Guslandi Gamberini, la Paggi, basso Autori) e con l'intervento di cospicue personalità, si è inaugurato, pure a MILANO, il nuovo teatro dell'Oberdan.

---

❋ A GINEVRA, per l'adunata del Congresso della pace, si è svolta una breve stagione di opere italiane. Si sono inscenate il *Barbiere di Siviglia* (la Paggi, Autori, Stabile, Borgioli, m.° Lucon); *Tosca* (la Rasa, Minghetti e Stabile, m.° De Vecchi); *Rigoletto* (protagonista De Franceschi, m.° De Vecchi); *Matrimonio segreto* (signore Da Monte, Marchini, Capuana, Dino Borgioli, Molinari, maestro Lucon).

Al primo spettacolo ha assistito anche il Presidente della Confederazione Elvetica S. E. Motta.

❋ Ad ANVERSA (Teatro Reale) si è data con ottimo successo *La Samaritana* del maestro Gusmini.

❋ All'Opera di MARSIGLIA si è ripreso dopo 25 anni l'*Otello* di Verdi, che ha ottenuto calorosi consensi.

# CONCERTI

## MILANO

❋ SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Il Quartetto Abbado-Malipiero, il pianista Agosti e le cantatrici De Vincenzi e D'Ambrosio sono stati gl'interpreti di un programma particolarmente interessante. Vi figuravano una serie di *Madrigali* e *Canzoni* di Monteverdi, i primi dei quali non si sono però avvantaggiati dall'esecuzione a due voci e tre archi, invece che a voci sole; un *Quartetto* di Boccherini, accuratamente riveduto da Polo; *Cantari alla madrigalesca* di Malipiero, che ha suscitato molto interesse.

Scarsi consensi ha ottenuto, successivamente, il pianista Brynicke.

Maria Rota, invece, nell'ultima seduta ha riaffermato squisite doti di cantatrice raffinata e sensibile, in un programma eclettico che andava da Pergolesi a Gluck, a Spontini, a Donizetti, ecc. Al piano il maestro Favaretto.

❋ AMICI DELLA MUSICA. — Il Trio di Cesena ha interpretato con calore espressivo brani di Beethoven, di Martucci e di Smetana.

Il giovanissimo violinista Simon Goldberg è apparso dotato di felice temperamento e di buona preparazione.

❋ TEATRO DEL POPOLO. — Il Quartetto Poltronieri ha offerto una magistrale esecuzione di quello in *mi magg.* di Paganini e di un altro di Beethoven, mentre l'arpista Gandolfi, il flautista Tassinari ed il violinista Mora sono stati applauditi nel *Trio* di Debussy.

Ottime accoglienze ha avuto il nuovo Trio composto del pianista Guido Alberto Fano, dal violinista Virgilio Ranzato e dal figlio Attilio (cello). Programma interessante. Un brano per violoncello e pianoforte di Martucci si è dovuto bissare.

Anche il pianista D'Erasmo è stato assai applaudito, successivamente, quale interprete di musiche di Scarlatti, di Chopin, di Malatesta, di Castelnuovo Tedesco, di Guarino, ecc.

Nell'ultima tornata, il violinista Ruminelli ha svolto con bravura un bel programma, comprendente anche una nuova *Suite* per violino e pianoforte (D'Erasmo) di Ludovico Rocca, elegantemente elaborata e di bella ispirazione.

❋ CONVEGNO. — La signorina Marciano è stata apprezzata interprete di musica folkloristica italiana; la pianista Vera Lautard, di alcune rapsodie ungheresi.

❋ FAMIGLIA VENEZIANA. — Ha commemorato Giacomo Orefice, con un discorso della signora Clara Buffa Dal Monte, ed un concerto di musiche del compianto maestro, tra le quali le *Laudi francescane*, nella riduzione per pianoforte a quattro mani.



❋ UFFICIO CONCERTI. — Oltre il Quartetto di Berlino, un insieme notevole (che ha eseguito anche il *Secondo Quartetto in do* di Alfano), sono da ricordarsi il pianista Doguerau, che ha ritrovato le fervide accoglienze della precedente udizione, il Quartetto Peter e Lina Roccatagliata con Tullio Macoggi, in brani a due pianoforti.

❋ CONCERTI DIVERSI. — Una interessante udizione hanno offerto gli insegnanti della Scuola di musica, proff. Tarenghi, Ranzato, Lonati e Casolati.

Notevoli i concerti dei pianisti Stager e Bowring.

## ROMA

❋ AUGUSTEO. — *10-14 febbraio.* — Ultimi concerti De Sabata, sempre applauditissimo. Oltre pezzi di repertorio e la replica della *Suite adriatica* di Lualdi, sono applauditi tre Interludi per la *Figlia di Iorio* di Renzo Bossi, ispirati a brani della tragedia d'Annunziana. Di trama musicale semplice, con carattere descrittivo e ricchi di risonanze popolari abruzzesi, gli Interludi ottengono fervide accoglienze e l'autore presente è assai festeggiato. Piace anche una *Toccata* di Frescobaldi, trascritta da Ghedini. Particolarmente ammirata, infine, la travolgente esecuzione che De Sabata ha offerto della Cavalcata della *Walchiria*.

*17-21 febbraio; 6-10 marzo.* — Concerti diretti da Mario Rossi. Al primo partecipa l'arpista Ada Sassoli Ruata, in due brani nuovi: *Corale e variazioni*, per Arpa e Orchestra, di Widor, e *Féerie*, per Arpa e Orchestra d'archi, di Tournier. Nel secondo concerto, Hubermann ritrova i consueti fervidi consensi in musiche di Bach, Beethoven e Mendelssohn. Nella terza udizione ottiene notevole successo la violinista Gioconda De Vito, interprete del *Concerto in re magg.* di Ciaicowski, ed in brani per Violino.

Tra i brani puramente sinfonici diretti dal Rossi ricordiamo una applaudita *Suite* di Renzo Massarani; l'affresco sinfonico *Helvetia* (novità assoluta) di Bloch, non troppo originale e alquanto manierato; il preludio de *Lo straniero* di Pizzetti, oltre a musiche di Mossolof, di Mascagni, di Verdi, di Grieg, ecc.

—*21-28 febbraio.* — In sostituzione di Mengelberg indisposto, dirige il m.° Gui, il cui ritorno all'Augusteo è assai gradito. Tra i brani più salienti da lui presentati ricordiamo *Preludio, Aria e Finale* di Franck, nella trascrizione dello stesso Gui; *Poema del cielo* di Storti; il *Coriolano;* l'Incantesimo della *Walchiria; Sinfonia in si bem.* di Mozart, ecc. Successo completo.

❋ SANTA CECILIA. — Ottengono unanimi consensi il Quartetto Zimmer (che esegue anche un brano di Tommasini), la celebre clavicembalista Wanda Landowska e il Trio Casella, Bonucci, Poltronieri, i due primi componenti del quale fanno applaudire la *Sonata* per Cello e Piano dello stesso Casella.

❋ ACCADEMIA FILARMONICA. — Alcune udizioni (oltre quelle, apprezzate, della pianista diciassettenne Lydia Jemmolo, e del cellista Silva col pianista Artalo Satta), sono dedicate ai lavori premiati al 1° Concorso della stessa Filarmonica. Il Quartetto di Roma ha fatto conoscere quello *in sol* di Mortari; la cantatrice Baldisseri e il giovane pianista De Grossi sono stati interpreti di *Ninna nanna cosacca* di Bizzelli, calorosamente applaudita; di *Ninna nanna* di Giacomo Rubini; di *Canzonetta* di R. Parodi e di *Stanze del Poliziano* di A. Longo.

In altra serata si sono eseguiti, invece, i lavori prescelti al recente concorso del Giornale della Domenica: *Traccas* di Porrino, *Stornello* di Rachel, *Canzone di bimbo* di Liviabella.

❋ CONCERTI DIVERSI. — Ricordiamo quello della cantatrice Marietta Amstad e di Lavinia Mugnaini, in liriche antiche e moderne (Lyceum); della pianista Judith Salerni (Sala Sgambati); della giovane violinista Lia Grisostomi Marini (Sala Clementi).

## FIRENZE

❋ POLITEAMA FIORENTINO. — *14 febbraio; 6-13 marzo.* — Nuovi applauditi concerti Gui, con sostanziosi programmi che comprendono il *Concerto grosso in fa min.* di Locatelli; *Così parlò Zarathustra* di Strauss; il grazioso *Gioco del cucù* di Masetti, accolto con molto favore; la *Suite in si min.* di Bach, magistralmente eseguita e dovuta bissare; l'*Eroica;* le *Scene carnevalesche* (dal balletto *Casanova a Venezia*) di Pick Mangiagalli, nuove per Firenze e calorosamente applaudite; *La mer* di Debussy; e brani di Grieg, di Rossini, ecc.

All'ultimo concerto ha preso parte il violinista Bignami, interprete del *Concerto in la min.* di Bach e di quello *in re magg.* di Paganini.

*21-28 febbraio.* — Dirigono, rispettivamente, F. Previtali e M. Rossi. Il primo presenta due novità, *Tambourin* di Grétry e *Pezzo concertante* di Ghedini, che procura anche all'autore presente molti applausi. Il Rossi, oltre al preludio dello *Straniero* di Pizzetti ed altri brani, dirige anche il *Concerto in mi bem.* di Beethoven per Pianoforte ed Orchestra, apprezzato solista Winfried Wolf.

® Mostra Musicale. — Il concerto di chiusura, tenuto al Politeama, comprendeva la vivace ouverture della *Bisbetica domata* di Castelnuovo Tedesco; una nobile *Suite sinfonica* di Calabrini; il concitato preludio dell'opera *La Tormenta* di Mario Cremesini; il poema sinfonico *L'autunno* di Copertini; *Sicilia* di V. Frazzi, per Orchestra e Coro; *Danza dell'amore e della morte* (ch'è un commento al finale della *Pisanella* dannunziana) di Montani. Il lavoro di Castelnuovo ebbe a direttore Previtali, gli altri, i rispettivi autori.

TORINO

® Tra i brani particolarmente piaciuti nei concerti diretti dal maestro Gedda, al Liceo, vanno ricordati: il *Concerto* di Boccherini per Violino (Bonucci) e Orchestra; *Tre Poemi di Tagore* di Alfano (Graziella Valle); il 1° Concerto di Liszt (pianista Ranalli); *Concerto grosso* di Vivaldi, scelto ed elaborato dal maestro Gentili tra le musiche della collezione Foà; il poema sinfonico *Hogger* del m.° Rosellini; la *Sinfonia spagnuola* di Lalo (solista Pelliccia); l'intermezzo della *Dafni* di Mulè. Dello stesso autore, presente e festeggiato, la sua signora eseguì *Tre Canti*, di indovinato ed espressivo carattere folkloristico.

VENEZIA

® Concerti Sinfonici. — Nei primi concerti dell'importante stagione hanno diretto, finora, Willy Ferrero, Elmendorff e Monteux.

Il Ferrero, che per la prima volta dirigeva a Venezia, ha fatto conoscere l'*Interludio epico* di L. Rocca, composizione solida ed espressiva; *Ora di vespero* di Masetti, soffusa di spirito elegiaco e la *Passacaglia* di Bach-Respighi, che ha ritrovato le fervide accoglienze di altre città.

L'Elmendorff, come novità, ha presentato il mistero *S. Francesco d'Assisi* di Malipiero, composto di un'introduzione orchestrale, di quattro episodi, per Solo, Coro e Orchestra. Il successo è stato pronto e spontaneo.

Il maestro francese, oltre a brani di Berlioz, di Beethoven, di D'Indy, di Ravel, ha diretto *Quattro madrigali* di Monteverdi, ridotti sinfonicamente da Malipiero, veri gioielli di fattura e di ispirazione.

® Concerti Diversi. — Oltre quello del Trio Calace Ruminelli Caruana (al Quartetto), va ricordato un saggio (interprete Maria De Lutti) sul Quattrottave, minuscolo pianoforte (peso 40 Kg.; dimensioni 0,96 per 0,80, per 0,26), creato dal maestro Sanzin, con lo scopo di facilitare lo studio della musica ai principianti.

BOLOGNA

® La dottoressa E. L. Luin, di Monaco di Baviera, una delle più appassionate studiose del 600 e 700, tenne al Liceo una dotta e applaudita conferenza (che riporteremo nel nostro prossimo fascicolo) sulle sue ricerche intorno alla *Vita musicale bolognese e modenese del secolo XVIII*.

® Alfredo Galletti ha parlato al Circolo di Cultura, su *Il mito nel dramma wagneriano*.

® La eletta cantatrice Elena D'Ambrosio ha tenuta una commemorazione musicale, al Quartetto, di Giuseppe Martucci, rendendo con grande sentimento alcune liriche di lui, mentre il Trio del Lyceum Romano eseguiva musica strumentale dello stesso autore. La stessa D'Ambrosio aveva dato precedentemente altre due udizioni di musica prevalentemente italiana.

® Pro Opere Assistenziali si è svolto al Duse un concerto di Toti Dal Monte, del tenore De Muro Lomanto e dell'orchestra bolognese diretta dal maestro Podestà.

® Al Circolo di Cultura ha avuto lietissima accoglienza (nuova per la città) l'operina in un atto e due quadri di V. Mortari, *Secchi e Sberlecchi*, diretta dal maestro Nielsen.

TRIESTE

® Al Circolo Artistico è stato applaudito il pianista e compositore russo Cerepnin, con la cooperazione, in alcuni brani, del cellista Sigon.

® Nel primo concerto del Circolo Minerva si sono distinti il pianista Eusebio Curelli, la cantatrice de Poltieri e il cellista Viezzoli.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — Con vero interesse abbiamo inteso il Quartetto Zimmer e il Duo Schuster-Wolf.

® Società Quartetto Scarlatti. — Buona udizione del Quartetto Peter, ed altre di Loyonnet nella esecuzione integrale degli Studi di Chopin; e del mirabile Trio italiano (Casella, Poltronieri, Bonucci). Un incontrastato, notevole successo ha ottenuto Miriam Longo in un singolare concerto dedicato a musiche di Bach (i 24 *Preludi* e alcune *Fughe* del primo volume del *Clavicembalo;* il *Concerto in do* per due pianoforti in collaborazione col padre Alessandro ed il celebre *Concerto* in re min. con accompagnamento d'archi).

® Sala degli Artisti. — Il Quintetto napoletano ha eseguito un pregevolissimo programma (*Quintetto* di Pilati, ben accolto, *III Quartetto* di Schumann). La violinista De Rogatis ha ottenuto un personale successo in pezzi di Pizzetti, Marsiconovo, Cilea. In altro concerto si è distinta in veste di... cantatrice la signorina Natalia Palermi, già nota come violinista.



PESARO

® Coincidendo l'anniversario della morte di Rossini con il cinquantenario della fondazione del Liceo da lui istituito, si ebbe una speciale commemorazione con uno smagliante discorso dell'on. Lualdi ed un applauditissimo concerto diretto da Amilcare Zanella, al quale parteciparono la soprano Amerighi Rutili e il tenore D'Alessio.

PALERMO

® Un felicissimo debutto ha fatto agli Amici della Musica la giovane pianista Lea Mulé, interprete efficacissima di brani di Bach, Busoni e Chopin. Nella stessa serata fu applaudita anche la cantatrice Annita Gallo Macaluso (al piano il maestro Zini).

Anche la violinista D'Albore e l'arpista Tamaio hanno dato sicura prova del loro valore.

® Al Circolo della Stampa ed al Garibaldi, ottenne nuovo successo il Trio Siciliano (Natale, Finizio, Caminiti), che ha eseguito con bravura, tra l'altro, quello *in si bem. magg.* di Schubert, *in la* di Pizzetti, ecc.

---

® Al Petruzzelli di Bari è piaciuto un nuovo oratorio, *Sant'Antonio di Padova* del padre francescano Settimio Zimarino, su libretto di Lorenzo Perotti e Giovanni Chiapparini. Dirigeva il maestro Biagio Grimaldi.

® Il duo Arrigo e Graziella Provvedi (Violoncello e Piano) ha dato una ventina di applauditi concerti nell'Alta Italia, comprendendo nei programmi musiche di Pizzetti, Respighi, Casella, Castelnuovo Tedesco, ecc.

® In un concerto del Quartetto Zimmer, a Parma, è piaciuto il *2° Quartetto* di Carlo Jachino.

® Il Trio di Milano ha eseguito a Piacenza *Due estati* di Giovanni Spezzaferri.

® Una serie di 8 concerti ha già svolto a Rimini la Società del Quartetto, recentemente costituita per iniziativa di autorevoli cittadini e con l'appoggio delle autorità locali.

® Il maestro Luigi Colonna, direttore della Società Filarmonica di Zara, ha commemorato Bellini, con una conferenza e con un concerto di musiche del catanese.

® Il violoncellista Adolfo Fantini, accompagnato dal pianista Rastelli, ha svolto con bravura un bel programma all'Istituto musicale di Rovigo.

® A Salerno è riuscito assai bene un concerto tenuto dai maestri Franz Carella, Franco De Luca, Romano Clelia e Carmen Spremolla. Fu eseguito anche uno *Scherzo* del Carella.

® Le ultime udizioni sono state tenute a Cagliari, dal violinista Pelliccia e dal Quartetto del Liceo (Bianchi, Crepas, Dal Zotto e Caocci).

---

® La cantatrice Irma Wecle-Barkany, tanto a Berlino che a Praga è stata interprete ammirata di musiche di Pizzetti, di Musella, di P. Clausetti e di R. Bossi.

® Nella sala Valand di Göteborg si è avuta una eccellente esecuzione di *Tre Canzoni* di Pizzetti, da parte della cantatrice Iva Aulin Voghera e del quartetto della città.

® Il violinista Carpi, che ha studiato a Parma col prof. Franzoni, ha avuto calorosi consensi a Bruxelles, in un concerto al quale ha presenziato la Regina.

® Un festival di musica italiana è stato tenuto alla Filarmonica di Varsavia, sotto gli auspici del Presidente della Repubblica. Il maestro Granelli ha diretto gli intermezzi della *Pisanella* di Pizzetti e musiche di Gnecchi, tra cui il primo tempo della nuova *Sinfonia in re bem.*

® Il 29 gennaio scorso, a Filadelfia, sotto la direzione di Fritz Reiner, la « Philadelphia Orchestra » ha offerto la primissima esecuzione della « suite » orchestrale *Concerti* di Malipiero. L'opera è un magnifico saggio di strumentazione — nota il « Musical America » — perchè ciascun brano di essa è dedicato a dimostrare le possibilità tecniche di ogni strumento. I solisti della « Philadelphia Orchestra » si fecero molto onore e il lavoro ottenne un magnifico successo tanto alla prima esecuzione, quanto alle consecutive del 30 gennaio e 1° febbraio.

**PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE**

**per Pianoforte a due mani**

CLEMENTI (M.)

*Gradus ad Parnassum*. Revisione di S. Cesi ed E. Marciano:

E. R. 136. - Volume I. L. 12,—
E. R. 137. - » II. » 12,—
E. R. 138. - » III. » 12,—
E. R. 50. - *Gradus ad Parnassum*. Quaranta esercizi scelti. Revisione di G. Sgambati. L. 15,—

Testi in italiano, francese, inglese.

E. R. 672. - *Gradus ad Parnassum*. Studi scelti da Tausig. L. 12,—

Testo italiano e spagnuolo.

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera dalla Germania

Le previsioni della mia ultima lettera non si sono avverate che in parte, almeno finora. Nessun grande teatro d'opera si è chiuso, e nessuna grande società di concerti si è sciolta. Però — il fondo delle mie previsioni era giusto, — i grandi Enti teatrali e sinfonici si sono per ora sottratti alla chiusura o a una limitazione d'attività tale da rasentare la chiusura, grazie soltanto a un risoluto mutamento di programma, anzi d'intenti; mutamento che, nella misura in cui è avvenuto, non si poteva prevedere. O chi ardirebbe forse prevedere che, a mo' d'esempio, la Scala, il Reale dell'Opera, il Regio, il San Carlo, il Carlo Felice, il Massimo, ecc. si mettessero a rappresentare delle operette di Lombardo e di Valente o di chi so io, rivedute, rifatte, reinstrumentate da Respighi o da Zandonai, con libretti fatti da capo da Adami o da Forzano? E chi, anche prevedendolo, oserebbe dirlo? Ma tutto ciò invece hanno cominciato a fare i migliori e più grandi teatri di Germania, sostituendo naturalmente a Lombardo, Valente ecc. i nomi di Strauss, Millöcker, Fall; a Respighi o Zandonai quelli di Korngold o Mackeben, e così via.

Anzi, vari grandi teatri sono andati anche più in là e si sono assicurati le prime operette nuovissime (ricordo per esempio *Vittoria e il suo ussaro* di Abraham, creata al Comunale di Colonia), o rappresentano, con sfarzo che sarebbe stato inaudito per un teatro d'operetta, delle operette-revue come la volgare, ma divertentissima, *Osteria del Cavallo bianco* di Blumenthal, Kadelburg e Benatzky. Riconosciamo pure che l'operetta tedesca — nella quale si comprende usualmente anche quella ungherese — è artisticamente di un valore indiscutibile e gode, grazie a questo valore, pressochè fama mondiale, però rimane il fatto che si tratta sempre di *operette*, cioè di libretti senza poesia e destituiti di qualsiasi serietà, con dialoghi lunghissimi a base di freddure e di allusioni equivoche, con pezzi di canto a sviluppo brevissimo e a ritornello troppo orecchiabile, composti su ritmi sempre o quasi sempre danzabili, insomma con tutte le caratteristiche che appunto separano l'operetta, sia pure la più raffinata e distinta, dall'opera.

L'ipotetico paragone fatto più sopra è perciò il mezzo più efficace per far comprendere al lettore italiano l'enormità dello sconvolgimento artistico operatosi nei grandi teatri d'opera in Germania *per non morire*, cioè per non dover chiudere i battenti e cessare senz'altro di rappresentare *anche* l'opera seria, semiseria e buffa, insomma qualsiasi opera *che non sia operetta*. Si tratta dunque di un compromesso che, se è deplorevole dal punto di vista dell'arte, deve tuttavia essere salutato come unico rimedio atto a prolungare, e forse ad assicurare, la vita di istituzioni indubbiamente artistiche. E dopo tutto possiamo conchiudere amaramente: se già negli ultimi anni i grandi teatri di Germania davano *anche* l'operetta, ora danno *anche* l'opera...

Quanto agli Enti concertistici, la morte è stata evitata anche tra essi grazie a dei compromessi, sebbene di varia natura. Primo, le orchestre sono state numericamente ridotte e in qualche città in una misura tale che sarebbe sembrata catastrofica appena pochi anni fa; secondo, le paghe dei professori sono state diminuite, (postilla come sopra...); terzo, si risparmia su i posti di direttore facendo dirigere a un solo maestro i concerti di due o tre città.

Questa misura è giustamente criticata come antisociale perchè toglie a molti giovani maestri la possibilità di affermarsi e perfino, anzi, di occuparsi, mentre il risparmio è immaginario. Esso sarebbe ben più notevole se si facessero, per esempio, lavorare dei giovani direttori che si contenterebbero della metà dei compensi che si devono dare come *extra* a un direttore rinomato, benchè questi abbia già nella sua sede permanente una paga spesso altissima.

Eppoi, c'è anche insufficienza di preparazione artistica, giacchè quel direttore che assume la direzione di concerti in più città oltre che nella sua, delega dei sostituti che devono concertare i programmi per lasciare poi a lui la gloria del successo. E' chiaro che un tale sostituto, se è artista di qualche valore, lavora senza intima soddisfazione e perciò senza quell'impegno che solo assicura delle esecuzioni veramente buone. Vi è, dunque, dall'una parte danno sociale e danno artistico, dall'altra un *bluff* di nomi (che spesso non sono neanche dei nomi...).

E veniamo al compromesso quarto: draconiana restrizione dei programmi alle sole musiche per la cui esecuzione non vi è da pagare alcun diritto. E questo punto quarto è quello che ha la portata maggiore sul contenuto di queste lettere: le novità sinfoniche su cui vi sarebbe da riferire al lettore di « Musica d'oggi », si potranno, fra poco, contare sulla punta delle dita. Se, per adesso ve ne sono ancora, si tratta di molti lavori eseguiti per impegni precedenti. D'altronde, è pur certo che qualche novità si eseguirà sempre, grazie a questa o quella società maggiormente dotata, o all'energica iniziativa di qualche direttore più o meno celebre e in situazione tale da non aver bisogno di ringraziare ogni giorno per il posto che occupa...

***

Passiamo ora in rassegna quanto vi è stato di notevole nell'autunno 1931 e nella prima parte di quest'inverno, pure sotto le suesposte mutate condizioni generali, nel campo operettistico e sinfonico, in Germania.

BERLINO. — L'Opera di Stato ha rappresentato l'*Oberon* di Weber, un'opera che è sempre stata debole a causa del libretto, tale quale l'*Euriante*, con la quale condivide il vantaggio di contenere della bella musica e sopratutto una bellissima ouverture. Protagonista fu Lotte Schoene, maestro direttore Bruno Walter. Da citarsi ancora un'opera di Max von Schilling, interamente riveduta e in parte rifatta: *La giornata dei pifferi*, la cui prima rappresentazione risale a più di 25 anni or sono. Anche quest'opera contiene della buona musica (nella quale preferiamo il Preludio sinfonico al terzo atto), ma ha lo svantaggio d'un libretto del tutto insufficiente. Sembra che contro siffatto male ogni postuma lotta sia vana, poichè il buon successo è mancato anche questa volta.

L'Opera comunale ottenne invece un vero successo (il lettore non indovina forse con quale novità....?) col vecchio e ingenuo *Macbeth* verdiano, del quale scrissi già in occasione della sua « prima » tedesca a Colonia. Protagonista fu Hans Reinmar; Lady Macbeth, alternativamente, la Onegin e la Bindernagel. Lodata la messa in scena dello Intendente Ebert, coadiuvato dal pittore Neher. Più di recente lo stesso teatro fece udire ai berlinesi *I soldati* di Manfred Gurlitt, della cui prima a Düsseldorf scrissi già in altra lettera, salvo errore, del 1930. In questo lavoro il libretto è forse più interessante della musica, ma non talmente da assicurare il successo. Tornando all'Opera di Stato, notiamo un buon successo della *Vedova scaltra* di Wolff Ferrari, che ebbe così la sua prima esecuzione tedesca; poi un successo di stima della nuova opera di Hans Pfitzner *Il cuore*, dove questo scabro e ascetico musicista tenta il tanto bestemmiato teatro a base d'effetti; e infine un successo strepitoso degli *Ugonotti* interamente rifatti (la mania dei rifacimenti minaccia ormai tutti i capolavori in Germania) dall'Intendente insieme al noto maestro Leo Blech. Molta musica originale è stata levata, sopratutto nel terzo atto, e sostituita in parte da altra musica dello stesso Meyerbeer, come per esempio dello *Struensee* e della *Danza delle fiaccole*, in parte da « addentellati » composti dal Blech, che diresse pure l'opera. Questo successo è notevole, in quanto significa una solenne smentita a tutti i pronosticanti la morte dell'opera vera e propria e preconizzanti l'urgente necessità di nuovissimi tipi d'opera che salvino l'intero teatro lirico.

È naturale che la capitale non ha mancato di sacrificare anche a questi futuri dei della musica; così, sebbene in un teatro di gestione privata, si è data la famigerata *Mahagonni* di Bert Brecht e Kurt Weill, che avrebbe dovuto costituire un bis del successo della nota *Opera da tre soldi* degli stessi autori, ma che, lungi dall'essere un successo, è stata appena tollerata per omaggio agli autori, che erano riusciti una volta a far ridere il buon borghese alle spalle di sè stesso (ma che ora lo fanno ridere alle loro spalle e fanno piuttosto schifo ai buon borghese...).

Un altro sacrificio ai futuri idoli lo si fece con l'inscenare delle nuove *opere scolastiche*, quel tipo d'opera creato dallo Hindemith, sedicente facile e da poter essere eseguito da studenti, e perfino da scolaretti, e già ritentato dallo stesso Kurt Weill col suo *Jasager*. Abbiamo conosciuto due nuovi lavori di questo tipo, cioè *Iobsiade* di Wolfango Jacobi e *Il compagno di viaggio* di H. I. Moser; il pubblico ha preferito decisamente il secondo, sia per lo spirito, che per la musica.

Max Reinhardt, il celebre direttore di scena noto anche all'Estero, sopratutto a Londra e a Nuova York, ha voluto rifare, anche egli con Blech, come tecnico musicale, l'unica opera seria di Offenbach, *I racconti d'Hoffmann*, « aggiustandoli » per grande opera-ballo con messa in scena oltremodo ricca e sfarzosa, uso *revue*. La enorme folla di esecutori non poteva essere contenuta che da un palcoscenico eccezionale, e perciò l'opera si diede nel Teatro dei grandi spettacoli, già Circo Schumann. Il Reinhardt, abituato a speculare sul piacere che sente il gran pubblico d'ogni Paese nel contemplare quadri di ricchezza, ravvivati da un'azione fantasiosa, e insieme nel sentire una musica bella e facile, ottenne anche questa volta un grande successo, appena lievemente intaccato dai giudizi più o meno mordaci d'indignati censori musicali.

Un importante avvenimento d'arte è stata la esecuzione radiofonica di un'opera pochissimo nota in Germania — e non si direbbe — cioè del *Mefistofele* di Boito, con Max von Schillings direttore, Fritz Krenn protagonista e Ioseph Schmidt Faust (entrambi ottimi), e con altri bravi cantanti, fra cui citiamo la Margherita di Margherita Perraz e la Elena di Tiny Debüser e i cori della Radio.

Sarebbe interessante vedere l'accoglienza che un pubblico di teatro farebbe a questa opera in Germania, dopo tanto tempo. La critica, tutta scientifica e votata a un progressismo cervellotico e senza nessun legame col sentimento popolare, sarà naturalmente ostile, se non peggio, ma l'influenza della critica sta per tramontare in Germania. D'altronde potrebbe anche darsi che, trattandosi

di un'opera scritta nel 1868, questa critica si senta stuzzicata nel suo orgoglio scientifico puro e scopra nel *Mefistofele* boitiano il documento *storico*: in tal caso essa non potrebbe essere ostile, ma non riuscirebbe neppure a spiegarci, con le sue fredde disquisizioni, il perchè di un probabilissimo successo *attuale* di quest'opera, sedicenne oggetto di ricerche storiche, come non ci sa spiegare il nuovo successo degli *Ugonotti* e del *Macbeth*.

L'esecuzione radiofonica ci trasporta nel campo della musica da concerti. Una novità: i concerti orchestrali popolari a prezzi d'entrata bassissimi. I brani nuovi, in questi concerti, naturalmente pochissimi. Notiamo una cantata di Heinz Tiessen *Aufmarsch*, con testo impregnato di idee socialiste.

Gli altri concerti a prezzi usuali o solo ribassati in ubbidienza al Decreto-legge sui prezzi, offrono maggior numero di novità, anche perchè, dopo tutto, si tratta di Berlino, capitale e città di molte risorse. Furtwängler eseguì gli *Studi per orchestra* di Wladimir Vogel; l'orchestra della Radio ebbe l'onore di far conoscere al *mondo* (— il programma diceva: « Prima esecuzione mondiale » — la magniloquenza commerciale moderna non conosce più limiti...) il nuovo *Concerto* per violino e orchestra di Strawinski, con l'autore che dirigeva ed il nuovo astro violinistico Dushkin nella parte solista. Successo di stima per autore ed esecutori.

Klemperer, reduce da Buenos Aires, diede il battesimo al nuovissimo oratorio di Hindemith *L'incessante* o meglio *L'incessabile*, un gran lavoro per soli, cori e orchestra su parole del poeta Gottfried Benn, parole ispirate da una filosofia dal fondo eraclitiano e illustranti il flusso e riflusso di tutte le cose che mai non cessano. Di fronte a questa religione antichissima e modernissima sta il dolce ideale cristiano cantato nell'*Oratorio di Natale* di Kurt Thomas, altra novità eseguita dal Coro del Duomo senza strumenti accompagnanti, sotto la direzione di Hugo Rüdel.

La « Società internazionale per la nuova musica » ha fatto conoscere una *Serenata* in sette tempi, op. 24, di G. Schönberg, per sette strumenti e voce di soprano, lavoro non nuovo, ma caratteristico per una nuova tecnica armonica della quale è uno dei primi esempi nella produzione del grande cacofonista.

A Berlino, l'orchestra dell'Opera di Stato ha sempre dato dei concerti sinfonici. Ancora uno o due anni fa ne dava una ventina, metà diretta dal Klemperer, metà dal Kleiber. Quest'inverno, quei concerti si sono ridotti al modestissimo numero di *sei*, tre per un direttore e tre per l'altro. Degni di menzione, per la novità, non sono questa volta che quelli di Kleiber. Il pianista a un braccio solo Paul Wittgenstein eseguì un nuovo *Concerto* di Ravel scritto appositamente per lui. Dopo questo, il Kleiber fece conoscere ancora una nuova *Sinfonia di danze* del vecchio maestro Von Reznicek, e, nel suo secondo concerto, *Musica per orchestra e voce di baritono* in quattro parti, op. 60 di Ernst Toch, cui fece seguire *Passacaglia* per orchestra e organo del compositore boemo Weinberger: in tutto già quattro novità, ed è assai in questi tempi.

I lavori sono tutti stati applauditi, come ogni lavoro che si suoni al pubblico moderno, così poco sicuro di se stesso, così disorientato e timido di fronte a tutto ciò che non è operetta e jazz. Dunque in fondo non sappiamo nulla quanto al successo, ed è difficile pronosticare anche a chi sa guardare o piuttosto sentire più addentro. Io personalmente esito fra Ravel e Weinberger.

FRANCOFORTE s/ M. — Nessuna novità operistica degna di nota. Nei concerti vi sono stati i *Ritrovari* di Malipiero; una serata strawinskiana col già citato *Concerto* per violino e orchestra e la *Sinfonia dei Salmi*, poi, in un altro concerto, uno *Scherzo* op. 3 pure di Strawinski, esumazione interessante per la storia del talento (molti scriverebbero « genio »...) strawinskiano.

Dall'Amar-Quartett ci fu offerto una ignota e carezzevole *Sonata* per flauto, viola e arpa del Debussy e della musica da quartetto dello Strawinski; in uno dei ben noti concerti del lunedì dell'orchestra-radio si eseguì l'altrove già nota *Passacaglia* di Von Webern, e in un concerto della Sinfonic-Orchester la nuova *Sinfonia* di Honegger e un *Concerto* per quartetto d'archi e orchestra di Beck, tutti i due lavori rivelanti la tendenza di creare un nuovo tipo di musica classica, con mezzi poco dissimili.

STOCCARDA. — L'avvenimento sinora più degno di nota è stata la prima de *Il gobbo del Califfo* di Franco Casavola che, con Karl Leonhardt direttore e Harry Stangenberg direttore di scena, ottenne assai buon successo, insieme ad un'altra novità, *Il gondoliere del Doge* di Von Reznicek, il cui carattere tragico efficacemente contrastò col carattere burlesco del lavoro italiano. E' curioso notare che il vecchio maestro austriaco si era reso famoso specialmente con musica ironica, umoristica e grottesca, e ha ora affrontato gli onori della ribalta in compagnia di un giovane maestro umorista italiano, preferendo per l'occasione, lui stesso, la maschera tragica.

COLONIA. — L'unica novità importante del Comunale è stata — se possiamo eccettuare la *Vedova scaltra* del Wolf-Ferrari già data a Berlino e a Dresda — lo *Hary Janos* di Zoltan Kodaly, un'opera prettamente ungherese, ma che purtroppo non farà la carriera mondiale delle *operette* ungheresi poichè è musicalmente, come tutta la musica seria moderna, troppo difficile e ricercata per l'ambiente teatrale, e drammaticamente troppo ingenua, per non dire insulsa, e priva di interesse per chi non sia nato ungherese e non possa quindi ricordare nessuna madre ungherese che lo abbia fatto addormentare da bambino contandogli le ridicole storielle del patriottico spaccamontagne magiaro Hary Janos. Sia però riconosciuto volentieri al Kodaly che egli ha saputo fare le cose con quanta grazia era appena conciliabile coll'imperioso dovere di non essere secondo in « modernità » a un tedesco, a un italiano od a un francese, e nemmeno a un ceco o uno svizzero.

Come particolare interessante per i milanesi sia ancora menzionato che la terza « avventura » si svolge « alle porte della fortezza di Milano ». L'opera, con Eugen Szenkar, pure ungherese, al leggio direttoriale, Hans Strohbach direttore di scena, e Felix Knäpper protagonista, ebbe un'esecuzione curata in ogni particolare e fu accolta bene dal pubblico della metropoli renana.

PRIME ESECUZIONI IN CITTA' DIVERSE. — A Monaco avemmo quella di un *Divertimento* per due violini solisti e orchestra d'archi di Ernst Schiffmann; a Bochum un saggio di musica religiosa moderna: *L'anno spirituale* di Lemacher; a Duisburg l'opera di Pedrollo (in Germania occidentale non ancora nota) rappresentata col titolo *Colpa ed espiazione*; a Saarbrücken due opere di Eugen Zador *X volte Rembrandt*, e *Il risveglio della bella dormiente*; a Greifswald, la città universitaria della Pomerania, una esumazione seicentesca e, a quanto pare, interessantissima: il *Musicomastice* di Elia Herlitz; a Schwerin, la capitale dello Stato libero del Mecklemburgo, un'importante novità dell'ora sessantenne maestro berlinese Paul Graener: *Friedemann Bach*, dove si svolge il commovente romanzo d'amore e di arte del secondo figlio del grande Maestro; a Kassel un grande oratorio di Joseph Haas: *Santa Elisabetta*, soggetto già trattato da Liszt pure in oratorio; a Lipsia una *Sinfonietta con banjo* (sic!) di Max Butting; ad Amburgo una *Piccola Suite* di Lew Knipper. a Lubecca *Cimarosiana* di Malipiero e *I Pellegrini di Mecca* opera quasi ignota di Gluck; ad Hannover la nuova edizione di *Principessa Brambilla* del noto direttore o condirettore del Conservatorio nazionale di Colonia Walter Braunfels, e un'altra opera: *Il caporale libero* di Georg Vollerthun; a Breslavia *Torneo notturno* di Malipiero; a Wiesbaden un non mai eseguito ballo di Ciaikowski *La bella dormiente* e una « Musikfest » svizzera con varie primissime, fra cui menzioniamo la *Quinta Sinfonia* di Konrad Beck e un'altra *Quinta Sinfonia* di Fritz Brun. Coraggio e avanti, o signori sinfonisti! Beethoven ne ha scritto nove...

Alfred Brüggemann.



## Lettera dal Belgio

Malgrado la crisi internazionale, la stagione musicale di Bruxelles è stata, fin'ora, assai attiva.

Diverse novità si sono avute al teatro della Monnaie. Tra esse, *La forza del destino* di Verdi, per la prima volta nella sua versione francese, ha assai interessato. Eccellente l'interpretazione dovuta al tenore Ansseau (Alvaro), alla Deulin (Eleonora), a Richard (Don Carlo). Altre novità in lingua francese furono *Dama di picche* di Ciaicowsky e *Idomeneo* di Mozart. Non si ama più troppo, da noi, Ciaicowski, al quale si rimprovera, in rapporto alla scuola dei Cinque, il suo cosmopolitismo. A posto Regatchewsky nel ruolo di Guermann; la signora Ballard fu una notevole vecchia contessa e Lisa patetica la signora Claude.

In *Idomeneo*, abbiamo riudito la cantatrice parigina Bunlet nella parte di Atamante, figlio d'Idomeneo, il quale era personificato da Rogatchewsky, mentre le signore Blanc e Deulin rappresentavano rispettivamente Ilia e Ismène. È noto che le opere serie di Mozart non sono tra le sue migliori e non molti si attenterebbero d'inscenare *Idomeneo*, *La clemenza di Tito*, o *Mitridate*, coi noiosi libretti storici e mitologici ereditati dalla scuola di Alessandro Scarlatti.

Ma l'opera mozartiana fu data nella versione preparata da Riccardo Strauss. Le modificazioni apportate dal compositore tedesco hanno certamente vivificato il vecchio spartito, pur deplorando la disinvoltura con la quale egli ha trattato Mozart, introducendo due pezzi interamente composti da lui, in uno stile ben differente da quello del salisburghese, arricchendo l'accompagnamento con contrappunti inattesi, fra i quali figura anche un tema della sua opera *Elena in Egitto*.

Come novità assoluta, il teatro della Monnaie ha offerto tre lavori: un trittico giocoso *Rayon de soieries*, una specie d'operetta che si svolge in un grande magazzino, con una partitura divertente, stile jazz, di Manuel Rosenthal (?); le *Preziose ridicole*, breve opera comica del maestro Lattuada, dalla celebre commedia di Molière, con una partitura molto densa e vivace; ed infine la *Boîte à joujoux*, il grazioso balletto di Debussy, scritto nel 1913 pel piano, poi orchestrato dall'autore, ma che non fu rappresentato che qualche mese dopo la sua morte, nel 1919.

Abbandonando la Monnaie, senza lasciare la lirica, dobbiamo ricordare due serate date dall'Opera russa di Parigi ed un'altra da una Compagnia italiana.

L'opera russa di Parigi, sotto la direzione del maestro Steiman, eseguì il *Principe Igor* di Borodine e *Sadko* di Rimsky-Korsakow. È stato un vero godimento udire queste opere

interpretate, non nelle traduzioni francesi sempre imprecise (causa dell'accentuazione delle lingue slave, impossibili a rendersi in francese), ma nell'originale. Apprezzati particolarmente le voci del baritono Jurneff, del tenore Pozemkovsky, delle signore Jacovleva e Sadoven. Nei cori, ammirati come sempre, i magnifici bassi. L'insieme si distingue per precisione ritmica, assoluta prerogativa degli slavi.

La rappresentazione italiana è stata data alla sala del Palazzo di Belle Arti, trasformata per la circostanza, direttore il maestro Giampietro. Si è rappresentato il *Barbiere*, molto bene cantato dalle signore Spence (Rosina) e Bedeschi; dai signori Traverso (Almaviva), Trenta (Figaro), Carmassi (Basilio), Cherubini e Lunardi. Per noi Belgi, il lato più caratteristico consisteva nel recitativo, cantato con vivacità e naturalezza che, in italiano, è inaccessibile ad artisti di diversa nazionalità.

Il Conservatorio di Bruxelles ha dato i suoi primi quattro concerti, direttore Defauw. Il primo, iniziatosi con una *Sinfonia* di Beethoven, era dedicato all'80° anniversario di Vincent d'Indy, morto — purtroppo — pochi giorni dopo. Nel programma figurava anche la sua *Symphonie cévenole* con piano (Scharrès) che Cortot definì « uno dei più bei monumenti della musica francese ».

Nella seconda seduta si eseguì il *Faust* di Schumann, con la Bunlet e Panzéra. Malgrado l'elevatezza del pensiero, l'opera non è senza monotonia; la terza parte, composta prima delle altre, è la migliore, ma le due precedenti mostrano il genio di Schumann al suo tramonto e non possono sostenere il paragone con *La dannazione di Faust* di Berlioz.

Caratteristico il terzo programma, che comprendeva l'ouverture del *Tancredi*, la *Sinfonia N. 28* di Haydn, il *Concerto* per clavicembalo di Luigi Borghi, il *Concerto* per viola d'amore di Bonifazio Asioli, la *Sinfonia veneziana* di Antonio Lorenziti per *quinton* e viola d'amore. Questi tre ultimi numeri furono eseguiti dai membri della Società d'istrumenti antichi di Parigi (signora Patorni, clavicembalista, Mario Casadesus, quinton, e Enrico Casadesus, viola d'amore). Tali artisti sono di primissimo ordine, ma non si può lasciare senza protesta il loro travisamento di opere antiche. Non occorreva essere musicologi per riconoscere che l'adattamento orchestrale che essi vi avevano apportato era il più lontano possibile dallo stile antico.

Nel quarto concerto avemmo eccellenti interpretazioni della partitura scritta da Mendelssohn per il *Sogno d'una notte d'estate*, di *Zarathoustra* di Strauss e d'un interessante *Divertimento sinfonico* di Vreuls, compositore belga della scuola franckista.

Ai concerti dell'Orchestra Filarmonica abbiamo riudito la Filarmonica di Berlino con Furtwängler, le cui due sedute hanno costituito l'avvenimento della stagione. Nei programmi figuravano la *Sinfonia N. 104* di Haydn, *Nuages* e *Fêtes* di Debussy; la *Pastorale*, l'ouverture del *Vascello fantasma* ecc. Come l'anno scorso, esecuzioni magnifiche. Bisogna bene riconoscerlo: i direttori tedeschi hanno una superiorità che per mia parte va attribuita a una forte tradizione e ad una vera scuola. In Germania si *fa* un direttore d'orchestra, mentre negli altri paesi si *diviene*, nel senso che il direttore è generalmente un musicista uscito dai ranghi, che un giorno ha impugnato la bacchetta e l'ha tenuta formando se stesso. E non è la stessa cosa.

Io ho osservato, nei due concerti, il momento più semplice e facile: l'introduzione lenta della piccola *Sinfonia* di Haydn. È nulla, non è vero? Ebbene non si era mai inteso alcunchè di uguale nel genere.

La successiva udizione dello stesso complesso doveva essere diretta dal maestro Scherchen di Berlino, ma, essendosi costui ammalato, Defauw lo sostituì improvvisamente riuscendo a dare eccellenti esecuzioni d'un programma che ignorava mezz'ora prima: tre *Fantasie* per archi di Purcell, due *Studi* per orchestra del giovane compositore tedesco Vogel (notevolissimi), la graziosa *Sinfonia* di Honegger, il bel *Concerto gregoriano* per violino di Respighi. Quest'ultimo fu assai ben suonato da Quesde Gianni Carpi.

Ai Concerti Defauw avemmo una novità veramente interessante: *La sinfonia delle Alpi* di Strauss. Non che questo lavoro mi sia apparso assai ispirato (dopo *Vita d'eroe* il genio di Strauss mi sembra essere sulla sua parabola discendente) ma il « mestiere » resta così prodigioso che l'interesse non languisce un solo istante. Nella stessa seduta: *1° Concerto* di Prokofieff, suonato dall'autore, *Triana* di Albeniz orchestrata da Arbos e *Bolèro* di Ravel.

Il successivo concerto Defauw era dedicato a Wagner e comprendeva il primo atto intero del *Sigfrido*, con Melchior, tenore di Bayreuth, ed altri artisti ottimi.

I Concerti Ysaye hanno dato finora due interessanti tornate. La prima, col concorso del violoncellista Platigorsky, è stata diretta da De Vocht, eminente direttore d'orchestra anversano, che io considero come il migliore del momento. Egli diresse per primo, ad Anversa e Bruxelles, la *Sinfonia* di Honegger che gliene aveva riservato la primizia. Fu rimarchevole di finezza e di vita.

Il secondo concerto fu diretto da Weingartner, attualmente stabilito a Basilea. In programma, la *Sinfonia militare* di Haydn, il *Quintetto* di Beethoven, il *Terzetto* di Brahms: tutti i brani furono resi con stile elevato.

Degli altri avvenimenti musicali parlerò nella prossima lettera.

ERNST CLOSSON.

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

TEBALDINI (G.) — *I. Pizzetti*. Edit. Fresching, Parma).

Giovanni Tebaldini ha dettato le sue memorie di insegnante, di guida spirituale. Ildebrando Pizzetti è la figura centrale dell'interessante volume. Giustamente osserva nella prefazione Adelmo Damerini il duplice contenuto storico, artistico e morale, di queste memorie. Le quali lumeggiano anche l'ambiente musicale della fine del secolo scorso. Nel racconto del Tebaldini, i criteri didattici allora imperanti, la quasi completa divisione fra ogni attività culturale e l'attività musicale, l'aspirazione a raggiungere un connubio fra musica e cultura, la incomprensione di molti, allievi e maestri, lo stesso caso isolato di Pizzetti, che in tutta coscienza poteva scrivere al suo maestro: « Spero fermamente che l'opera mia avvenire possa dirle che ho sentito ed ho compreso »; tutto ciò documenta della coscienza musicale del momento. Più particolarmente per il Pizzetti, la rievocazione di alcuni episodî didattici concorre alla conoscenza dei caratteri essenziali dello spirito e dell'arte pizzettiana. I quali si rivelavano fin d'allora: la natura meditativa, il desiderio di conoscere, l'originalità nel risolvere i problemi assunti, l'austerità dei propositi, l'elevatezza degli ideali d'arte.

WEINGARTNER (F.) — *Lebenserinnerungen*. (Orell Füssli, Zurigo).

I due volumi, grossi e compatti, contengono centinaia di episodî artistici. Della sua lunga carriera il Weingartner ricorda le fortune e le avversità, le battaglie e le conquiste; all'aneddotica si congiungono le impressioni, i giudizii, le confessioni. Parecchi decennii di vita musicale tedesca vengono così illustrati. Figure di artisti e di sovrani vi appaiono di scorcio o in piena luce, dalla Regina Margherita a Wagner, da Liszt a Caruso, da Verdi a Mascagni, da Boito a Busoni. Molto interessano specialmente le pagine nelle quali il W. tratta delle musiche da lui studiate e dirette.

BIE (O.) — *R. Wagner und Bayreuth*. (Orell Füssli, Zurigo).

L'autore del pregevole volume sull'opera in generale descrive qui la vita del teatro bayreuthiano e la sua influenza. La persona di Wagner naturalmente vi primeggia. Ma essa stessa è riguardata nella particolare sua funzione dominatrice dell'impresa. La quale continua, e anche di tale continuazione si hanno notizie interessanti. Ottantaquattro illustrazioni, poco comuni, adornano il simpatico volume.

EGLI (G.) — *E.T.A. Hoffmann*. (Orell Füssli, Zurigo).

« Ciò che di eterno e di perituro è nella sua opera », ecco il tema dell'indagine. L'appassionante personalità del romantico è trattata nella sua essenza, più che nelle sue manifestazioni, benchè non manchino acuti sguardi alle opere principali, delle quali la simbolistica è ingegnosamente chiarita, l'umorismo è filosoficamente studiato, il valore letterario con molto gusto saggiato. Una monografia densa e completa.

LIEHBURG (M. E.) — *Bachs Passionen*. (Orell Füssli, Zurigo).

Due drammi sacri inspirati dalle passioni bachiane. Il Liehburg ha sentito che la potenza drammatica di quelle opere di Giovanni Sebastiano è complessa e inscindibile, anzi sintetica, poichè la parte visiva è supposta, e ha ripensato il dramma della passione attraverso la musica bachiana; ha quindi elaborato il testo, affidandolo ai personaggi e al coro, e date le disposizioni per una duplice scena, prospettando le azioni simultanee.

SCHNEIDER (M.) — *Die Ars des XIV Jahrhunderts*. (Kallmeyer, Wolfenbüttel).

Probabilmente una tesi di laurea. L'autore rende grazie dei consigli e degli aiuti a musicologi quali Wolf, Schering, Sachs, Pirro. In questa monografia è pregevole innanzi tutto il metodo scientifico, accorto e largo. Le notizie che la musicologia ha attualmente accertate sono raccolte con discrezione, ben raggruppate, gustosamente esposte. Tale gusto si afferma nella esposizione estetica delle teorie e dell'arte in Francia e in Italia (pag. 72-81) e reca alla trattazione vivacità e interesse.

VALENTIN (E.) — *Die Entwicklung der Tokkata*. (Helios Verlag, Munster).

Nella collezione dell'Universitas-Archiv appare questo erudito e documentato studio, che riguarda particolarmente i secoli XVII e XVIII e s'arresta a J. S. Bach, e pertanto ha capitoli, ricchi di informazioni, sulla preistoria nel Quattro e nel Cinquecento. Sono argomento di indagini oculate e vibranti le opere di Merulo, Gabrieli, Sweelinck, Frescobaldi, Pachelbel, Buxtehude. Ricercando le influenze e gli sviluppi attraverso i contemporanei di J. S. Bach, il Valentin discorre anche di Muffat, Eberlin, Walther, Hindel, e considera infine il passaggio dalla toccata alla sonata.

SENFL (L.) — *Weltliche Lieder*. (Hug, Zurigo).

Nella sua preziosa collezione di Schweizer Sing-und Spielmusik il dott. Willi Schuh inserisce parecchi lieder profani del grande cinquecentista, trascrivendoli con

cautela e cura, avvertendo che la melodia è sempre al tenor, e che questa parte potrebbe perciò essere realizzata da una voce umana, mentre le altre parti sarebbero opportunamente affidate a istrumenti.

DE GANI (A.) — *I maestri cantori e la Cappella musicale del Duomo di Milano.* (La Familiare, Milano).

Ricordata l'iniziativa dell'arcivescovo Eriberto, che nel 1013 istituì una scuola di fanciulli cantori, il De Gani fissa al 1395 l'inizio della Cappella del Duomo. Ne prosegue la storia corale e organistica, indugiando sulle leggende dei rapporti del Concilio di Trento col Palestrina (ormai chiarite dal Welmann); nel 1600 la fama dell'istituzione è consolidata, anzi vince quella dei cantanti pontificî, bolognesi, veneziani; al Fioroni, direttore, successe il Sarti. Nominati i direttori, il De Gani accenna alle battaglie per la riforma del canto chiesastico e ne descrive le ultime vicende. In appendice, I cenni biografici dei maestri dal 1395 al 1930.

---

BRUGNOLI (A.) — *Dinamica pianista.* Trattato sull'insegnamento razionale del Pianoforte e sulla modalità muscolare nei suoi aspetti psico-fisiologici. (G. Ricordi e C., Milano).

Dall'*Unione Sarda* - Cagliari.

Qual'è l'origine di questo *Trattato di dinamica pianistica?* Essa non è che la constatazione, comune a tutte le branche della scienza pedagogica, che nell'insegnamento non basta, perchè esso alla fecondo di risultati, la semplice meccanica imitazione di quanto hanno fatto i nostri predecessori, ma si deve risalire alla origine delle cose e spiegarsene il perchè; non contentarsi insomma di essere meccanici continuatori di un metodo, ma divenirne coscienti assertori.

A che vuol condurre un metodo pianistico? Alla perfetta esecuzione musicale.

E come possiamo definire, in che cosa consiste precisamente l'esecuzione musicale, questo vertice a cui si giunge per mezzo del metodo? Esso altro non è se non un fenomeno funzionale al servizio di un fenomeno spirituale. Si sviluppa nel tempo, perchè la sensazione riesce percepita nell'istante stesso in cui si riproduce il fenomeno atto a suscitarlo: ed è, dunque, il trionfo dell'attimo fuggente.

Ci duole non poterci qui diffondere sul confronto istituito dal Brugnoli tra il pianista e l'architetto ciclopico; geniale paradosso formulato per illuminare i problemi particolari della tecnica pianistica.

La quale tecnica — tutti lo sappiamo — è assolutamente indispensabile alla manifestazione di sensazioni artistiche; chè potremo sì, avere tecnica anche trascendentale, sbalorditiva, senza elementi emotivi, oasia senz'arte; ma l'arte senza la tecnica non l'avremo mai.

Definita l'esecuzione musicale come fenomeno essenzialmente funzionale, ecco il Brugnoli fermarsi all'esame del fenomeno fisico e del fenomeno funzionale considerati sia separatamente, sia in vista di un fine artistico, e per ciò diffondersi sulla teoria del suono.

Nel suono si distinguono qualità (timbro), altezza, intensità; e particolarmente legata alla tecnica pianistica — e al metodo Brugnoli — è l'intensità, che si ottiene con l'energia.

Si veda come il Brugnoli procede ordinatamente dal generale al particolare, con precisione scientifica e con ferrea logica: dopo le basi del trattato, le definizioni, le premesse, eccolo ora al punto vivo del metodo.

Che cosa è questa energia, se non una facoltà che tutti possediamo in maggiore o minor grado? A rigore, l'energia può essere costituita anche dalla massa inerte, dal peso. Ogni individuo, le cui braccia siano dotate di funzionalità normale, ha in sè, allo stato d'inerzia, gli elementi di energia che sono essenziali alla conquista dell'arte pianistica.

Ma possedere gli elementi della energia non basta: occorre disciplinarli. E in che modo? Disciplinando il movimento dei muscoli, di questa moltitudine di motori che possono, grazie alla nostra struttura anatomica, sollevare, abbassare, dirigere in ogni senso le leve del nostro corpo, le ossa.

Perchè questa facoltà sia pienamente raggiungibile nel suo grado massimo, perchè nell'azione in una data direzione non si sviluppino azioni contrarie a quella necessaria, occorreva dunque ottenere la «dissociazione», indispensabile alla successiva «associazione disciplinata» dei movimenti.

Chiunque si trovi alle prese con le difficoltà dell'arte pianistica e combatta l'eterna battaglia per la conquista dell'«agilità», ricerchi nel Trattato del Brugnoli i capitoli in cui sono esposte le differenze tra «mobilità» e «velocità», e si fermi a studiare l'importanza della «prensilità» — facoltà essenziale non solo per l'arte pianistica ma per qualunque azione implichi il moto delle membra, a qualunque fine diretta

Perchè la prensilità si sviluppi, il Brugnoli escogita tutta una serie di esercizi, che sono veri e propri esercizi di allenamento ginnastico del braccio e delle dita, miranti alla conquista progressiva di «tutte» le possibili azioni funzionali per la esecuzione di «qualunque» movimento.

Si ricordi che l'esecuzione musicale è il trionfo dell'attimo fuggente; e, dunque, la esecuzione di qualunque movimento dovrà corrispondere alla volontà con la velocità stessa del pensiero.

Il Brugnoli ha escogitato delle vere e proprie formule artistiche indicative, che comprendono ed esauriscono tutte le possibili combinazioni di un dato sistema; per modo che il seguace del metodo trovi la sua via segnata con matematica precisione.

Quale la differenza tra l'antico «esercizio» eseguito al piano, e questo nuovo «esercizio» pianistico?

Manca, in questo, il disegno musicale; la «musica non vi compare, se non in qualità di fine ultimo».

Per venire ad un esempio pratico, l'alunno non imparerà l'esecuzione di «una» scala tonale, ma conquisterà i mezzi per «eseguire» «tutte» le scale; non suddividerà il suo sforzo nell'affrontare contemporaneamente difficoltà diverse, ma dovrà e potrà tutto concentrarlo nel superamento di una difficoltà sola.

Molte sono le interessanti dimostrazioni di sviluppi e di applicazioni delle formule esposte nel Trattato; e certo al dece consentire col Maestro nel riconoscere che l'Arte è tormento, e che solo la serena disposizione ad affrontarne con pazienza e costanza i sacrifici può permetterci la conquista.

Sulla difficile via una nuova guida ci offre; ed è compagnia preziosa ed aiuto validissimo a cui possiamo rivolgerci con fede.

G. P.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI"



## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ALALEONA (D.) — *Canti di maggio* per Canto e Pianoforte.

MULÈ (G.) — *Tre Canti Siciliani* per Canto e Pianoforte.
(G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale Italiana*, Torino.

Con la quantità di liriche che si scrivono e si pubblicano in Italia oggigiorno la percentuale di quelle che meritano d'essere segnalate è minima. E questo, oltre a diverse altre ragioni, perchè non si sa in genere scegliere un testo musicabile. Da quando musicare una poesia vuol dire mettere una nota su ogni sillaba secondo il ritmo della parola, per ottenere una recitazione salmodiante e blasicata nell'ambito di due o tre note, con quattro arpeggi, sussurri e svolazzi di pianoforte al di sotto, che poi scattano verso un accordo stridulo destinato a sorreggere il convenzionale acuto con punto coronato nel punto saliente della poesia, da allora — dico — si musica con indifferenza qualunque roba sottoponendo D'Annunzio, Carducci, Pascoli, futuristi parnassiani, simbolisti e surrealisti tutti al solito trattamento metodico e brevettato.

Abbiamo radunato un mazzo di composizioni che, senza appartenere a quei pochi «professionisti» che della lirica si sono fatta una specialità personale, sfuggono per un verso o per l'altro a tale monotona lavorazione in serie. Il più lontano da questo moderno genere di melopea era il povero Alaleona, il quale in questi *Canti di Maggio* mostra evidente (e nella scelta dei testi e nella larga melodiosità della musica) il partito preso di un'italianità a oltranza opposta all'invasione delle mode transalpine non sempre consone al nostro temperamento; che — Alaleona lo sentiva — mal si rassegna a vedere così smisurata e avvilita la libera funzione del canto. Ma dalla dura impresa di musicare versi danteschi, egli non è uscito felicemente che una sola volta, sui tre tentativi fatti, con *Lia. L'ora della sera*, sulle celebri terzine «Era già l'ora che volge il desio», sostenuto da una parte di violino obbligato, echeggia note melodie moderne; nuttavia sarebbe degno di nota se la ripetizione dei primi versi non stridesse terribilmente con l'austerità della poesia dantesca. Questa poi rivela in *Matelda* tutta la propria insofferenza ad ogni integrazione musicale. Negli altri *Canti di Maggio*, su testo di ignoto del '300 e su ballata del Poliziano, Alaleona realizza maggiore equilibrio tra la musica, di non alte pretese, e il testo poetico.

Altro modo di evitare il tipo corrente di lirica recitata con convenienti sfumature espressive, è di darsi in braccio al popolare. Ma di solito si cade in un'altra maniera, chè i numeri del repertorio popolare oramai li conosciamo da lunga data. Li ritroviamo tutti, presentati con gusto ed elaborati con correttezza, nei *Tre Canti Siciliani* che Giuseppe Mulè ha composto su temi popolari: la solita *Ninna-nanna*, la solita *Filastrocca*, e un *Canto du carceratu*, drammatico e cupo, ma mantenuto sempre, con molto effetto, nella dominante del tono.

*m. m.*

---

HUTCHINSON (V. H.) — *Adam lay i-Bounden - The twa corbies* per Canto e Pianoforte. (Elkin e C., Londra).

Liriche di gusto molto inglese, di tono patetico, quasi drammatico la prima, gaio e semi-popolaresco l'altra. Non offrono difficoltà nè al pianista, nè alla cantatrice e sono assai gradevoli.

TEMPLETON (A.) — *Toccata* per Pianoforte (Augener Ltd., Londra).

Non brilla certo per novità questa *Toccata*, nè come sostanza musicale, nè come scrittura pianistica che richiama alla mente quella di cinquant'anni fa. Può esser gradita ad un pianista che gusti quel genere di difficoltà.

GANDINO (A.) — *Le nove son suonate...* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Ninna-nanna in stile semi-popolare, garbata, elegante, piacevole, non troppo difficile.

HUTCHINSON (V. H.) — *The young idea.* Rapsodia per Pianoforte e Orchestra, riduzione per due Pianoforti. (Elkin e C. Ltd., Londra).

Il sottotitolo *Cum grano salis* vuol forse dire che l'A. non si disinteressa alle risorse ritmiche del *jazz*, ma che queste, nella musica seria, vanno sfruttate con un tantin di discrezione e discernimento? Il lavoro confermerebbe questa opinione: è chiaro, vivace, ricco di trovate pianistiche e strumentali, pieno di vita: è il lavoro d'un musicista serio insomma, dotato d'una più che discreta fantasia e d'una buona tecnica: è un lavoro che si può raccomandare.

MANENTE (G.) — *Concerto* per Clarinetto con accompagnamento di Pianoforte. (Ed. dell'Autore, Roma).

È un *Concerto* che mira a metter l'interprete in grado di far valere la propria bravura (non eccessivamente), ed al quale il pianoforte presta il modesto ufficio di buon accompagnatore.

MARTIN (F.) — *Trio* (sur des Mélodies populaires irlandaises) pour Piano, Violon et Violoncelle. (Gebrüder Hug e C., Zurigo).

D'una grande chiarezza e semplicità di scrittura, e di una bella ricchezza ritmica e melodica, questo lavoro si raccomanda per le sue eccellenti qualità musicali pure. Lo sfruttamento della melodia popolare — fatto con la più ampia libertà ed un criterio personale — è tale da non tradire lo spirito di questi canti. Il lavoro, se non è l'opera migliore del compositore ginevrino, è tale però da prender posto degnamente nei repertori di *Trio* moderni.

LODI (L.) — *Due canzoni russe* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Due canti popolari russi hanno offerto modo all'A. di creare due pezzi per pianoforte, non troppo difficili, di un sapore esotico pittoresco e gradevole

VUATAZ (R.) — *Pain Quotidien*, petites musiques pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Pagine d'un diario musicale? Questi dieci piccoli pezzi, d'un gusto decisamente moderno, d'un pianismo chiaro e logico, e d'una bella varietà ritmica, si direbbero proprio impressioni messe giù giorno per giorno da un musicista che sente squisitamente la poesia del pianoforte.

LEVY (L.) — *Deux Sonatines* pour Piano. (M Senart, Parigi).

Di struttura tradizionale. Ma la fedeltà al modello non impedisce all'A. di adoperare una sensibilità tutta moderna nella ricreazione di queste forme classiche. Le due *Sonatine* del Levy — la prima di media difficoltà, l'altra un po' più difficile — possono servire ottimamente all'insegnante che voglia avviare l'allievo verso una chiara comprensione della sensibilità attuale.

MOMPOU (F.) — *3 Comptines - 4 mélodies - Le Nuage*; pour Chant et Piano. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Sono le prime melodie che conosciamo del compositore catalano e ci sembrano assai ben riuscite. L'elemento popolaresco, ancora ben visibile nelle *Comptines* (brevi melodie che si avolgono nel giro di poche note) è più profondamente assimilato e meno percettibile nelle *4 Mélodies* — quadretti poetici d'una rara delicatezza di tocco — ed è scomparso in *Nuage*, lirica veramente assai bella. Ma perchè quella sconcertante ultima strofa *parlata* dopo tanto liriamo?

FERRARI-TRECATE (L.) — *Le campane fan din don*. Scampanii per i piccoli, per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Cinque piccoli quadretti poetici — di assai facile esecuzione — suggeriti all'autore dalle sonorità delle campane, per la gioia dei piccoli pianisti.

DELIUS (F.) — *Two pieces for small orchestra* ridotti per Pianoforte a quattro mani da Peter Warlock. (Oxford Huniversity Press, Londra).

È l'eccellente riduzione pianistica di due noti poemi del compositore inglese — *On hearing the first cuckoo in spring* e *Summer night on the river* — già segnalati in questa rubrica quando furono pubblicati nella veste originale or è qualche anno.

GALLOP (R.) — *Six basques folk-song* raccolti ed armonizzati per Canto e Piano. (Augener, Londra).

Buona realizzazione di un primo gruppo di canzoni popolari basche, di facile esecuzione.

TURINA (J.) — *Niñerias*. Petite Suite pour Piano. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Alla prima Suite del genere l'A. fa seguire oggi questa seconda. Sono sempre gli stessi quadretti intessuti di modi popolareschi; ma c'è in essi tanto slancio, tanto colore, tanta spontaneità da far dimenticare che l'A. si ripete un poco.

NIEMANN (W.) — *Porzellanen - Le joyeux maitre de musique*; per Pianoforte. (C. F. Peters, Leipzig).

Anche Niemann con questi pezzi non aggiunge nulla di nuovo alla sua personalità. *Porzellanen* è una scorribanda attraverso gli stili di vari paesi e di varie epoche (rivissuti con criterio personale); l'altro è un quaderno di musiche *ad usum infantis* (deliziosamente illustrato da arguti disegni) in cui si ritrovano la consueta eleganza, il delicato colore armonico, il garbato senso pianistico ai quali l'A. ci ha abituati da lungo tempo.

*d. d. p.*

OBERLEITHNER (M.) — *Lieder* fur eine Stimme. (Ediz. Doblinger, Vienna).

L'autore presenta una serie di sette canzoni ispirate a poesie varie prese anche dai canzonieri popolari esotici. Tutte le liriche dimostrano chiarezza di concezione, abilità di condotta, varietà di atteggiamenti, ma speciale interesse emerge dalla pagina intitolata *Nel silenzio della notte* (melodica e cromatica), come grazie singolari brillano nelle brevi canzoni che portano il titolo *Jeannette* e *Spatzlein*.

DONIN (L.) — *Vier Lieder*. (Ediz. Doblinger, Vienna).

Molta semplicità governa l'andamento delle quattro brevi liriche componenti la raccolta. Alla complicazione ritmica e armonica prevalente nelle composizioni vocali pubblicate qualche anno fa, succede una serenità di pensiero assai riposante, poichè denota una spiccata tendenza a cogliere nella voce la necessità di *cantare*.

MENZEL (A.) — *Das Vaterunser* fur eine Sopran oder Tenorstimme. (Ediz. Gadow, Hildburghausen).

Composizione accurata ma un poco troppo uniforme.

THOMAS (V.) — *The Song of London Brigge*. (Edizioni Elkins, Londra).

Senza vantare pregi spiccatissimi di ideazione o di fattura, la canzone corre agile e in modo assai piacevole, nell'ambito sonoro della voce di mezzo soprano.

IRELAND (J.) — *Santa Chiara* Song. (Edizioni Augener, Londra).

Fra le tante composizioni vocali del ben noto musicista, questa *Santa Chiara* ispirata dalla domenica delle Palme napoletana, non brilla per la genialità delle idee nè tanto meno per la luminosità dell'insieme sonoro.

KEGN (M. T.) — *Flower's fragrance*. Song. (Preeman Music Co., Los Angeles).

Piccolissima composizione di scarso interesse.

E. Ossoni.

**CANTO E PIANOFORTE**

BRAHMS (G.)

**TRE LIEDER**

Versione ritmica italiana di M. T. Sani

E. R. 1408.- *Ninna Nanna*. Op. 49, N. 4 (MS-Br). L. 3,—

E. R. 1409. - *Serenata inutile*. Op. 84. (MS-Br). L. 3,—

E. R. 1410. - *Ode saffica*. Op. 94, N. 4. (C-B). L. 3,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# IN TVTTI I TONI

## NOTIZIE

Tre lettere di Giuseppe Verdi, datate da Busseto nel 1835-36-37, e indirizzate all'amico Pietro Massini, direttore della Filarmonica nel Filodrammatico di Milano, sono pervenute in dono al Museo Donizettiano di Bergamo, da parte della famiglia Venturi Bertoli di quella città.

Dalle prime due lettere si apprende che Verdi compì l'*Oberto conte di S. Bonifacio* negli ultimi mesi del 1835 e nei primi del '36, quando innamorato della figlia del suo mecenate, Margherita Barezzi, il Maestro si avvicinava all'epoca del matrimonio. Esprime inoltre al Massini — che, com'è noto, gli procurò il libretto dell'*Oberto* — il desiderio di occuparsi nuovamente alla Cappella di Monza (« benchè per genio io non sia inclinato alla musica di chiesa ») e lo prega di fargli sapere se il posto è ancora libero.

La terza lettera rivela il tentativo di Verdi di far rappresentare la suddetta opera al teatro Ducale di Parma, previa la procedura di « sottoporre lo spartito all'esame di valenti maestri » e « quando il giudizio fosse sfavorevole », di non permetterne l'esecuzione.

L'*Oberto* fu poi rappresentato alla Scala nella stagione d'autunno 1839 e nella successiva stagione di carnevale-quaresima, con buonissimo esito (complessivamente con trentun repliche). Il merito di aver portato quest'opera verdiana alla Scala spetta in gran parte al bergamasco Bartolomeo Merelli, che esercitò l'impresa del massimo teatro milanese dal 1836 al 1850, mezzo musicista e mezzo poeta — aveva studiato con Simone Mayr — e agente teatrale assai conosciuto in tutta Europa. Fu il Merelli a comprendere subito il genio di Verdi e, dopo la rappresentazione dell'*Oberto*, a indurre il Maestro alla composizione d'una delle sue opere più significative: il *Nabucco*.

Il Carro di Tespi Lirico del Dopolavoro, anche quest'anno svolgerà il suo giro di propaganda artistica in Italia e particolarmente nell'Italia meridionale. Per disposizione dell'on. Starace, e sotto la direzione del direttore generale dell'O. N. D., grand'uff. Enrico Berretta, e di Giovacchino Forzano, direttore artistico dei « Carri », sono state apportate alcune modifiche all'attrezzatura tecnica e all'organizzazione, allo scopo di renderne più celere e spedita la sua attività. Una delle modifiche più importanti è quella del doppio palcoscenico di cui verrà dotato il teatro. Con questo mezzo la preparazione degli spettacoli diventerà più spedita e la Compagnia sarà messa in grado di poter recitare, salvo cause impreviste, tutti i giorni.

Un'altra innovazione consiste nel nuovo e ampio recinto smontabile in tela, alto tre metri, che può essere montato e smontato in pochissime ore e consente d'isolare e chiudere totalmente la platea e il palcoscenico. Il Carro di Tespi lirico, il quale deve dare spettacoli con la partecipazione di grandi masse e deve utilizzare tutto lo spazio di cui dispone, si gioverà poi quest'anno di un nuovo sistema di palcoscenico movibile, che pur consentendo il cambiamento di scena a vista, non diminuisce la profondità del teatro e non ne riduce lo spazio scenico. Studiato accuratamente, questo palcoscenico consisterà in un piano sopraelevato a carrelli, spostabile e allungabile, che raggiunge, con la stessa rapidità, gli effetti ottenuti dalla piattaforma girevole. Altra innovazione dell'organizzazione del Carro di Tespi lirico è quella apportata nei prezzi, che saranno di molto inferiori a quelli praticati lo scorso anno.

Il maestro on. Adriano Lualdi, per invito dell'Istituto argentino di cultura italica, dirigerà nella prossima primavera una serie di concerti sinfonici e di musica da camera nell'America del Sud. Nei programmi verranno comprese sue composizioni e di italiani contemporanei. I concerti saranno alternati con conferenze sui problemi più vivi e attuali e sugli aspetti più caratteristici della musica italiana.

Una curiosa ed interessante statistica è quella pubblicata ora dall'Associazione Italiana « Medici musicisti » circa il numero e la « specializzazione » dei medici professionisti che coltivano la musica come esecutori, compositori, o semplicemente come simpatizzanti e frequentatori abituali di concerti.

La statistica dà un totale di seimila simpatizzanti, mille esecutori e cinquanta compo-

sitori, su circa trentaduemila medici (non tutti censiti). Fanno parte dell'Associazione non poche personalità del mondo medico e universitario: fra gli altri i professori Bastianelli e Bilancioni di Roma (autore il secondo del noto libro sulla sordità di Beethoven), i professori Antonini e Foà di Milano, il dottor Rolandi di Roma, competentissimo collezionista di libretti d'opera e autore di monografie di storia musicale.

® Il maestro Carlo Jachino ha terminato due nuove composizioni: Coro trionfale a 5 voci, *Ai morti eroi;* e *Preludio di festa* per grande orchestra.

® Si è costituita a Cagliari un'orchestra stabile, sotto gli auspici dei Sindacati dell'industria e del Liceo musicale, la quale, con un complesso di sessanta esecutori, si propone di contribuire non soltanto alla preparazione di un'orchestra per il teatro lirico, ma anche all'incremento della cultura musicale cittadina.

Con la metà di marzo ha iniziato la stagione di concerti sinfonici, per cedere il posto, in aprile, all'auspicata stagione d'opera.

® L'Agenzia Ala informa che Pietro Mascagni ha accettato l'invito di recarsi a Tokio, ove dirigerebbe la sua *Iris*, cantata in giapponese.

---

® La Casa G. Ricordi e C. Inc. di New York, che da qualche mese è affidata alla instancabile attività del nuovo «manager» il dott. comm. Renato Tasselli, si è trasferita da 14 East 43.rd street, dove risiedeva da lunghi anni, in 13 West 45.th street. L'edificio è a tre piani; il terreno è dedicato al negozio di vendita al pubblico, negli altri sono allogate le varie altre sezioni dell'azienda.

® Sono terminate a Berlino, il 20 febbraio, le sedute del Cartello internazionale delle Società degli Autori per i diritti di esecuzione, alle quali ha partecipato la Delegazione italiana costituita dal presidente della Società italiana degli Autori ed Editori, Roberto Forges Davanzati, dal direttore della Società stessa comm. Fedele, e dall'avv. De Santis; inoltre dal cav. Colombo della Casa Ricordi, rappresentante anche le Società musico-meccaniche, e dai segretari delle due Federazioni internazionali avv. Giordani e avvocato Gherardi. Hanno preso parte alla riunione le due Società francesi, le tre germaniche, una austriaca, una inglese e quella spagnola, che è stata ultimamente ammessa a far parte del Cartello internazionale.

Dopo le prime riunioni singole dei due Cartelli, si sono svolte riunioni plenarie intese a stabilire i punti di azione comune. Notevoli sono stati i lavori della Commissione speciale, che era stata incaricata dal Congresso di Londra di preparare lo schema di statuto per la costituzione di una terza Federazione internazionale comprendente le Società di percezione per i diritti musico-meccanici. La Commissione ha approvato lo schema di statuto da proporre al prossimo Congresso, che si svolgerà a Vienna nel giugno.

® La città di Amburgo ha accordato ai suoi teatri una garanzia di circa L. 4 milioni, ed altra di oltre 1 milione di lire alla sua orchestra filarmonica, contro i rischi del disavanzo. Ma, a partire dalla gestione 1933-34, il regime municipale della musica in quella città sarà modificato con la fusione dell'orchestra del teatro, con quella sinfonica.

® Il Governo sovietico, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Modesto Mussorgsky, aveva dato incarico al musicologo Lamm di curare una edizione delle opere complete del Maestro, nella loro forma originale.

L'edizione, oramai quasi ultimata, riesce particolarmente interessante poichè le opere di Mussorgsky erano giunte a noi colle più o meno necessarie rielaborazioni di altri musicisti — in prima linea Rimsky-Korsakov —, qualche volta addirittura con rifacimenti ed aggiunte. Essa servirà così a ristabilire la verità e a vagliare con conoscenza di causa i meriti e i demeriti dei revisori che di volta in volta sono stati oggetto, in questi ultimi tempi, degli aspri giudizi o delle sperticate lodi degli studiosi di storia musicale.

® Il secondo centenario della nascita di Giuseppe Haydn sarà commemorato in Austria da una serie di manifestazioni pubbliche che si svolgeranno a Vienna, a Rohran, il piccolo villaggio austriaco che al grande compositore ha dato i natali, e nella cittadina di Eisenstadt.

A Vienna saranno eseguite quasi tutte le composizioni sacre e profane di Haydn, in numerosi concerti vocali e strumentali diretti dai maestri Krauss e Heger.

Anche a Parigi, in occasione di tale ricorrenza, il celebre oratorio di Haydn, *La Création du monde*, verrà eseguito per iniziativa dell'Associazione Corale.

® Riportiamo dai giornali il programma del Festival di musica contemporanea che si svolgerà a Vienna nel prossimo giugno.

1. Concerto Orchestrale (intera orchestra):
Conrad Beck (Svizzera), *Innominata;* Nikolai Lopatnikoff (Russia), *Secondo Concerto* per pianoforte; Arnold Schoenberg (Austria), *Lichtspielmusik;* Miroslav Ponc (Cecoslovacchia), *Concerto* per violino; Hanns Jelinek (Austria), *Sinfonia* per ottoni e strumenti a percussione:

2. Concerto Orchestrale (da camera):
Eduard Erdmann (Germania), *Serenata* op. 17; Robert Gerhard (Spagna), *Cançons populars catalanes;* Norbert von Hannenheim (Germania), *Concerto* per pianoforte; Ernst Krenek (Austria), *Ciclo di canzoni Durch die Nacht;* Claude Devincourt (Francia), *Ballo veneziano.*

3. Concerto di Musica da camera:
G. Francesco Malipiero (Italia), *Cantari alla madrigalesca* per quartetto ad archi; Fidello Finke (Austria), *Sonata* per flauto e pianoforte; Walter Leigh (Inghilterra), *Sonata* per viola e pianoforte; Julius Schloss (Austria), *Sonata* per pianoforte; B. Woytowicz (Polonia), *Piccola cantata per bambini;* Josef Mandico (Jugoslavia); *Quintetto* per strumenti a fiato.

4. Concerto di Musica da camera:
Arthur Bliss (Inghilterra), *Quintetto* per oboe e archi; Karl Reiner (Cecoslovacchia), *Sonata* per pianoforte op. 10; Vittorio Rieti (Italia), *Serenata* per violino e undici strumenti; Leopold Spinner (Austria), *Trio* per archi; *Jean Françaix* (Francia), *Bagattelle* per pianoforte e quartetto ad archi; Tibor Harsenyi (Ungheria), *Nonette.*

Il programma del Festival è completato dalle seguenti altre manifestazioni: 17 giugno: Balletto per cavalli di Schmelzer (1620) eseguito dalla scuola di equitazione Spagnola — 18 giugno: *Iphigenia in Tauris* (Gluck), allo Stadio — 19 giugno: *Escursione a Eisenstadt* e *Messa* di Haydn — 21 giugno: Musica di Schubert nel giardino della casa di Schubert — 22 giugno: Concerto orchestrale di operai.

® Sono stati invitati a far parte della giuria per il Concorso internazionale chopiniano a Varsavia: Alfred Hohen di Berlino; Arturo De Greef di Bruxelles; Ernesto Dohnanyi di Budapest; Alfredo Casella di Roma; ed il russo Igumnoff.

® Il governo austriaco non ha accettato il progetto tendente a prolungare da trenta a cinquanta anni dopo la morte dell'autore, la scadenza della Proprietà letteraria in Austria.

® Un Festival di musiche chopiniane avrà luogo in maggio a Majorca, con la partecipazione dell'Orchestra sinfonica di Madrid e del pianista Rubinstein.

® Dal 6 al 16 maggio avrà luogo ad Amsterdam una Esposizione internazionale (Suono e Immagine) che si propone di rievocare tutto il cammino dell'industria elettrico-acustica (radio, grammofono, film sonoro, televisione ecc.).

® Il *N. Y. Times* ha pubblicato la statistica delle ventitre stagioni gestite da Gatti Casazza al Metropolitan di Nuova York. A tutto il 1931 si sono date 167 opere in 3970 spettacoli, senza contare altri mille, dati in altre città. L'*Aida* ha avuto 170 rappresentazioni. Seguono *Bohème* (151); *Pagliacci* (149); *Butterfly* (143); *Tosca* (131); *Cavalleria* (122); *Carmen, Lohengrin, Valchiria* (103).



## CONCORSI

® Università Popolare, Milano (Via S. Pellico, 6. — Concorso per la quarta Accademia musicale a giuria popolare sul tema: «Inno per il Decennale della Rivoluzione fascista», il cui testo fu dettato da Arnaldo Mussolini, ed i concorrenti potranno richiedere alla Segreteria della Università. Una commissione esaminatrice, presieduta dal presidente dell'Università Popolare, Carlo Ravasio, e composta dai maestri Delschi, Gatti, Lualdi, Ranzato, Toni e dai signori Renzo Carisch, Dolci, Ostali, Pollini e Possenti, esaminerà le composizioni pervenute e sceglierà le tre migliori da sottoporre alla giuria popolare formata dagli uditori dell'Università Popolare e da una congrua rappresentanza dei Gruppi rionali del Fascio di Milano.

Le composizioni dovranno pervenire all'Università Popolare entro il 31 marzo prossimo, in duplice copia, nella riduzione di canto e piano. L'inno dovrà avere schietto carattere popolare: saranno ammessi al concorso anche i lavori costituiti dal solo rigo del canto, nel qual caso, se prescelti, l'editore provvederà per l'armonizzazione; l'editore curerà pure l'istrumentazione e stamperà a sue spese la composizione vincitrice, riserbando all'autore il diritto di esecuzione in ragione del 30 per cento. L'accademia musicale avrà luogo nel prossimo maggio al Conservatorio di Milano: gli inni prescelti saranno eseguiti dalle masse corali della Civica scuola di musica con accompagnamento di grande orchestra. I premi consisteranno in medaglie d'oro del Fascio, del Comune, della Provincia, del Dopolavoro, della Università Popolare e in lire duemila offerte dalla Federazione Fascista di Milano.

## NECROLOGIO

® A Riga, il 1° c. m., il celebre pianista e compositore Eugen D'Albert, nato a Glasgow il 10 aprile 1864. Studiò con Pauer, con Hans Richter con Liszt. Lascia molte opere teatrali (attualmente dava gli ultimi tocchi ad una nuova dal titolo *Mister Wu*), musica per orchestra, da camera, ecc.

® Vive condoglianze inviamo al maestro Giovanni Pennacchio che ha avuto la grande sventura di perdere a Catania l'unico figliuolo, ventisettenne.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CANTU' (A.) (122431). *Impressões brasileiras.* N. 4: Rhapsodia. (A) L. 5,—

CATALANI (A.) (122499). LA WALLY. Atto I. Canzone di Walter: Un dì, verso il Mazzoll. (A) L. 5,—

CHOPIN (F.) (E. R. 212). *Notturni* (Brugnoli). Testi italiano e portoghese. (B) L. 12,—

### CANTO E PIANOFORTE

CASELLA (A.). LA DONNA SERPENTE. Opera-Fiaba in un Prologo, 3 Atti e 7 Quadri di C. Lodovici. (A) L. 60,—

CATALANI (A.) LA WALLY. Atto I. Canzone di Walter: Un dì, verso il Mazzoll:

——— (122481). Testo tedesco. (A) Mk. 2,—

——— (122482). » Inglese. » Sc. 2/—

Romanza di Wally: Ebben, ne andrò lontana:

——— (122481). Testi italiano e tedesco. (A) Mk. 2,—

——— (122461). » » » francese. » L. 5,—

——— (122465). » » » spagnolo. » » 5,—

SANTARELLI (R.) (122383). *Orfano* (MS-Br). Versi di G. Pascoli. (A) L. 4,—

VERETTI (A.). IL FAVORITO DEL RE. Opera in 3 Atti. Libretto di A. Rossato. (A) L. 30,—

### VIOLINO E PIANOFORTE

CILEA (F.) (122334). *Tema con variazioni*, dal vocalizzo: a) Moderato - per voce acuta. (A) L. 6,—

### CONTRABBASSO

BATTIONI (T.) (E. R. 1406). *36 Studi* (Billè). (B) L. 6,—

BELLETTI (L.) (E. R. 1405). *18 Studi* (Billè). (B) L. 6,—

BOTTESINI (G.) (E. R. 1404). *36 Studi*, estratti dalla I. Parte del Metodo (Billè). (B) L. 6,—

### FAGOTTO

STADIO (C.) (E. R. 1221). *Studi d'Orchestra.* (B) L. 20,—

### ORCHESTRA

GIBILARO (S.) (122500). *Parabola della smarrita.* Poema sinfonico. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

LUALDI (A.) (122250). *Sire Halewyn.* Canzone romanzesca per MS e orchestra da camera. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

### PICCOLA ORCHESTRA
#### con Pianoforte conduttore

CULOTTA (L.) (122473). *Nàma.* Intermezzo. (A) L. 6,—

LUALDI (A.) (122350). LA FIGLIA DEL RE. Interludio del sogno (Culotta). (A) L. 6,—

MARTUCCI (G.) (122328). *Tarantella*, Op. 44 N. 6 (Culotta). (A) L. 10,—

SNAREGLIA (A.) (122265). NOZZE ISTRIANE. Fantasia (Culotta). (A) L. 10,—

SOLAZZI (U.) (122425). *Sassy.* Mazurka. (A) L. 6,—

### JAZZ ORCHESTRA
#### con Pianoforte conduttore

CULOTTA (L.) (122436). *Cerco una contadina.* Canzone-Tango. (A) L. 6,—

——— (122437). *La canzone della strada.* Valser » » 6,—

——— (122438). *Nostalgia.* Valser-Canzone. » » 6,—

——— (122447). *Nalla.* Fox slow. » » 6,—

——— (122448). *Josi.* Valser. » » 6,—

### LIBRETTI

LODOVICI (C.). LA DONNA SERPENTE. Opera-Fiaba in un Prologo, tre Atti e 7 Quadri, tratta dalla fiaba omonima di G. Gozzi, per la musica di A. Casella. L. 4,—

ROSSATO (A.). ROMANTICISMO. Tre Atti, dal dramma omonimo di G. Rovetta, per la musica di I. Robbiani. L. 4,—

——— IL FAVORITO DEL RE. Tre Atti, per la musica di A. Veretti. L. 4,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

CANTO E PIANOFORTE

F. SANTOLIQUIDO

**I POEMI DEL SOLE**

Parole di F. Santoliquido.

1. Un'ora di sole (S-T). - 2. Riflessi (S-T). - 3. Nel giardino (MS-Br). - 4. Sole d'autunno (S-T).

Ciascuno (122143 a 146) L. 4.

EDIZIONI RICORDI

## INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

### ITALIA

*BOLOGNA.*

**Casa Music. Umberto Pizzi** - Zamboni, 6.

**Casa Music. C. Sarti** - Farini, 7, Tel. 24244.

*FIRENZE.*

**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*

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

**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*MILANO.*

**Casa Ed. Musica Suera** - 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.*

**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.** - 13 West 45 th. Str.

*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 registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

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

SPECIALITÀ

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

Marche Depositate

"Larios Mill" "Old Larios Mill" "Labor Omnia Vincit"

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

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VICENTINO




PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE




ANNO XIV. NVMERO IV. APRILE MCMXXXII

# 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





# DISCHI CLASSICI

# ODEON

6602 N **Rigoletto** (VERDI) Quartetto *Bella figlia dell'amore* (s. Bardone, ms. Minghini-Cattaneo, t. Pertile, br. Fregosi).
**Trovatore** (VERDI) *Miserere* (t. Pertile, ms. Minghini Cattaneo e Coro).
5113 F **Novelletta** (MARTUCCI) (Orch. Sinf. di Milano, M.° Guarnieri).
6667 N **Romanza Andalusa** (SARASATE) / **Mazurka** (ZARZYCKI) — Violinista Bronislaw Huberman.

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.
AGENTE ESCLUSIVO PER L'ITALIA DEI PRODOTTI: ODEON-FONOTIPIA
Aderente al CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI
Soc. An. COMMISSIONARIA — N. 19, Via Lazzaro Palazzi - MILANO

# LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4
MILANO

APPARECCHI FOTOGRAFICI
*AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON*
PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO* — PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

# COMPOSIZIONI DI OTTORINO RESPIGHI

ACCADEMICO D'ITALIA

## LAVORI TEATRALI

BELFAGOR - Commedia lirica in un Prologo, 2 Atti ed Epilogo:

— Partitura d'Orchestra L. 100,—

— Canto e Piano - edizione di lusso in-8° grande su carta a mano speciale, rilegata in seta stampata con xilografie L. 500,—

— in edizione comune » 50,—

— Libretto di Claudio Guastalla » 4,—

BELKIS, REGINA DI SABA. Coreografia in 7 quadri. Riduzione per Pianoforte (con Canto), di G. Zuccoli. L. 20,—

— Libretto di Claudio Guastalla » 4,—

## PIANOFORTE

### A 2 mani

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO (Sec. 16°). Trascriz. libera (117515) L. 8,—

1. GALILEI V.: Gagliarda - 2. IGNOTO: Villanella - 3. MOLINARO S.: Balletto «Il Conte Orlando» - 4. IGNOTO: Italiana - 5. IGNOTO: Siciliana - 6. RONCALLI L.: Passacaglia.

3 PEZZI per Organo, di Frescobaldi. Trascrizione libera (117143 a 45):

Passacaglia L. 5,—
Preludio e Fuga in Sol min. » 5,—
Toccata e Fuga in La min. » 5,—

### A 4 mani

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO:

1ª Suite (Sec. 16°) (117516) L. 10,—

2ª Suite (Sec. 16° e 17°) (119578) L. 10,—

FONTANE DI ROMA - Poema sinfonico. Riduzione dell'A. (117514) L. 10,—

PINI DI ROMA - Poema sinfonico. Riduzione dell'A. (119778) L. 10,—

### 2 Pianoforti

TOCCATA per Pianoforte e Orchestra. Riduzione (Messina) (121014) L. 15,—

## ARPA

SICILIANA, di Anonimo del Sec. 16°, liberamente trascritta (Respighi-Grandjany) (121132) L. 5,—

## CANTO
### con accompagnamento di Pianoforte

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE, attribuita a Jacopone da Todi (S-MS-T e Coro con Pianof.) (ZUCCOLI) L. 12,—

MARIA EGIZIACA - Mistero. Trittico per Concerto. Riduzione (ZUCCOLI) L. 20,—

DEITÀ SILVANE - 5 Liriche:

Unite (117086) L. 20,—
1. *I Fauni* (117081) » 5,—
2. *Musica in horto* (117082) » 5,—
3. *Egle* (117083) » 5,—
4. *Acqua* (117084) » 5,—
5. *Crepuscolo* (117085) » 5,—

IL TRAMONTO - Poemetto lirico. Riduzione (117089) L. 10,—

5 LIRICHE (117196) - Unite » 16,—
1. *I tempi assai lontani* (117191) » 5,—
2. *Canto funebre* (117192) » 5,—
3. *Par les soirs* (fr.) (117193) » 5,—
4. *Par l'étreinte* (fr.) (117194) » 5,—
5. *La fine* (117195) » 5,—

E SE UN GIORNO TORNASSE - Recitativo. (117459) L. 4,—

4 LIRICHE (su parole di Poeti armeni) (italiano, francese, inglese, tedesco):

(118788) - Unite L. 20,—
1. *No, non è morto* (118784) » 6,—
2. *La mamma è come il pane caldo* (118785) L. 6,—
3. *Io sono la madre* (118786) » 6,—
4. *Mattino di luce* (118787) » 8,—

## VIOLINO E PIANOFORTE

SONATA in Si minore (117619) L. 12,—

REVISIONI:

LOCATELLI P.: *Sonata* 6ª (ER.240) L. 6,—
PORPORA N.: *Sonata in Do* (ER.198) » 4,—
TARTINI G.: *Pastorale* (ER.267) » 5,—
— *Sonata in Mi* (ER.268) » 5,—
VALENTINI G.: *Sonata in Do* (ER.270) L. 6,—
VERACINI F. M.: *Sonata in La minore*. (ER.277) L. 6,—
— *Sonata* 6ª (ER.278) » 6,—
— *Sonata* 8ª (ER.279) » 6,—
VIVALDI A.: *Sonata in Re* (ER.269) » 5,—



## VIOLINO E ORCHESTRA D'ARCHI

PASTORALE di Tartini. Trascrizione - Partitura e Parti (ER.231) L. 10,—

## COMPOSIZIONI SINFONICHE
### (Partiture d'Orchestra)

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO - Libere trascrizioni:

— 1ª Suite (Sec. 16°):

1. MOLINARO S.: «Il Conte Orlando», Balletto - 2. GALILEI V.: Gagliarda - 3. IGNOTO: Villanella - 4. IGNOTO: Passo mezzo e Mascherada.

— in formato tascabile (118814) L. 20,—

— 2ª Suite (Sec. 16° e 17°):

1. CAROSIO F.: «Laura soave», Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario - 2. BESARDO G. B.: Danza rustica - 3. AUTORE INCERTO: Campanae parisienses - MERSENNE M.: Aria - 4. GIANONCELLI B. (il Bernardello): Bergamasca.

— in formato tascabile (119577) L. 20,—

FONTANE DI ROMA - Poema sinfonico.

1. La fontana di Valle Giulia all'alba - 2. La fontana del Tritone al mattino - 3. La fontana di Trevi al meriggio - 4. La fontana di Villa Medici al tramonto.

— in formato tascabile (118815) L. 20,—

BALLATA DELLE GNOMIDI - Poema sinfonico. Poesia di Carlo Clausetti - in formato tascabile (119003) L. 24,—

PINI DI ROMA - Poema sinfonico.

1. I pini di Villa Borghese - 2. Pini presso una catacomba - 3. I pini del Gianicolo - 4. I pini della Via Appia.

— in formato tascabile (119777) L. 20,—

BELFAGOR - Ouverture (su temi dell'Opera). In formato tascabile (119989) L. 20,—

VETRATE DI CHIESA - 4 Impressioni sinfoniche:

1. La fuga in Egitto - 2. San Michele Arcangelo - 3. Il mattutino di Santa Chiara - 4. San Gregorio Magno.

— in formato tascabile (120449) L. 24,—

TRITTICO BOTTICELLIANO, per Piccola Orchestra:

1. La Primavera - 2. L'adorazione dei Magi - 3. La nascita di Venere.

— in formato tascabile (120797) L. 20,—

GLI UCCELLI - Suite per Piccola Orchestra:

1. Preludio, da B. Pasquini - 2. La colomba, da J. de Gallot - 3. La gallina, da Ph. Rameau - 4. L'usignuolo, da un Anonimo inglese - 5. Il cucù, da B. Pasquini.

— in formato tascabile (120867) L. 20,—

TOCCATA, per Pianoforte e Orchestra. In formato tascabile (121013) L. 20,—

FESTE ROMANE - Poema sinfonico:

1. Circenses - 2. Il giubileo - 3. L'ottobrata - 4. La befana.

— in formato tascabile (121073) L. 20,—

IMPRESSIONI BRASILIANE, per Orchestra:

1. Notte tropicale - 2. Butantan - 3. Canzone e Danza.

— in formato tascabile (120898) L. 20,—

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE, attribuita a Jacopone da Todi, per Soli, Coro e Istrumenti pastorali.

— in formato tascabile (122120) L. 20,—

METAMORPHOSEON, per Orchestra. - Modi XII. Testo e Variazioni.

— in formato tascabile (122011) L. 12,—

IL TRAMONTO - Poemetto lirico, per Mezzo Soprano e Quartetto d'Archi - Partitura (117087) L. 8,—
— Parti staccate (117088) » 10,—

## PICCOLA ORCHESTRA
### con Pianoforte conduttore

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO:
1ª *Suite* (Sec. 16°) (De Cecco):

1. *Il Conte Orlando*, Balletto, di S. Molinaro (120951) L. 8,—
2. *Gagliarda*, di V. Galilei (120952) » 8,—
3. *Villanella*, di Autore Ignoto (120953) L. 8,—
4. *Passo mezzo e Mascherada*, di Autore Ignoto (120954) L. 15,—

— 2ª *Suite* (Sec. 16° e 17°):

1. *Laura soave*, Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario, di F. Carosio. (120974) L. 10,—
2. *Danza rustica*, di G. B. Besardo (120975) L. 15,—
3. *Campanae parisienses* di Autore incerto. Aria di M. Mersenne (120976) L. 10,—
4. *Bergamasca*, di B. Gianoncelli (il Bernardello) (120977) L. 20,—

BELFAGOR. Fantasia (Culotta) (122212) L. 10,—

## BANDA

FESTE ROMANE. Poema sinfonico, per Grande Banda (D'Elia) (121478) L. 50,—
Parti staccate (121479) » 80,—

# NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

### Pianoforte a due mani.

BACH (G. S.)

E. R. 1317. - *Sei Corali* per Organo, trascritti (Perrachio) L. 6,—

CARABELLA (E.)

E. R. 1330. - *Girotondo dei fanciulli*. Piccola Suite L. 5,—

CHOPIN (F.)

E. R. 1329. - *Tarantella*. Op. 43. (italiano, francese, inglese) L. 4,—

E. R. 214. - *Fantasia-Improvviso*. Op. 66 (postuma) (ital. franc. ingl.) L. 3,—

E. R. 212. - *Notturni* (italiano e portoghese) L. 12,—

Revisioni di Brugnoli.

CZERNI (C.)

E. R. 1417. - *Nuova Scuola per la mano sinistra*. Trenta Studi progressivi. Op. 861 (postuma) (Leduc) L. 5,—

HAENDEL (G. F.)

E. R. 1326. - *Dodici Pezzi facili*. (Longo) L. 4,—

MENDELSSOHN (F.)

E. R. 998. - *Due romanze senza parole* (dalle Quarantotto): 1. La Caccia, Op. 19, N. 3; 2. La Filatrice, Op. 67, N. 4. (Romaniello) L. 3,—

MONTANARO (E.)

E. R. 1300. - *Sei piccoli Pezzi* nello stile facile L. 6,—

E. R. 1328. - *Primi passi*. 12 Pezzi facilissimi nell'estensione delle cinque dita. L. 6,—

MONTANI (P.)

E. R. 1419. - « *Three American Studies* » (dagli « Studi caratteristici ») L. 6,—

MUSELLA (S.)

E. R. 1335. - *Bric-à-bracs*. Suite per aspiranti pianisti L. 5,—

STEIBELT (D.)

E. R. 1310. - *6 Sonatine*. Op. 49 (Simonetti) L. 4,—

### Violino solo.

POLO (E.)

E. R. 1255. - *Cadenze*, per il Concerto in *Mi min.* di P. Nardini e in *Sol* N. 23 di Viotti L. 4,—

E. R. 1256. - *Primi esercizi* per l'avviamento allo studio L. 7,—

### Violoncello.

QUARENGHI (G.)

E. R. 1325. - *Sei Capricci* L. 6,—

### Violino e Pianoforte.

SCHUMANN (R.)

E. R. 1264. - *Canto della sera*. Op. 85, N. 12. Trascrizione di A. Wilhelmj. (Corti) L. 2,—

### Violoncello e Pianoforte.

BOCCHERINI (L.)

*Sei Sonate* (Piatti):

E. R. 1421. - I in La L. 5,—
E. R. 1422. - II in Do » 5,—
E. R. 1423. - III in Sol » 5,—

(con annessa trascrizione del solo «Largo» per Viola).

E. R. 1424. - IV in Mi bem. L. 5,—
E. R. 1425. - V in Fa » 5,—
E. R. 1426. - VI in La » 5,—
E. R. 1227. - Unite » 20,—

### Contrabbasso.

BATTIONI (T.)

E. R. 1406. - *36 Studi* (Billé) L. 6,—

BELLETTI (E.)

E. R. 1405. - *18 Studi* (Billé) L. 6,—

BOTTESINI (G.)

E. R. 1404. - *36 Studi*, estratti dalla 1ª Parte del Metodo (Billé) L. 6,—

ROSSI (L. F.) e ANGLOIS (G.)

E. R. 1403. - *30 Esercizi*, utili per l'attacco dell'arco, estratti dal Metodo (Billé) L. 6,—

EDIZIONI RICORDI - MILANO





# 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

INDUSTRIA ELETTRICA = COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = STABILIMENTI METALLURGICI = INDUSTRIA ELETTRICA

### CANTO E PIANOFORTE

FRANCO ALFANO

## SEI LIRICHE

(119716 a 721)

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

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

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

EDIZIONI G. RICORDI & C.

# 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. I. Luin. — La musica sacra alla fine del secolo XVII a Bologna e a Modena . . . . . Pag. 151

A. De Angelis. — L'erigendo museo del Teatro Reale dell'Opera di Roma » 158

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Milhaud all'Opéra di Parigi. - La musica nell'U.R.S.S. - Italia. - Estero . . . . . » 163

**VITA MUSICALE:** Prime rappresentazioni: *La Donna serpente* di A. Casella (A. Procida); *Il favorito del Re* di A. Veretti; *Pinotta* di P. Mascagni; *Palla de' Mozzi* di G. Marinuzzi (G. M. Ciampelli). - Teatri. - Concerti . . . » 171

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera dalla Svizzera (G. Doret); Lettera da Londra (G. R. Foa) . . . . . » 184

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale . . . . . » 187

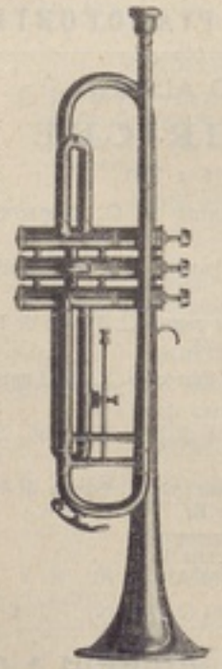
**IN TUTTI I TONI:** Notizie. - Concorsi. - Necrologio . . . . . » 188

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 192

**BRANO MUSICALE**

A. Schiuma. - *Oh! Uidinella mai'*





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



Anno XIV — Aprile 1932-X — N. 4

MVSICA D'OGGI


# La Musica Sacra alla fine del secolo XVII a Bologna e Modena [1]

Bologna è per tutti i musicologi del mondo la Città santa della cultura musicale italiana. È il punto di partenza per le ricerche in Biblioteche ed in Archivi, mentre la raccolta di manoscritti della Biblioteca Estense in Modena è meravigliosa e ricca sorgente per tutti gli esperti in materia.

Il Liceo musicale della prima città ha mantenuto fino ad oggi la sua fama, e l'essere membro onorario della Accademia Filarmonica non costituiva solo il desiderio di W. A. Mozart, di F. v. Liszt, di R. Wagner e di J. Brahms, ma è ancor oggi stimato un grande onore nel mondo musicale.

Su Bologna risplende sempre la figura del grande maestro di teoria musicale Padre Martini, il quale, nel XVIII secolo, era la più grande autorità in Italia nelle questioni di storia della musica e di teoria. Egli ha lasciato a Bologna un gran numero di importanti scritti di musica teoretica. Il Liceo musicale ha ereditato gran parte della sua biblioteca e la magnifica raccolta di quadri e busti raffiguranti i musicisti dell'epoca.

Ma già nei secoli precedenti, la turrita città aveva raggiunta la sua fama musicale. Nel XIV secolo viveva fra le sue mura il grande teorico Jacopo da Bologna; nel XVI secolo era celebre, in patria e fuori, il bolognese Ercole Bottrigari. I due codici dove egli ha raccolto parecchi manoscritti musicali e le sue composizioni, che appartengono l'uno al Liceo musicale di Bologna e l'altro alla Biblioteca Estense di Modena, sono dei veri gioielli. Il teorico Artusi, infine, nella prima metà del XVII secolo divenne celebre per i suoi scritti polemici contro le grandi opere del maestro Claudio Monteverdi.

Corrado Ricci, Gaspari e Torchi hanno scritto in merito alla importanza musicale di Bologna. Il volume, intitolato *Padre Martini*, di Leonida Busi, è riccamente corredato di notizie archiviali meravigliosamente esatte, ma pur troppo poco conosciuto all'estero. Nestore Morini ha pubblicato un interessante libro sulla Accademia Filarmonica; e Vatielli, con perfetta competenza, ha scritto sopra

(1) Conferenza tenuta a Bologna sotto gli auspici della R. Università il 15 febbraio 1932.

*Corelli ed il suo tempo*, con speciale riferimento alla musica istrumentale bolognese. Ma tuttavia nè Bologna nè Modena sono state messe nella giusta luce.

Non esiste ancora una storia sul movimento musicale della chiesa di San Petronio, sui numerosi Oratori, che si dettero in quella dei Filippini, e sul grandioso periodo di prosperità dell'Oratorio, che Schering, Alaleona e Pasquetti trattano solo parzialmente. Io per la prima volta sono riuscita a richiamare all'estero l'attenzione degli esperti sull'importanza dell'Oratorio musicale a Bologna e a Modena. Nel campo del dramma musicale Bologna non ha lasciato nulla che abbia fatto epoca. Firenze è la città dove è nato il dramma musicale; nel 1594, infatti, vi fu rappresentato per la prima volta *Dafni* di Jacopo Peri. Nel 1600 segue il secondo dramma dello stesso autore: *Euridice*, che si crede fosse rappresentato nel 1601 a Bologna, nella sala Bentivoglio, mentre i documenti certi intorno a questa rappresentazione, tenuta nella casa Marescotti, portano la data del 1616.

Per l'amore che i bolognesi hanno sempre portato alla musica dovrebbe essere importante il fatto, che Bologna è la prima città d'Italia, dopo Firenze, che ha costruito teatri per il dramma in musica, nel 1631, mentre soltanto nel 1634 fu aperto in Roma il teatro per l'opera; nel 1637 a Venezia e nel 1651 a Napoli.

A Bologna dal 1631 fino al 1791 furono date senza interruzione delle rappresentazioni; quattro grandi teatri si aprirono uno dopo l'altro; il Teatro della Sala, nel palazzo del Podestà, il Teatro Formagliari, il Teatro Malvezzi ed il Comunale. Sessanta teatri privati si trovavano inoltre nei diversi palazzi e ville; i conventi ed i collegi avevano generalmente i propri palcoscenici; ed oltre a questi, le famiglie aristocratiche Bentivoglio, Marescotti, Pepoli, Orsi, Bibbiena, Albergati e tante altre, possedevano la loro sala per rappresentazioni.

Per quanto Bologna non abbia creato nulla di nuovo per la forma dell'opera, tuttavia essa ha una grande importanza per il dramma musicale, poichè da questa città partirono i più celebri cantanti per tutto il mondo. Francesco Antonio Pistocchi, il famoso grande maestro compositore di drammi e oratori, e celebre cantante della sua epoca, si era stabilito a Bologna dopo il suo ritorno dall'estero, fondandovi la scuola del bel canto e scrivendo un metodo che ancor oggi è il più importante in tutte le scuole di canto del mondo. Leonida Busi, dice nel suo volume: « Pistocchi fu applaudito ed ammirato non tanto per la beltà della voce, quanto per il sentimento ed il gusto, per la insuperata leggiadria del canto. In lui più che i doni della natura, rifulsero lo studio e la potenza dell'arte. Il suo nome fu in breve circondato da una aureola di celebrità ». Il marchese Fontanelli pregò il Duca di Parma, presso il quale il giovane Pistocchi prestava la sua attività come cantante, di lasciar venire l'artista a Modena per cantare la parte principale di un'opera. Mentre Pistocchi era ad Ansbach al servizio del Margravio di Brandenburgo, come primo maestro della cappella, fu ripetutamente chiamato anche dai principi italiani a Torino, Napoli e Firenze.

La Repubblica di Venezia lo aveva invitato a cantare durante il carnevale L'Imperatore gli ordinò di venire alla sua corte a Vienna ed il Margravio dovette concedergli, suo malgrado, questo permesso. Dopo il suo soggiorno a Vienna, Pistocchi ritorna in Italia, e precisamente a Bologna, dove la sua fama di gran cantante era ancor sempre in grande considerazione, tanto che fu pregato di cantare in occasione della festa data in casa dei conti Ranuzzi l'11 marzo 1709, per la visita a Bologna del Re Ferdinando di Danimarca. Busi dice: « Nel marzo, all'arrivo di Ferdinando Re di Danimarca, si fecero feste e musiche solennissime. Smontato al Palazzo Ranuzzi, nel salir risuonò un armonioso concerto di trombe et oboe, disposti nella balaustrata della scala; mentre il sontuoso pranzo continuava risuonò « una gran sinfonia delli più scelti istrumenti che a due chori circondavano quella gran sala; cantarano Pistocchi e Lodovico Aureli, soggetti di gran considerazione ». Pistocchi in quel tempo aveva 49 anni.



I grandi cantanti bolognesi Antonio Bernacchi, Giovanni Batt. Minelli, Annibale Pio Fabri sono usciti dalla sua scuola. Anche il famoso Padre Martini fu lo scolaro di Pistocchi dal 1722 al 1726.

Le composizioni del Pistocchi, conservate nel Liceo musicale e nella Biblioteca Estense dimostrano quanto egli richiedeva a se stesso ed ai suoi scolari nella coloratura, estensione di voce e sicurezza di tono. Oggi difficilmente si troverebbe un cantante che possedesse tale estensione di voce e agilità delle corde vocali, da poter eseguire i pezzi acrobatici di Pistocchi. Con costui ci troviamo nel periodo che segna il massimo, per Bologna e Modena, della prosperità e ricchezza nell'arte musicale, così splendida e ricca da rasentare quasi l'inverosimile, e che può paragonarsi ancora oggi ad un tesoro nascosto.

A Modena era salito al trono il Duca Francesco II d'Este, persona di non comune coltura e grande intenditore d'arte. Si interessava meno per il teatro, ma aveva un senso molto fine per la musica sacra; e l'Oratorio, specialmente verso il 1680, assunse in quella città grande importanza.

A Roma c'era l'usanza che i nobili ordinassero un Oratorio ai maestri più in voga, facendolo eseguire a proprie spese. Francesco II, similmente ai nobili romani, ordinò degli oratori a famosi compositori, pagandoli e provvedendo per l'esecuzione, a mezzo di artisti di gran valore.

Egli aveva impegnato alla sua corte i più celebri cantanti del tempo, ed i suoi maestri di cappella erano provetti, esperti e dotati di molto talento. Al vecchio Benedetto Ferrari seguì per breve tempo Vincenzo di Grandis, per essere sostituito da Antonio Gianettini nel 1686, il quale, come primo maestro della cappella, aiutato da altri due vice-maestri, Giuseppe Colombi e Giov. Batt. Vitali, per tutto il periodo del regno di Francesco II (che morì purtroppo nel 1694) ed anche in seguito, accentrò tutto il movimento musicale di Modena. Gianettini rimase per trentacinque anni come maestro alla Corte Estense, creando grandi cose.

Come ho già accennato, Francesco II chiamò alla sua corte, oltre al maestro di cappella Antonio Gianettini, anche i migliori cantanti di quel tempo; l'astro fra essi fu il soprano Giov. Francesco Grossi, detto Siface; il celebre tenore Antonio Borosini, e gli eccellenti cantanti Francesco de Grandis, Checchino, Cottini, Franceschino, ed altri.

Francesco II non fece cantare gli Oratori solo nella chiesa teatina di corte, San Vincenzo, ma anche in San Bartolomeo, in San Domenico e sopratutto in San Carlo. E qui scorgiamo subito la grande differenza fra Roma e Modena-Bologna. Mentre a Roma era in gran voga l'Oratorio per cori, a Modena e a Bologna si coltivava quello a solo. Nella città eterna, durante la quaresima si eseguivano in media cinque Oratorii; con le mie ricerche ho potuto finora stabilire che dall'anno 1680 al 1691, cioè nel periodo di undici anni, sono stati eseguiti a Modena più di cento Oratorii, e questa cifra dovrebbe essere aumentata ancora di molto, poichè

io ho potuto fino ad ora consultare solo un numero molto limitato di libretti esistenti in quella città.

Gli Oratori erano la creazione dei più celebri maestri del tempo; di Modena ricordiamo Stradella, Bononcini, Gianettini; di Bologna, Pistocchi, Colonna, Perti, Gabrielli, ed oltre a questi il fiorentino Pasquini, il siciliano Scarlatti e molti altri. La maggior parte di questi oratori erano di prima esecuzione e dedicati dai compositori al Duca Francesco II. Così Giovanni Bononcini venne espressamente da Milano per prendere parte all'esecuzione del suo meraviglioso oratorio *La Maddalena ai piedi di Cristo*. Pistocchi venne da Parma per cantare ad una rappresentazione; Colonna da Bologna; Gabrielli di Bologna era già al servizio del Duca come virtuoso violoncellista, il più rinomato di quel tempo, e Giacomo Perti chiese un permesso all'arciprete della chiesa di San Petronio per assistere alla rappresentazione a Modena. Il suo oratorio: *Agate Stracciata* o *Abramo vincitor de' propri affetti*. fu composto in occasione del passaggio dei Principi Ottoboni, nipoti del Papa Alessandro VIII, a Modena nel 1685. Il codice, legato in pelle di lusso collo stemma degli Estensi, si trova nella Biblioteca di Modena.

L'inventario di Francesco II, conservatoci da quel tempo, ci offre un'idea dell'importante quantità di partiture esistenti nella sua biblioteca. Purtroppo una gran parte di esse è andata perduta; ma la Biblioteca Estense custodisce ancora un gran numero dei più splendidi codici di questo periodo aureo della storia musicale modenese.

Con le mie ricerche nelle biblioteche e negli archivi ho potuto trovare partiture di Antonio Gianettini a Roma nella Vaticana, a Firenze, a Bologna in San Petronio, nella Biblioteca dell'Archiginnasio e al Liceo musicale; e naturalmente a Modena ed a Venezia; poi a Vienna, Dresda, Monaco, Amburgo, Berlino e Londra ed ho copiato circa millecinquecento pagine di partitura di questo grande maestro.

Non meno produttiva di Modena era a quei tempi Bologna.

Arnold Schering, il rinomato, profondo musicologo e specialista nel campo dell'Oratorio, assicura l'esecuzione di mille oratori nell'Italia settentrionale, nel periodo dal 1660 al 1700; ma io credo che con la cifra 1500 non si sia ancora raggiunto il numero approssimativo.

Il culto per l'Oratorio, che in origine era esclusivo delle confraternite religiose e per mezzo dei Filippini coltivato in tutte le città d'Italia, passò anche nelle chiese degli altri ordini verso il 1680, diventando una abituale istituzione durante la quaresima. L'Oratorio costituiva semplicemente la cornice della predica quaresimale, ed il predicatore teneva il suo sermone fra la prima e la seconda parte dell'Oratorio.

A Bologna, la confraternita di San Filippo Neri, detto della Madonna di Galliera, coltivava l'Oratorio durante gli esercizi spirituali. La sala di questa confraternita è ancor oggi conservata e noi sappiamo che furono eseguiti in essa: *San Sigismondo, Re di Borgogna* del rinnovato Gabrielli e gli Oratori: *Sacrificio di Jefte, Davide, I Pastori al Presepe* di Pistocchi. Un cronista dice che i bolognesi frequentavano le chiese più per sentire cantare che per devozione.

L'Oratorio fu eseguito non solo dalle confraternite durante gli esercizii spirituali e nelle chiese, ma divenne parte principale di tutte le manifestazioni musicali. Esso veniva cantato in tutte le occasioni di feste, dove si faceva della musica; in ricevimenti principeschi, in festeggiamenti di vittorie, per la inaugurazione di nuovi quadri miracolosi, per i voti solenni dei confratelli, e negli esami dei giovani religiosi. L'Oratorio *Caino* di Mauro Sazzati fu cantato avanti la sacra immagine della Beata Vergine, detta popolarmente delle Beccarie, dai suoi devoti. Quello dal titolo *Furie scacciate*, Bologna 1663, serviva « per l'introduzione dell'esame di detta dottrina, cioè, della dottrina religiosa ». L'Università di Bologna fu l'unica in tutto il mondo ad avere la stravagante idea di introdurre l'Oratorio perfino negli esami di laurea, e l'*Elia sacrificante* del maestro bolognese Gabrielli divenne nel 1668 l'Oratorio usato per gli esami. L'esame al candidato veniva fatto fra la prima e seconda parte di esso.



Naturalmente l'Oratorio veniva coltivato anche nelle case delle famiglie aristocratiche e patrizie. In origine il nome « Oratorio » non era un concetto musicale, ma indicava il nome della sala di culto spirituale. Un Oratorio aveva fondato Filippo Neri per la sua confraternita a Roma, e questa confraternita si chiamava degli « Oratoriani ». Il nome Oratorio come concetto musicale viene usato per la prima volta nel 1640. Gli aristocratici bolognesi rendevano più solenni i loro culti religiosi in casa con l'esecuzione di Oratori, e nei festeggiamenti per un battesimo veniva naturalmente cantato un Oratorio nel palazzo.

Nell'Archivio di Stato di Bologna ho trovato un atto giuridico il quale testimonia un fatto doloroso. Il Duca Rinaldo II di Modena, il quale si era rifugiato a Bologna con la sua famiglia, durante la guerra di successione spagnola, fu ospite prima nel palazzo del senatore Caprara, poi nel palazzo Campeggi. Nel 1704 fece battezzare con gran pompa il suo secondo figlio nel Duomo di San Pietro. Alla sera doveva essere eseguito un Oratorio di Perti, del quale purtroppo non conosciamo il titolo. È di grande importanza per lo sviluppo della musica, che in questo oratorio per la prima volta l'Aria, cantata dalla voce umana, venisse arricchita da un a solo di oboe; di questo avvenimento corse voce per tutta la città. La popolazione, entusiasta e curiosa di sentire questa novità, accorse in gran folla al palazzo Campeggi, raccogliendosi ed aggrappandosi alla balaustrata del cortile, tanto che questa cedette e si ebbero a lamentare parecchi morti.

Tutti gli Oratori cantati a quel tempo erano i cosidetti Oratori per soli, cioè essi venivano eseguiti da 3 fino a 6 cantanti, formando nel finale un complesso da 3 fino a 6 voci. Solo raramente troviamo un Oratorio per coro come per esempio quello del Gianettini: *L'uomo in Bivio*, il quale contiene cinque grandi cori.

I temi di questi Oratori erano presi quasi generalmente dalla Bibbia, ed a preferenza dal vecchio testamento: Abramo, Caino, Sansone, Davide, Absalone, Giuditta, Ester e Jephte erano i temi preferiti.

Il Duca di Modena Francesco II aveva fatto comporre otto Oratori sugli episodi della storia di Mosè. Dal nuovo testamento erano scelti a preferenza i temi riguardanti la decapitazione di San Giovanni Battista e la conversione di Saul. La storia dei Santi era, unitamente alla Bibbia, la fonte dei soggetti scelti, e su questi argomenti gli Oratori di Bologna e Modena mostrano una grande differenza, per esempio, da quelli di Venezia.

A Venezia esistono degli Oratori dove il fatto sacro di un Santo è collegato con la storia profana degli Dei pagani, e i sentimenti religiosi e mondani sono trattati contemporaneamente, mentre a Modena ed a Bologna il contenuto degli Oratori è strettamente religioso; testo e musica sono assolutamente mantenuti nello stile dell'Oratorio.

I maestri bolognesi acquistano grande importanza, poichè a loro spetta il merito di aver introdotto gli istrumenti per arricchire l'a solo della voce umana nelle arie. Il vero ideatore di questa nuova forma è il bolognese Domenico Gabrielli, il quale negli Oratori e drammi musicali introduce per primo la Tiorba ed il Violoncello come istrumenti a solo. Perti scelse per la prima volta come istrumento per a solo l'Oboe, e Bononcini e Gianettini, quando volevano ottenere degli effetti speciali, aggiungevano un istrumento a solo all'aria.

L'espressione ideale di questa forma musicale fu raggiunta da Bach nella sua *Passione di San Matteo*. Si rammenti solo l'aria: « Blute nur du liebes Herz! » (Sanguina soltanto tu, o caro cuore!).

Bologna e Modena hanno il vanto di aver dato dei celebri maestri, i quali hanno creato delle opere che segnano il passaggio diretto verso G. S. Bach.

Le fini modulazioni negli Oratori di Bononcini, la pura forma di Stradella e la ricchezza di pensieri musicali di Gianettini formano il vanto e la fama della scuola di Modena. Il bellissimo ritornello a tre voci di Alessandro Stradella fu l'esempio prescelto fino ai tempi di Mendelssohn. Il trattamento del concerto grosso di Alessandro Stradella è stato il modello per il gran maestro Federico Haendel. Accanto ai maestri modenesi devono essere messi quelli bolognesi: Colonna, che fu un eccellente maestro del coro, dell'insieme e della istrumentazione, Perti, il geniale compositore della fuga finale, Gabrielli, il quale adoperava con grande arte gli istrumenti a solo.

Il maestro bolognese Attilio Ariosti compose per la prima volta nel 1693 una *Passione*, prendendo come tema la Via Crucis, svolgendola drammaticamente ed introducendo dei grandi cori; questa opera fu di grande importanza per la creazione della *Passione di San Matteo* di G. Seb. Bach, e l'Ariosti è da considerarsi il precursore del gran maestro. La *Passione* del Gianettini, un vero gioiello di bellezza recitativa, è stata di esempio per Bach solo per la forma del recitativo. Invece l'Oratorio di Gianettini *L'uomo in bivio*, coi suoi cori di masse ed i forti contrasti fra angeli e diavoli, fra i vizi e l'anima umana, ha avuto una indubbia influenza sul grande maestro tedesco.

Anche l'uso caratteristico dello stile armonico e di contrappunto è stato seguito da Bach. Noi sappiamo che egli si è molto occupato delle opere dei grandi maestri italiani e che egli stesso ha copiato parti intiere del *Crucifixus* di Lotti.

Nella Biblioteca di Dresda si conservano ancora 18 Salmi di Gianettini ed è stato accertato che a Lipsia, Augusta, Monaco, Stoccarda, Amburgo, Brunswik e Wolfenbüttel sono stati eseguiti dei drammi di questo maestro modenese, quindi non metto in dubbio che Giov. Seb. Bach avesse conosciuto le opere di Gianettini.

Purtroppo questo periodo aureo dei maestri bolognesi e modenesi è troppo poco conosciuto ed i loro nomi e le loro opere sono ignoti a tanti. L'unico maestro di questo periodo, Giacomo Perti, che durante la sua vita ha avuto molti onori, ed il cui nome risuonava di celebrità da Vienna fino a Lisbona, fu premiato dall'imperatore Giuseppe con una catena d'oro e dall'imperatore Carlo VI col titolo di Consigliere Regio di Stato; inoltre ricevette per cinque volte il titolo di Principe dell'Accademia di Bologna e fu anche maestro di Padre Martini; questo maestro della cappella di San Petronio è l'unico musicista di quell'epoca, che viene ricordato ai bolognesi, poichè una via della città porta il suo nome, mentre il famoso Colonna, che era quattro volte Principe dell'Accademia, primo maestro della cappella di San Petronio, e rinomato costruttore d'organi del suo tempo, come io ho scoperto durante le mie ricerche, è quasi dimenticato dai bolognesi. E chi conosce oggi il nome di Gabrielli?



Sul movimento musicale di questi secoli ci sarebbe ancora molto da studiare, e per gli studiosi di storia musicale è aperto un campo vasto da sfruttare.

Chi ha sentito la volontà di intraprendere studi sulla musica sacra di Colonna? Chi ha rimesso in luce Perti come compositore di musica ecclesiastica, per mezzo delle proprie ricerche e studi? Chi Vitali? Su Pistocchi è pronto per la stampa tutto il materiale da me raccolto e cercato. Inoltre ho intrapreso un lavoro, che è quasi ultimato, sul Gabrielli, come compositore di Oratori.

Vorrei anche approfondire maggiormente i miei studi su Bononcini e Stradella e spero quindi di potermi fermare ancora a lungo in Italia per poter contribuire col mio modesto lavoro a rimettere in evidenza queste magnifiche opere culturali.

Sarebbe desiderabile che alcuni dei meravigliosi Oratori di Bononcini, Stradella, Perti e Gabrielli venissero pubblicati. Io spero di riuscire a fare una pubblicazione della Passione *La morte di Cristo* e del grandioso Oratorio *L'uomo in Bivio* di Antonio Gianettini.

In Italia vi sono ora numerosi musicologi, i quali lavorano per portare alla luce le opere immortali del XVI e XVII secolo.

Pionieri tedeschi di questa scienza hanno lavorato per molti anni, creando una magnifica pubblicazione: *Die Denkmäler der Tonkunst*, che contiene una vasta bibliografia unitamente alle opere dei vecchi musicisti italiani. I musicologi italiani, come Benvenuti, Cesari, Pannain, Torrefranca e altri eminenti studiosi hanno in corso di stampa le opere dei vecchi maestri Gabrielli, Galilei, Frescobaldi, Ingegneri, Monteverdi, etc., e ventiquattro volumi saranno forniti di molti interessanti fac-simili.

L'Associazione dei Musicologi Italiani, sotto la direzione dell'eccellente ed esperto prof. Guido Gasparini di Napoli, si è preso il compito di pubblicare i precisi cataloghi delle opere musicali esistenti nelle Biblioteche italiane. Essa ha anche il grande merito di avere pubblicato ora, per fare conoscere maggiormente la musica antica, l'opera di Giovanni Paisiello *Socrate immaginario*. Giorgio Barini ha fatto la riduzione di quest'opera, con una bellissima introduzione e note, ed il suo nome basta per dare un' alto significato a questo lavoro.

L'Italia, che fra tutti gli Stati d'Europa si trova sola sotto un aspetto privilegiato, lavora con vero spirito sano, con meravigliosa forza giovanile ed amor di patria, avanzando con sicuro passo verso il progresso: questa Italia ha additato anche nel campo della scienza musicale un indirizzo sicuro e veramente imponente!

L'annunciata pubblicazione *(Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana)* riguardante gli antichi maestri italiani, edita dalla Casa Ricordi, sarà un'opera grandiosa per la splendida edizione e per l'impareggiabile contenuto profondamente scientifico. E veramente si può dire anche per questo lavoro, come per tutti quelli che segnano l'attuale sviluppo culturale, scientifico e politico dello spirito italiano, ch'esso indubbiamente risente l'influenza della potenza animatrice dell'uomo geniale che oggi regge le sorti d'Italia, S. E. Benito Mussolini.

*Monaco (Baviera).* Dott. E. I. Luin.

# L'erigendo Museo del Teatro Reale dell'Opera in Roma

Mentre parecchie città italiane — nei musei, nelle biblioteche e negli archivi — possono offrire una documentazione ricca ed organica della loro storia musicale, che poi si riflette in pubblicazioni preziose per gli studiosi, non è lieto constatare come proprio la Capitale si trovi in condizioni di notevole svantaggio. E questo può esser affermato senza intenzioni offensive per istituzioni che in Roma hanno sede — per esempio la Regia Accademia di Santa Cecilia o la Filarmonica — le quali possiedono ricchi ed ordinati archivi. Ma altre istituzioni hanno con deplorevole incoscienza disperso le documentazioni della loro attività; e altre istituzioni e molti privati possiedono ancora cimeli, autografi, partiture, dei quali non apprezzano l'importanza, e che sono perciò nel continuo pericolo di andar perduti o distrutti. Così di un vero tesoro storico parte non esiste più, parte è tuttora nascosto; e che ciò risponda al vero può essere testimoniato dalla fatica che i pochi e coraggiosi studiosi della musica in Roma hanno dovuto durare per redigere opere storiche e biografiche che avessero per ambiente la nostra città. Personalmente posso dire che il mio volume *Domenico Mustafà - La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana*, nel quale è riassunta una pagina tipica della storia della musica in Roma e illustrato il conflitto di due opposte tendenze della musica sacra, è il risultato di annose ricerche compiute faticosamente in archivi pubblici e privati che soltanto la passione dello studioso e una pazienza da certosino riuscirono a farmi scoprire ed esplorare. Senza quella tempestiva iniziativa oggi l'archivio cui attinsi per il volume e che io rivalorizzai agli occhi dei possessori, forse non sarebbe più. E perduto irrimediabilmente è, ad esempio, quasi tutto il materiale che si riferisce alla vita dei teatri in Roma: città che ha sempre avuto per la musica vocale, e di conseguenza per il teatro melodrammatico, una spiccata predilezione. Perciò il materiale più interessante per la storia musicale della nostra città.

La istituzione di un Museo a fianco della « Scala » di Milano è riuscita a provocare una serie oramai cospicua di pubblicazioni su quel teatro, sulla vita musicale nella città lombarda, sui compositori che colà ebbero occasione di far eseguire le loro opere dal '700 in poi. Sotto questo aspetto Milano è in testa a tutte le altre città d'Italia. Ma ve ne sono molte altre, e non parlo delle principali come Venezia o Genova, ma anche delle secondarie come Pisa o Spoleto, che possono vantare storie e cronologie dei loro teatri.

L'unica che non ne abbia, sino ad oggi, è Roma. E dico sino ad oggi perchè una reazione contro questa indolenza, e uno sforzo a ricostruire sui rari ruderi di documenti e notizie recuperabili, si sta manifestando. Avremo infatti presto il piacere di conoscere la storia del Teatro Tordinona-Apollo, riesumata da Alberto Cametti. Ma a prezzo di quali fatiche? Egli vi ha dedicato le più fervide energie della sua mente e lunghi anni, i migliori, della sua vita.



***

Quando nel 1925 Emma Carelli cedette al Governatorato di Roma il Costanzi e questo chiuse i battenti per gli indispensabili fondamentali restauri, maturai l'idea, che poi proposi ai nuovi dirigenti del ribattezzato Teatro Reale dell'Opera, di istituire presso di esso un Museo il cui nucleo principale doveva riguardare il vecchio Costanzi ed aggiornarsi con tutto quanto concerneva il Teatro Reale dell'Opera che a quello era succeduto. In tal modo il materiale attuale, contingente, direi così « cronistico » del Teatro Reale, sarebbe venuto quotidianamente storicizzandosi nel Museo.

La mia proposta fu accolta e lo fu anche quella di inviarmi a Milano a studiare il Museo della Scala, come il più importante tra quelli italiani. E da Milano tornai con una indimenticabile impressione di ammirazione per un Museo costituito con magnificenza e cura somma; ma anche con la convinzione che il Museo di Roma non dovesse essere ricalcato sul tipo di quello lombardo. Infatti il Museo della Scala, essendo nato in modo quasi fortuito per l'acquisto della Collezione teatrale Sambon, preziosa ma eclettica, per tipo di cimeli, ed epoche rappresentate: dal presepe al teatro di prosa, dalla maschera greca al costume contemporaneo, non ha carattere di museo di un teatro, ma di generico museo teatrale. Creare in Roma un museo dello stesso genere avrebbe equivalso a una inutile ripetizione, tanto più che qui era già stato trasferito il Museo della Società degli Autori ed Editori, proveniente dalla Raccolta Rasi. Conveniva dunque che il nuovo auspicato Museo avesse carattere più definito, e cioè di Museo del teatro lirico e in genere della musica *in Roma*.

Questo criterio io espressi in una Relazione al Presidente del Teatro, Conte Paolo d'Ancora, precisando inoltre come, con la istituzione di un Museo presso il Teatro Reale dell'Opera, non intendevo propugnare una fatica da antiquario, vale a dire assicurare soltanto il riflesso del *passato* del Teatro — sebben anche il passato sia ricco di utili e concreti ammaestramenti (di contributi di notizie, documenti, immagini, ritratti, scene, ecc.) per l'attuale messinscena delle opere; ma, altresì, provvedere a che fosse conservata, per i futuri, la documentazione delle stagioni che ora si vengono svolgendo.

Affermato il carattere « romano » del Museo, io proponevo che al nucleo principale del Costanzi-Teatro Reale altri ne venissero affiancati riguardanti i teatri romani — lirici o utilizzati temporaneamente come lirici — del passato e del presente: dal Tordinona-Apollo all'Argentina, all'Alibert, al Capranica, al Valle, al Corea, all'Alhambra, al Pace, al Rossini, al Metastasio, al Politeama Romano, al Quirino, al Nazionale, all'Adriano, al Manzoni. Suggerii poi di aggiungere la documentazione di tutte le altre istituzioni musicali romane dalla fine del '700 ad oggi, dato che il risveglio della musica a Roma si verifica dall'inizio del secolo scorso, e che d'altronde la possibilità di ritrovare cimeli di un periodo anteriore sarebbe più difficile. In tal modo il visitatore del Museo del Teatro Reale vi avrebbe trovato anche le testimonianze di vecchie e gloriose istituzioni musicali, come la « Società Musicale Romana », la « Società Bach », il « Quartetto » e il « Quintetto Romano » e « di Corte », la « Società Orchestrale Romana », la « Banda Municipale », per non parlare di istituzioni che hanno già sedi e raccolte

stabili come la « Regia Accademia di Santa Cecilia » con l'annesso Conservatorio e i concerti accademici e dell'Augusteo, e la « Regia Accademia Filarmonica Romana ». Dei quali pure si sarebbe potuto offrire nel Museo del Teatro Reale qualche riflesso. E avrebbero anche dovuto esservi proiettate le grandi figure di musicisti, stranieri o italiani, che si adoperarono al risveglio della buona musica in Roma, come Wagner, Liszt, Mendelssohn, Berlioz, Ramacciotti, Sgambati, i Pinelli, i Terziani, i due fratelli Mancinelli, Mustafà, o di mecenati come la Regina Margherita di Savoia, fine cultrice di musica ed efficacissima patrocinatrice di istituzioni musicali.

Al Museo avrebbe dovuto essere anche annessa, una biblioteca con opere di consultazione, come partiture, libri di storia ed estetica musicale, cronologie di teatri, manuali di scenografia e coreografia, albums di costumi, etc., specialmente necessari ai direttori artistici e tecnici per l'allestimento delle opere.

Segnalavo inoltre, nella mia Relazione, i nomi di istituzioni e persone presso le quali sarebbe stato possibile raccogliere i cimeli occorrenti, soggiungendo che, in via confidenziale, io avevo già ottenuto affidamenti per parecchie donazioni.

Per l'esame della mia proposta, il Presidente del Comitato del Teatro nominò una Commissione composta dei membri del Comitato del Teatro dott. Roberto Forges Davanzati, on. maestro Giuseppe Mulè e Gr. Uff. Vincenzo Morichini, cui erano associati il prof. Antonio Muñoz quale Direttore delle Belle Arti presso il Governatorato di Roma, il comm. Giacomo Barberi come esponente della Direzione del Teatro e il sottoscritto come promotore del Museo. La Commissione accettava in pieno il progetto della istituzione del Museo secondo le linee sopra indicate, precisandone il disegno nei particolari e nel funzionamento, ed ampliandolo con la proposta del prof. Antonio Muñoz di annettere al Museo una Mostra della Scenografia italiana di tutti i tempi. Il Museo avrebbe dovuto essere costituito da plastici, statue, quadri, fotografie, partiture autografe e stampate, lettere, documenti, bozzetti scenici, programmi, poesie dedicatorie, cimeli in genere, e tutto quanto insomma potesse servire a dare un'idea evidente di quella che fu ed è la vita del teatro lirico e sussidiariamente delle altre manifestazioni musicali in Roma; e presentasse allo studioso il materiale più completo di consultazione sul soggetto sopradetto.

Infine la Commissione designava il sottoscritto come ordinatore e conservatore del Museo.

Le più urgenti cure dell'allestimento della stagione lirica del Teatro e la difficoltà di distrarre dal bilancio ordinario di essa una somma per la istituzione ed esercizio del Museo, ed infine l'imbarazzo della scelta di un locale in un momento nel quale sono ancora in via di assestamento parecchi dei locali tecnici ed artistici del Teatro, non permisero che la istituzione del Museo venisse decretata in forma ufficiale. Il che peraltro non ha impedito che il Comitato del Teatro, con il Presidente alla testa, riconosciutane la utilità, autorizzassero il sottoscritto ad entrare in azione per la raccolta dei cimeli. E l'istituendo Museo dispone oggi di un primo nucleo di cose interessanti, per la quasi totalità generosamente offerte da privati e solo in minima parte acquistati. E se di Museo, organicamente costituito e ordinato, non è ancora il caso di parlare, non può negarsi che esso esista di fatto; e alcuni suoi cimeli hanno potuto figurare nella Sezione musicale della « Mostra Romana dell'Ottocento », che il sottoscritto ha ordinata insieme col collega maestro



Alberto Cametti, e che si è inaugurata in Roma nel gennaio scorso alla presenza del Principe Ereditario.

***

Dò notizia delle principali donazioni fatte fino ad oggi al Museo. Prima in ordine di tempo, ed anche di importanza per i suoi stretti rapporti con la vita del Costanzi, è quella del pittore scenografo Augusto Carelli, fratello della celebre soprano e impresaria del Costanzi, signora Emma Carelli. Egli ha offerto parecchi oggetti appartenuti alla compianta sua sorella: i costumi da lei indossati per le opere *Zazà* di Leoncavallo e *Adriana Lecouvreur* di Cilea; autografi di musicisti, librettisti e poeti fra i quali ultimi è Gabriele d'Annunzio rappresentato da un interessante carteggio relativo alla esecuzione (poi mancata) della *Fedra*. Ed ancora: nove volumi di articoli critici della stampa di tutti i paesi sulle interpretazioni di Emma Carelli, e che costituiscono pertanto la storia della sua carriera artistica. Storia la quale si completa con un intimo diario, di originale sapore autobiografico, contenuto in un quadernetto nel quale la Carelli aveva l'abitudine di trascrivere giornalmente, dai libri che andava leggendo, i pensieri che più l'avevano impressionata, o di fissarvi i suoi stessi pensieri. Infine: medaglie o fotografie con dediche autografe offertele da sovrani, da istituzioni artistiche, da compositori, da cantanti, e due disegni originali che il suo concittadino Vincenzo Gemito le regalò in segno d'ammirazione.

Augusto Carelli ha poi ceduto al Teatro, per quella auspicata Mostra permanente di Scenografia, che sarà la prima in Italia, sette studi e tre cartoni da lui dipinti per le opere *Gioconda* di Ponchielli, *Quattro rusteghi* di Wolf Ferrari, e *Petronio* di Giovannetti. La Mostra si arricchisce inoltre di litografie scenografiche di Sanquirico, Angelini e Baldini, Badiali e Berti, procurate dal sottoscritto; del bozzetto dell'atto primo per l'*Isora di Provenza* di Luigi Mancinelli, dipinto dall'architetto Alfredo D'Andrade, per l'esecuzione dell'opera avvenuta a Madrid nel 1887. La scenografia moderna è rappresentata da tre gustosi figurini per l'*Elisir d'amore* eseguiti e offerti dal pittore Mario Pompei, e da un interessante volume che illustra il « Tetiteatro » di Alberto Martini.

La signora Luisa Mancinelli, vedova dell'insigne compositore e direttore d'orchestra Luigi, ha regalato — oltre al bozzetto del D'Andrade, e a due ritratti del Maestro — la partitura autografa per orchestra dell'opera *Sogno di una notte d'estate*: canto del cigno del musicista orvietano e di cui il pubblico non ha avuto agio di conoscere che un brano sinfonico: «La danza bergamasca», in un concerto commemorativo mancinelliano, diretto all'Augusteo da Bernardino Molinari, il 22 febbraio 1922. Valore di vera rivelazione ha la copiosa raccolta delle composizioni autografe di Marino Mancinelli, fratello del precedente, e costituita da partiture melodrammatiche, composizioni sinfoniche, istrumentali e vocali. Marino Mancinelli, suicidatosi a Rio de Janeiro nel 1894, è completamente sconosciuto alla nuova generazione, mentre i contemporanei ne serbano ammirata memoria come di direttore e compositore valentissimo. La interessante raccolta, offerta dalla figlia, signora Bettina Mancinelli vedova Dall'Oppio, varrà pertanto a provocare giudizio di appello sull'arte dello sventurato maestro. Tra le prime offerte da me fatte sono da annoverare un bustino di Vincenzo Bellini (opera dello scultore francese D'Antan) considerato come uno dei ritratti più somiglianti del Maestro catanese; un intes-

sante carteggio relativo ai due illustri cantanti Giuseppe e Erminia Frezzolini; fotografie e stampe relative al vecchio Costanzi e ai progetti di trasformazione in Teatro Reale dell'Opera, ritratti di artisti, pubblicazioni musicali, libri, riviste. Come io mi propongo di far seguire altre offerte, così il dott. Oreste Sgambati, al magnifico ritratto ad olio in grandezza naturale del padre suo, Giovanni (opera del pittore Brazda), intende aggiungere numerosi altri cimeli relativi alla vita e all'attività musicale del celebre pianista e compositore romano, e ad altri artisti della sua epoca, a cominciare da Wagner e da Liszt.

Infine il dott. Ulderico Rolandi, oltre a un esemplare delle proprie pubblicazioni storico-musicali ha inviato al Museo del Teatro circa ottanti libretti musicali, il cui interesse consiste nel riferirsi ad opere che vennero eseguite per la prima volta a Roma: principalmente al Costanzi, ma anche in altri teatri ed accademie; come i teatri Apollo, Valle, Argentina, Metastasio, Quirino, alla « Società Musicale Romana » e alla « Reale Accademia Filarmonica ». Il valore di questa offerta è poi superato dal proposito espressomi dal Rolandi di esser propenso — qualora il Museo prenda quello sviluppo che è da tutti gli studiosi desiderato — di assicurare in lascito ad esso la sua grande collezione di libretti (a tutt'oggi diciassettemila): una delle prime del mondo.

Notevole, per la sua rarità, il ritratto del romano Giovanni Aldega (pregiato compositore di musica sacra) offerto dal suo omonimo nipote.

E taccio di altre offerte minori, e di altre... maggiori, molto maggiori promesse. Specialmente nel campo della scenografia, e in particolare in quella dell'Ottocento, raccolte ed esemplari interessanti sarà possibile avere di Luigi Bazzani, di Giovanni Battista Biseo, dei Liverani, dei Ferri. Materiale prezioso ho ragione di credere che mi sarà possibile di ottenere per quanto riguarda la fondazione e le trasformazioni edilizie del teatro Costanzi, i suoi impresari, gli artisti maggiori che vi hanno cantato o i maestri che vi hanno diretto, e le opere che vi sono state eseguite per la prima volta.

Sebbene la stampa non sia stata ancora informata riguardo all'istituendo Museo del Teatro Reale dell'Opera, la voce si è sparsa fra gli studiosi e gli amatori del teatro, suscitando fervidi consensi e promesse di offerte. Cosicchè vi è motivo di sperare che, anche prima che un fondo di danaro sia stanziato per gli acquisti, molti cimeli della più svariata specie potranno affluire al Teatro. Noi ne rivolgiamo comunque, dalle colonne di questa autorevole Rivista, pubblico invito. In un secondo tempo, insieme con gli acquisti, si potrà anche pensare a sollecitare donazioni o scambi da istituzioni governative, municipali, pubbliche, private, biblioteche e archivi, per tutto quanto riguarda documentazioni della musica in Roma. E si potrà anche, sull'esempio degli « Amici del Museo della Scala », costituire a Roma una Società degli « Amici del Museo del Teatro Reale dell'Opera » che a questo dia incremento con l'autorità delle adesioni, i contributi in danaro o in cimeli.

In conclusione la difficoltà iniziale di dar vita a questo Museo andrà ogni giorno più attenuandosi, ed alla fatica del sollecitatore si sostituirà domani il concorso spontaneo del donatore, desideroso di contribuire ad una istituzione che sarà vanto della città di Roma, che tornerà di somma utilità agli studiosi, e costituirà oggetto di visite piacevoli e istruttive da parte di amatori dell'arte musicale: italiani e stranieri.

ALBERTO DE ANGELIS.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Milhaud all'"Opéra„ di Parigi

*Massimiliano*, la nuova opera del musicista d'avanguardia francese, è stata rappresentata nel massimo teatro parigino.

Heinrich Strobel dedica un lungo saggio critico a questo lavoro, sulle colonne di « Melos » la battagliera rassegna musicale di Magonza.

Nota lo scrittore che il *Cristoforo Colombo* di Milhaud e Claudel, rappresentato or fa un anno e mezzo al Teatro di Stato di Berlino, si poteva considerare come il tentativo più audace di riforma del teatro tradizionale.

In quest'opera era agevole riconoscere la volontà — cosciente e preordinata — di fissare le basi della scena lirica sopra terreno del tutto immune dalle pastoie e dagli ingombri dell'ideologia cattolica. E tanto maggior significato acquistava il gesto riformatore, in quanto proveniva da un paese, in cui l'incomprensione impera sovrana; da un ambiente saturo di oscurantismo, dove la taccagneria dei barbassori, dei censori, dei « laudatores temporis acti » suscita sempre il compiacimento universale.

Caratteri nettamente differenziali contrassegnano le due recenti opere di Milhaud.

Mentre la materia musicale ha nel *Cristoforo Colombo* una esposizione rude e schematica, nel *Massimiliano* essa oscilla tra il folklorismo e alcune formule relativamente convenzionali.

Il piano della composizione del *Massimiliano* avrebbe potuto realizzarsi in due modi distinti: o secondo una successione di scene veristiche — come il *Boris* — o adottando un sistema di originale stilizzazione, in conformità a quanto era stato fatto per l'opera precedente.

Il primo metodo poteva scartarsi di primo acchito: Milhaud non è affatto un colorista nè un verista. Gli manca totalmente l'attrazione istintiva verso l'esotismo. Nella sua musica, egli appare quasi insensibile al fascino dell'arte multanime e misteriosa del popolo. Mussorgsky rappresenta un'antitesi netta ai postulati della sua invenzione e del suo credo artistico. Piuttosto, il cerebralismo che si riscontra nella sua musica lo riconnette a tutto il quadro della raffinatissima arte francese contemporanea.

Milhaud nel *Massimiliano* fa una specie di miscela di tutti i procedimenti tecnici adottati nelle composizioni precedenti. Ne risultano cori e brani istrumentali con sovrapposizioni politonali, mentre sulla scena si innestano a frammenti di carattere lirico i più svariati disegni contrappuntistici, stilizzati secondo un modello di melopee diatoniche-lineari, concepite alla maniera popolaresca.

V'è qualche momento di libera ideazione, che non soggiace alle leggi ferree del piano di stilizzazione; come all'inizio dell'opera o durante il secondo quadro, in cui il rombo dei cannoni messicani trova un'appropriata evidenza rappresentativa nel rullo delle batterie in orchestra.

È certo che il compositore, durante il lavoro di creazione, tenne d'occhio costantemente la massima scena lirica parigina, alla quale il lavoro era destinato. In non pochi momenti — come nel commiato di Massimiliano dagli amici — egli sa indulgere ai gusti eclettici del pubblico dell'Opéra.

E, ciò malgrado, questo publico si mostrò freddo e compassato, « stilizzato » anche lui in un atteggiamento di assenteismo sdegnoso.

SGAMBATI (G.) e BOGHEN (F.)

**Appunti ed esempî per l'uso dei pedali**

E. R. 1418 - L. 10,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# La musica nell'U. R. S. S.

Da parecchi mesi riviste d'ogni nazione e delle tendenze più diverse consacrano articoli e studi all'organizzazione musicale nello stato dei Sovieti — articoli e studi in massima parte ammirativi ed elogiativi sia riguardo all'attività musicale in se stessa e nel modo con cui viene esercitata, sia nei risultati ottenuti sulle sensibilità e l'educazione musicale delle masse. Il più antico — se la memoria non c'inganna — è quello pubblicato dal nostro Casella nella *Tribuna* di Roma nel 1926 — più diario però, che studio vero e proprio, quantunque ricco di dati interessanti. Fra i più recenti quello di Alberto Coates, noto direttore d'orchestra inglese, e quello recentissimo, anonimo, apparso su *Dissonances*.

Il governo dell'U. R. S. S. attribuisce — nel campo culturale — una grande importanza all'arte musicale, e fa tutti gli sforzi possibili per fare penetrare nella grande massa lavoratrice il gusto e la comprensione di essa, non solo accordando le maggiori facilitazioni alle rappresentazioni teatrali ed ai concerti (che offrono quasi sempre eccellenti esecuzioni), ma creando *centri di educazione artistica* i quali hanno il compito d'iniziare l'operaio alla pratica del canto corale o di qualche strumento.

Mentre nelle città i grandi complessi sinfonici sviluppano un'attività di cui ci si può fare un'idea pensando che le orchestre di Stato, in una sola stagione, danno circa 80 concerti, nei piccoli paesi, nelle fabbriche, nei circoli, si presentano esecutori, gruppi istrumentali a dare concerti, e conferenzieri — scelti fra i migliori — ad illustrare le varie manifestazioni artistiche. Tutti ascoltati con grande attenzione, e suscitatori di discussioni ardenti ed appassionate, con quale vantaggio per la musica, non è difficile immaginare.

Contemporaneamente è stata organizzata una grande offensiva contro tutte quelle manifestazioni pseudo-artistiche, delle quali, abbandonato a se stesso, il popolino non tarderebbe a far suo pasto esclusivo: così la fabbricazione e la vendita di dischi grammofonici riproducenti le canzoni cosidette tzigane, i fox-trotts, i tanghi ed altre danze moderne (per comprendere l'influenza delle quali non abbiamo che da guardarci intorno) è *severamente proibita*. E la musica non può che rallegrarsene.

Errori — in tema d'arte musicale — ne commette certamente anche il governo dell'U. R. S. S., principalissimo quello d'interdire opere d'arte di autentico valore, giudicandole da un punto di vista strettamente politico, come si è fatto recentemente per la *Creazione* di Haydn, giudicata opera di « tendenze religiose ».

In compenso però si dimostra un senso acuto della realtà delle cose, e dell'influenza che la musica può esercitare sulla massa di un popolo. Ed ecco la fioritura continua ed incessantemente rinnovellata dei canti popolari e patriottici esaltanti i fasti della rivoluzione e del nuovo regime, canti dovuti ai migliori fra i compositori sovietici: composizioni che non sono certamente tali da rinnovare l'arte musicale, il cui valore artistico consiste sopratutto nella franchezza dei ritmi fortemente squadrati, e nella semplicità efficace della linea melodica. Musica però che risponde alle aspirazioni della grande massa, e della cui produzione intensa e rinnovata, non è impossibile possa un giorno o l'altro sorgere qualche opera d'un autentico valore d'arte, che resterà a rappresentare tipicamente quest'epoca e la mentalità russa attuale e che andrà ad aumentare il ricco patrimonio musicale della nazione.

Il teatro lirico non è meno attivo: i grandi capolavori vengono rappresentati in eccellenti esecuzioni, non meno che le opere nuove, le quali testimoniano tutte di uno sforzo diretto a creare un'opera d'arte compiuta e durevole, capace di agire immediatamente sulla folla, e rappresentatrice delle tendenze e delle aspirazioni dell'epoca attuale: musica che ricerca intensamente la vita e si sforza di rappresentarla con i mezzi più semplici e diretti, spesso brutali, musica che non s'attarda a preoccupazioni puramente estetiche, ma che si sforza di determinare un dato stato d'animo, nel pubblico, conforme alla sensibilità dell'epoca nostra.

Attorno ad un tal movimento, tutte le classi lavoratrici dimostrano un vivo desiderio di cultura, i cui sintomi meno caratteristici non sono certamente le discussioni appassionate che, nei circoli operai, nei giornali, s'impernano intorno ad opere recentemente presentate al pubblico: discussioni cui prende viva parte tutta una categoria di persone che un quarto di secolo fa sarebbe stata incapace di interessarsi seriamente ad una questione di arte.

Così, le nozioni artistiche penetrano lentamente nella massa alla quale finora erano rimaste perfettamente estranee: e lentamente ma sicuramente va formandosi un pubblico nuovo il quale sarà in grado di comprendere l'opera d'arte, con maggiore conoscenza di causa di quanto non facciano molti pubblici attuali pseudo-intelligenti: in realtà semplicemente snobistici.

A tutto questo — e ad i piccoli gruppi di esecutori ed ai conferenzieri che portano le manifestazioni d'arte nei più piccoli paesi, più lontani dalle grandi città, dove *arte* era rimasta finora una parola quasi priva di significato — bisogna aggiungere l'intenso lavoro editoriale del governo dell'U. R. S. S. in favore della musica russa; basti ricordare, per tutte, la raccolta e la pubblicazione dei canti popolari russi (parecchie migliaia) e, per ora, la pubblicazione integrale delle opere di Moussorgsky, nella forma originale, senza le manipolazioni posteriori.



## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, febbraio 1932.

—— *Antonio Veretti.*

Accurato profilo biografico-critico del giovane compositore veneto, seguito da bibliografia.

U. Rolandi. - *Spettacoli musicali per la funzione delle « tasche » in Lucca.*

Continuazione dello scritto d'indole storica, iniziato nel numero precedente.

---

**Musica Sacra.** - Milano, 25 febbraio 1932.

J. Jeannin. - *A proposito di tropi e di sequenze.*

Prima parte d'un lungo e minuzioso studio sull'interpretazione solesmense del canto gregoriano.

G. L. Centemeri. - *Abbozzo d'un corso razionale d'improvvisazione organistica.*

In questo capitolo l'A. presenta un gruppo di studi attinenti al *discanto*.

---

**Musicisti d'Italia.** - Milano, 29 febbraio 1932.

C. Barberis. - *L'audizione interna e la memoria musicale.*

Testo d'una lezione tenuta alla Scuola Musicale di Cremona.

---

**Nicia.** - Milano, 20 febbraio 1932.

G. Antonini. - *Divagazioni di psicopatologia musicale.*

« Vi è un mondo patologico anche in fatto di musica. Vi sono anche qui i sofferenti e i gaudenti, gli eletti e i reietti, i buoni e i cattivi, gli entusiasti e gli indifferenti, gli iperacustici e i sordi, i geni e gli idioti. Così è la vita! Vicenda ininterrotta di gioie e di dolori, di sorrisi e di lagrime, anche in quella che dovrebbe essere la più consolatrice delle Arti. »

---

**Note d'Archivio.** - Roma, gennaio-marzo 1932.

R. Casimiri-A. Vicentini. - *Attilio Ottavio Ariosti.*

Dopo un breve riassunto delle notizie biografiche che si hanno di un certo periodo di vita dell'Ariosti (1698-1704), gli autori presentano un gruppo di lettere e documenti che si riferiscono a detto periodo.

G. Radiciotti-E. Pfeiffer. - *Lettere inedite di G. Spontini.*

Pubblicazione d'un gruppo di lettere, dell'autore della *Vestale*, che vanno dal 1820 al 1842, conservate alla Staatsbibliotek di Berlino, e corredate da opportune notizie storico-biografiche.

N. Pelicelli. - *Musicisti in Parma nei sec. XV-XVI.*

Continuazione dello studio precedentemente iniziato. Ora si parla della « Cappella alla Corte Farnese » e delle « Opere musicali dedicate ai Principi e Duchi di Parma ».

R. Casimiri. - *I Diari Sistini.*

In questo numero si pubblicano quelli dell'anno 1541 e seguenti.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, marzo 1932.

E. Porrino. - *Luci e colori nel canto popolare.*

Osservazioni sulla natura della canzone popolare, e sul modo di noterla e d'armonizzarla.

A. Righetti. - *F. Chopin, musicista polacco.*

Il sottotitolo « Teorie francesi - constatazioni italiane » precisa il contenuto di questo scritto, in cui l'A. mette in rilievo, oltre ai caratteri della musica chopiniana, l'influenza che la musica italiana esercitò sulla formazione del compositore polacco.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, febbraio 1932.

M. Saint-Cyr. - *G. F. Malipiero.*

Rapido studio sui caratteri dell'opera del compositore veneziano.

U. Rolandi. - *L'apertura del Teatro Barberini.*

Con documenti alla mano si stabilisce la data d'apertura (21 febbraio 1632) del famoso teatro romano.

MUSICA D'OGGI

**invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1932.**

L. Forino. - *L'opera ha ancora abbastanza attrattive?*

Prendendo lo spunto da un articolo pubblicato qualche mese fa in queste colonne, si studia lo stato attuale del teatro lirico, proponendo qualche rimedio che si può riassumere in una parola: *semplicità*. Parola diretta a tutti: compositori, librettisti, *metteurs en scène*, amministratori, ecc.

**Rassegna Dorica.** - Roma, marzo 1932.

M. Saint Cyr. - *M. Castelnuovo Tedesco.*

Osservazioni sull'arte del musicista fiorentino.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, 15 febbraio 1932.

R. Pelissier. - *Tobia Gorrio.*

Ampio e minurioso studio sulla natura e la sensibilità poetica di A. Boito; sulla sua concezione estetica del «libretto d'opera» ed i rapporti di questo con la musica.

A. Lualdi. - *Confessione.*

Auto-profilo dell'autore di *Sire Halewyn*.

——— 29 febbraio 1932.

V. Raeli. - *Prospetto sintetico di un'eredità musicale.*

Si esaminano — in questo nuovo capitolo — i caratteri e l'evoluzione artistica di Umberto Giordano.

M. Ferrarotti. - *Attorno di una data.*

La data è quella dell'anno di composizione del *Demetrio e Polibio* di Rossini, che l'A. cerca di stabilire in base alle contraddittorie affermazioni che si hanno su questa.

---

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, febbraio 1932.

R. Chalupt. - *L'Espagne dans la musique française.*

Da *Carmen* di Bizet fino alla recente *Sérénade* di Samazeuil, la Spagna è stata sempre una grande ispiratrice per i musicisti francesi (solo francesi?). L'A. passa in rassegna le opere nate sotto questa inspirazione, le esamina e le analizza brevemente.

A. Gastoué. - *Le visage musical de Byzance.*

Osservazioni, assai acute ed interessanti, sulla musica bizantina, la sua natura, la sua evoluzione e l'influenza che subì ed esercitò.

M. Dormoy. - *Les idées d'A. Perret sur l'acoustique.*

Il Perret è un architetto francese che ha al suo attivo parecchie sale da concerto di un'acustica ideale. L'A. espone qui le idee dell'artista sull'acustica, ed i suoi criteri per la costruzione di una sala destinata a manifestazioni musicali.

F. Choisy. - *G. Migot et la tradition française.*

Analisi precisa e minuta dell'opera del Migot, ed esposizione dei caratteri per cui tale arte — in apparenza libera da legami ed influenze — si riallaccia alla vera tradizione francese.

P. Fienga. - *G. Scarlatti et son incertaine ascendence directe.*

Tentativo di stabilire esattamente la situazione famigliare del compositore settecentesco Giuseppe Scarlatti.

---

**Revue de Musicologie.** Parigi, febbraio 1932.

A. Gastoué. - *Manuscrits et fragments de musique liturgique, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.*

Descrizione minuziosa di alcuni importanti frammenti manoscritti di musica liturgica — dal sec. X al XVI — italiana, spagnola e francese esistenti alla Biblioteca del Conservatorio di Parigi.

V. Fedorov. - *Sur un manuscrit de Moussorgsky.*

Il manoscritto è quello di 17 *lieder* giovanili già appartenente alla collezione Malherbe. Sulla scorta di questa, l'A. confronta le varie edizioni fra di loro e col manoscritto, ed espone minuziosamente le numerosissime varianti.

G. De Saint-Foix. - *Le symphoniste Franz Beck et le piano-forte.*

Esame d'un gruppo di sonate «pour le Clavecin ou le Forte-Piano», già attribuite a Cristiano Bach e riconosciute del compositore F. Beck di Mannheim.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 12 febbraio 1932.

M. Emmanuel. - *Musiques improvisées.*

Frammento d'una conferenza sui caratteri dell'improvvisazione organistica in generale, e su quella di alcuni organisti francesi in particolare.

——— 19 febbraio 1932.

A. Machabey. - *Conrad Beck.*

Breve ed efficace analisi dell'arte del compositore svizzero, con speciale riferimento al recente «Concerto per archi ed orchestra».

——— 26 febbraio 1932.

P. Landormy. - *M. André Gide et Chopin.*

Osservazioni all'articolo di Gide su Chopin pubblicato nella *Revue Musicale* e già riassunto in queste pagine.

---



**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 gennaio 1932.

M. Modrakowska. - *Stanislaw Moniuszko.*

Profilo biografico-critico del compositore polacco del secolo scorso, considerato (a torto) da qualcuno come il successore di Chopin.

—— *Les oeuvres de Vincent d'Indy.*

Bibliografia completa (comprende 105 numeri) dell'illustre compositore francese, recentemente scomparso.

A. Hemsi. - *L'Orient et sa musique.*

Breve saggio critico-estetico sui caratteri della musica orientale (turco-arabo-persiana).

——— 29 febbraio 1932.

E. Borrel. - *Notes sur la technique du violon.*

Preziosi insegnamenti d'un maestro dell'arte violinistica.

---

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1° febbraio 1932.

C. Cezan. - *De Mozart.*

Cenni aneddotici su Mozart fanciullo e accenni alle fasi salienti della sua vita gloriosa.

R. Duchamel. - *Le Naturel dans l'art du chant.*

La *forma naturale* reclamata dal canto moderno non si può ottenere che risalendo alle sorgenti stesse dell'emozione, ai caratteri plastici e vocali che la manifestano.

---

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, febbraio 1932.

P. Robinson. - *The «S. Matthew» Passion and other Bach inquiries.*

L'A. cerca di mettere in luce alcuni episodi della vita di Bach, strettamente attinenti alla sua opera. In questa prima puntata si occupa della *Matthaeus Passion* e della musica per i funerali del Principe Leopoldo di Anhalt-Cöthen, iniziando uno studio sulle *Origini del Clavicembalo ben temperato*.

W. S. Drew. - *Science and singing.*

Scritto d'indole strettamente tecnica sull'arte del canto.

T. L. Martin. - *«Classical» and «Romantic».*

La discussione sulla natura dei caratteri classico e *romantico* è sempre aperta. Anche qui si cerca una definizione esauriente e convincente: «Beckmesser è un esempio (esagerato) di *classicismo;* Walter di *romanticismo* (non meno esagerato). Hans Sachs rappresenta il giusto *mezzo*».

S. Wilson. - *The text of the B minor Mass.*

Continua l'esposizione delle varianti esistenti fra l'autografo della *Messa* di Bach, e le varie edizioni della stessa opera.

W. G. Whittaker. - *The art of accompagnment from a thourough-bass.*

Continuazione e fine dello studio precedentemente iniziato sulla realizzazione del «basso continuo» nelle opere dei vecchi maestri.

---

**Musical Opinion.** - Londra, febbraio 1932.

J. W. Klein. - *Modern Italian Opera.*

L'opera moderna italiana s'inizia con *Aida* e finisce — per ora — con quelle di Puccini. L'A. ha intelligenti osservazioni per l'opera di Catalani, e così si esprime a proposito del *Piccolo Marat* mascagnano: «Mi immagino che il vecchio Verdi avrebbe amato quest'opera con *selvaggio amore entusiasta*».

C. E. Miller. - *Madrigals and their Writers.*

Si rifà brevemente, ma in modo chiaro e completo, la storia del madrigale e dei madrigalisti inglesi.

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, febbraio 1932.

E. J. Dent. - *Clockwork classics.*

Scritto sopra alcune opere poco note e su alcune caratteristiche meno osservate della sensibilità musicale di Haydn.

A. Carse. - *The centenary of a flute.*

Tra gli altri, ricorre quest'anno il centenario del flauto (nella sua forma attuale) costruito da Böhm nel 1832. L'A. ne toglie pretesto per tracciare rapidamente la storia di questo strumento e delle successive trasformazioni.

E. Walker. - *The Adler «Festschrift».*

Il noto critico esamina gli studi musicali di autori inglesi contenuti nel volume offerto in omaggio al dott. Guido Adler, dai musicologi di quindici nazioni diverse, in occasione del suo 75° compleanno.

R. Gallop. - *The folk-music of the Serbs.*

Breve esame dei caratteri tipici della musica popolare serba. Seguono alcuni esempi musicali.

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, febbraio 1932.

E. Feudel. - *Rhythmische Erziehung.*

L'autrice, che ha una sicura competenza in questa materia, espone dati e minuziosi ragguagli sulle fasi di sviluppo dell'educazione ritmica ideata e propu-

gnata da J. Dalcroze, che ne fece la missione della propria vita.

K. Grunsky. - *Bruckner als Kunder einer neuen Zeit.*

« Bruckner nunzio di un'era nuova »: il titolo appare giustificato dalla diffusa chiosa al vasto ciclo della musica sinfonica, sinfonico-corale e sacra di questo autore. Bruckner appare come in una luce profetica. La sua parola nuova è quella di un precorritore.

H. Wiegand. - *Rede an den Opernfeind.* (Discorso al nemico dell'opera).

Gli avversari dell'opera, che parlano di crisi del teatro lirico in ogni occasione e ad ogni soffiar di vento, sono antichi come l'opera stessa. A questi malinconici Calcanti lo scrittore rivolge un'arguta allocuzione, dimostrando — con la scorta di una solida argomentazione — che il male attuale si risolverà per virtù delle stesse forze vitali che germinano nell'opera musicale. La quale è ricca di così superbe tradizioni, da non dover temere nè la fine nè il declino.

A. Maeclkeburg. - *Goethe und Bach.*

Goethe, rendendo omaggio al genio di Bach, nel qual'e ravvisava l'incarnato del pensiero divino, non dava segno nei riguardi del grande di Eisenach di una ammirazione meramente musicale; ma nella propria fantasiosa raffigurazione poetica, si valeva della possente immagine bachiana, per crearne un quadro di natura filosofica e letteraria.


**PARTITURE IN FORMATO TASCABILE**

**PER ORCHESTRA**

ALALEONA (D.)

122516. - Mirra. Intermezzo dell'Opera L. 8,—

GIBILARO (S.)

122500. - *Parabola della smarrita.* Poema Sinfonico L. 8,—

LUALDI (A.)

122249. - *Suite adriatica* L. 15,—

122250. - *Sire Halewin.* Canzone romanesca per MS e Orch. da camera L. 12,—

VERETTI (A.)

121793. - *Sinfonia italiana* (Il popolo e il profeta) L. 12,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C**


**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 3 febbraio 1932.

W. Hirschberg. - « *Die Hugenotten* ».

La recente rappresentazione alla Staatsoper di Berlino degli *Ugonotti* di Meyerbeer, dà motivo al relatore di questi appunti di riscontrare il ridestarsi di un interessamento collettivo per la vasta produzione del celebre operista ottocentesco. Dopo *Il Profeta* e *L'Africana*, è la volta di questa macchinosa e a volte ibrida opera, che ha fatto già vibrare i precordi delle folle, per la sua drammaticità e per le pagine di soavissima melodia che contiene; come — e basterebbe a immortalarla — il duetto d'amore del quarto atto.

L. Kaiser. - « *Die schalkhafte Witwe* ».

*La vedova scaltra* di Ermanno Wolf-Ferrari è stata rappresentata con ottimo successo al Teatro di Stato di Kassel.

——— 10 febbraio 1932.

F. Baser. - *Zum Geburtstag von Haydns Nationalhymne.*

Il 12 febbraio 1932 è ricorso il centotrentacinquesimo anniversario della data di composizione dell'inno nazionale tedesco: « Deutschland, Deutschland über alles », di Haydn.

H. Rosenwald. - *Michail Glinka, der Begründer der russischen Nationalmusik.*

L'opera di M. Glinka: *La vita per lo zar* può considerarsi come l'elemento primo e fondamentale del sorgere della musica nazionale russa. Il 15 febbraio 1932 ha segnato il settantacinquesimo anno dalla morte dell'antesignano dell'arte lirica dell'oriente europeo.

J. Montés. - *Opernleben in Buenos Ayres.*

Relazione dei fasti e dei nefasti della recente gestione teatrale del Colon bonserense.

——— 17 febbraio 1932.

K. Wörner. - *Wort und Ton in der neueren Oper.* (Parola e suono nell'opera moderna).

Gli autori d'oggi si volgono, nella ricerca del libretto, alla leggenda antica, come Strawinsky nell'*Edipo*, Krenek nella *Vita d'Oreste*, Milhaud e Honegger; o alla vita contemporanea, come Hindemith in *Neues vom Tage*, Brand in *Maschinist Hopkins*. Per quanto riguarda lo stile musicale dei diversi compositori — facendo una suddivisione a larghi tratti — si può riconoscere in Hindemith, Weill, Strawinsky, Eisler, Milhaud, Honegger, un andamento melismatico nel canto, a tipo più istrumentale che vocale, mentre l'orchestra ha piuttosto una funzione contrappuntistica. Invece Schönberg e i suoi allievi mantengono alle voci un atteggiamento declamatorio.

——— 24 febbraio 1932.

S. Brichta. - *Moussorgsky und Rimsky-Korsakoff.*

L'esecuzione del 26 febbraio 1932 alla Berliner Funk-


# OH! UIDIUELLA MAI'

DA "SEI CANTI POPOLARI PUGLIESI„

RACCOLTI ED ARMONIZZATI DA

ARMANDO SCHIUMA

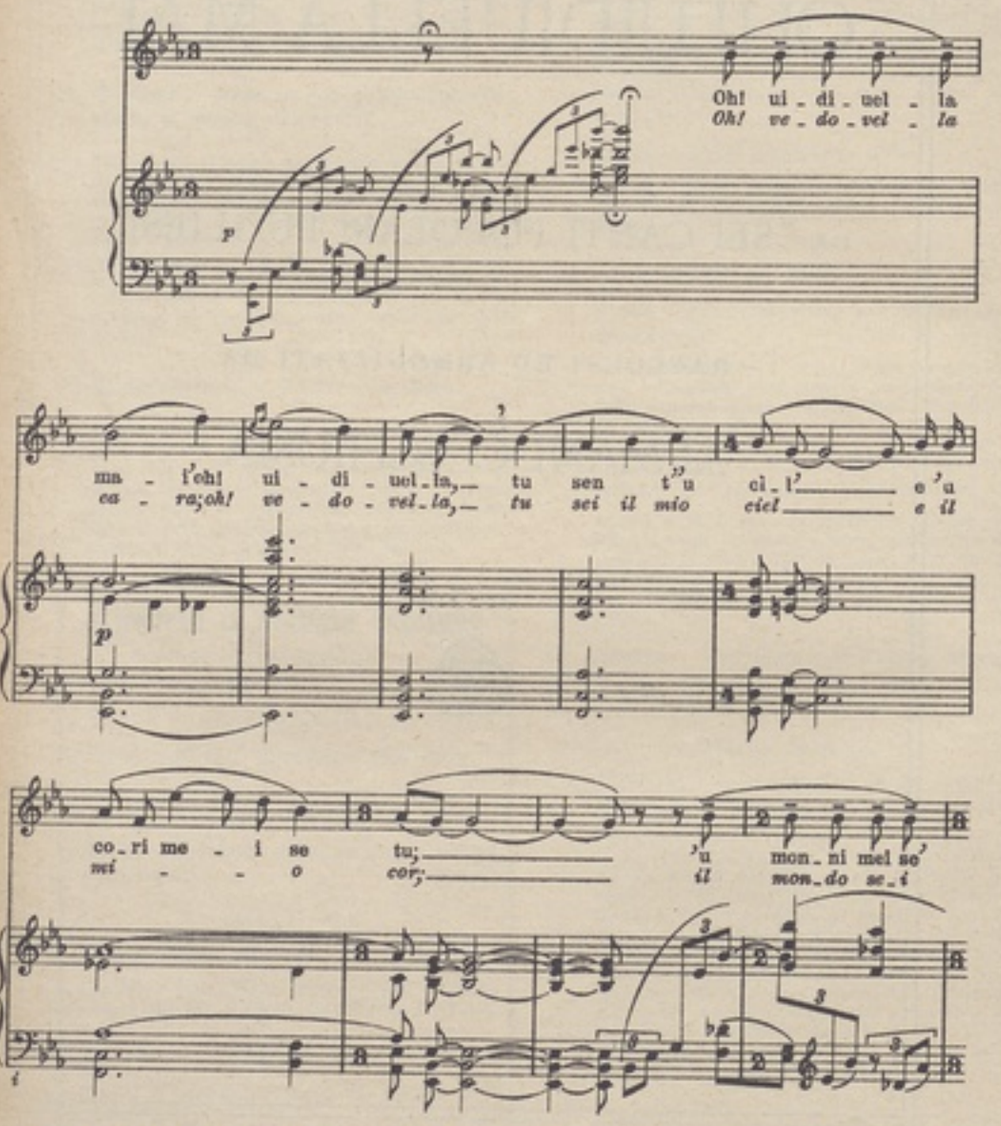
Supplemento musicale al fascicolo IV - 1932 di Musica d'Oggi.



# OH! UIDIUELLA MAI'

Da *„SEI CANTI POPOLARI PUGLIESI"*
per Canto e Pianoforte

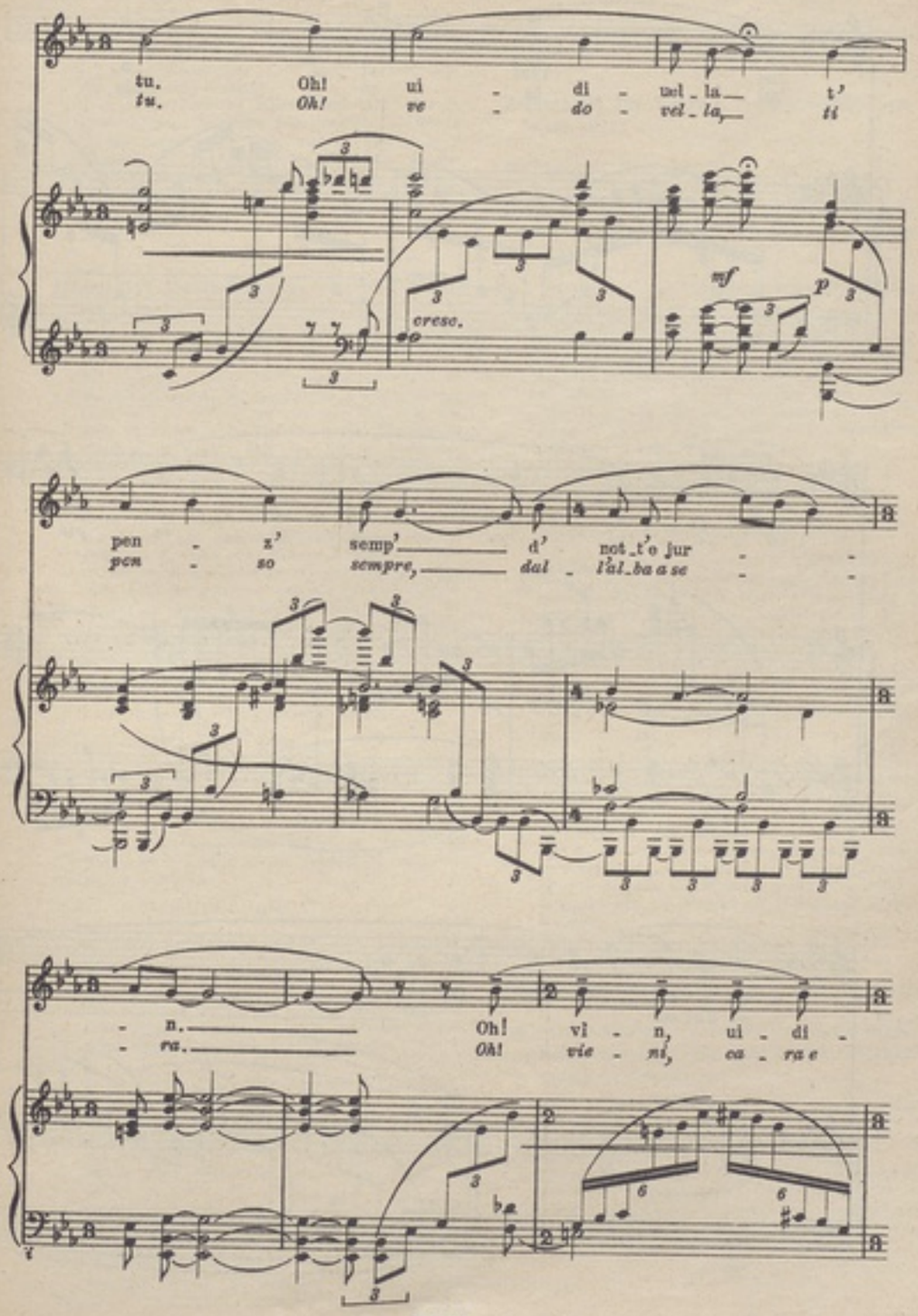
A. Schiuma

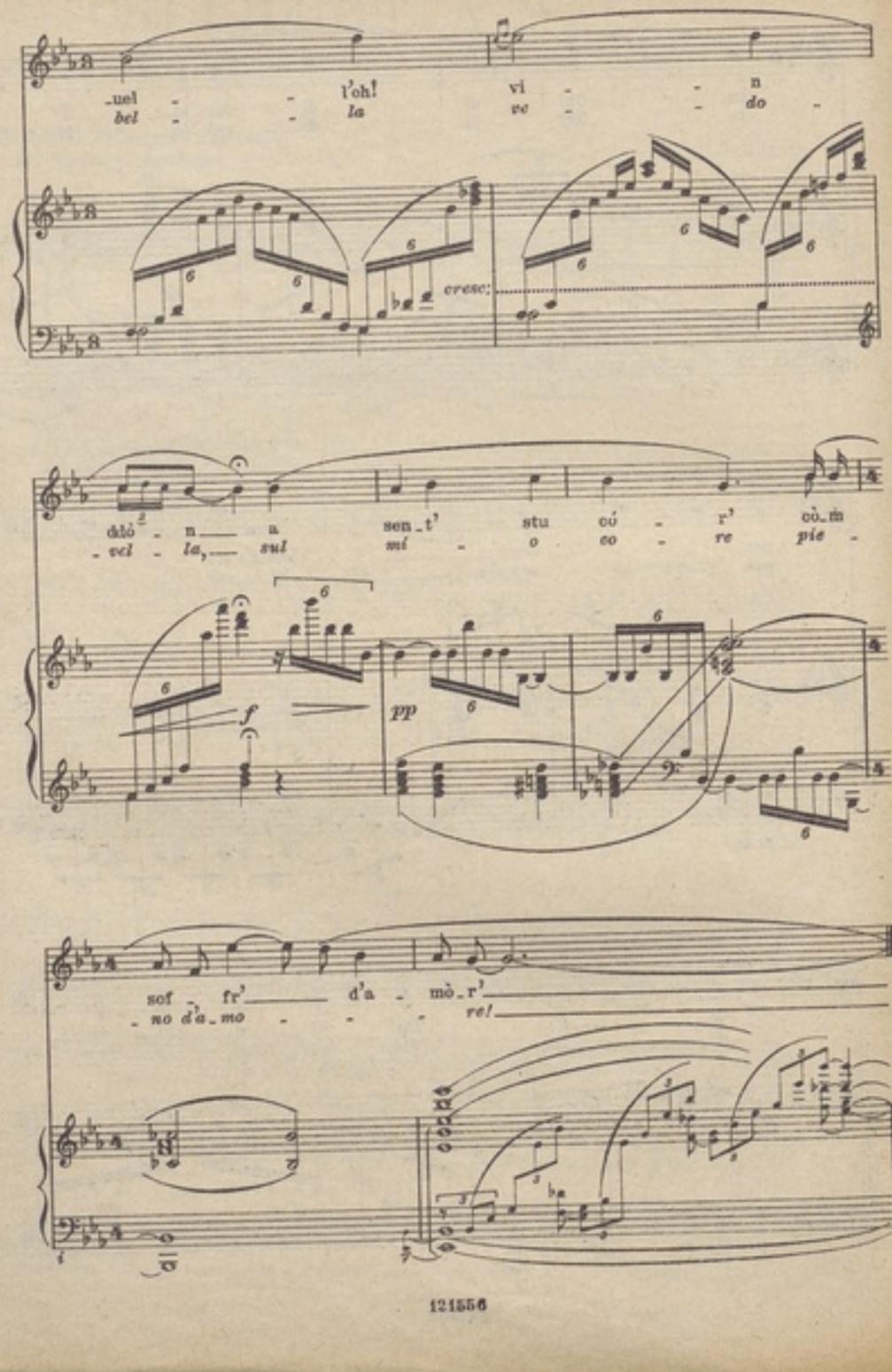



*Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.












stunde del *Boris*, dà motivo all'articolista di redigere alcune interessanti note sull'opera immortale e sul lavoro di revisione e di istrumentazione compiuto da Rimsky-Korsakoff.
È certo che l'edizione originale del 1873 aveva in sè — malgrado le mende della partitura d'orchestra — tale forza vitale, tanta potenza drammatica e musicale, da non richiedere nè rifacimenti nè elaborazioni. Comunque bisogna riconoscere che l'edizione curata da Rimsky ha il vantaggio pratico d'aver aperto al capolavoro della musica russa le porte di tutto il mondo.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 5 febbraio 1932.

L. Misch. - *Warum die « Grosse Fuge »?*

Nel concerto popolare dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, diretto da W. Furtwängler e trasmesso per radio, è stata inclusa, tra una delle più belle sinfonie di Haydn e la Sinfonia in do maggiore di Schubert, la *Grande fuga* op. 133 di Beethoven. Perchè quest'inclusione? si domanda l'articolista. E fa una breve cronistoria della fuga famosa. Scritta originariamente — com'è noto — per quartetto, essa venne per la prima volta eseguita dall'intera orchestra d'archi (col rinforzo dei contrabbassi) sotto la direzione di Hans von Bülow. Weingartner seguì l'esempio del grande direttore, e Furtwängler non volle essere da meno dei suoi due preclari colleghi. La ragione della inclusione nel programma di un concerto popolare della grande fuga beethoveniana sta nell'intento di rendere accessibile e divulgare tra le folle quest'opera grandiosa, la cui costruzione appare veramente monumentale e la cui bellezza artistica trascende i confini della musica da camera, per i cui istrumenti venne concepita e scritta.

——— 12 febbraio 1932.

L. Bonvin. - *César Francks germanische Abstammung.*

Lo scrittore si affaccenda zelantemente a compilare la più rigida nomenclatura genealogica dello stipite famigliare di Franck, per conclamarne il ceppo originario germanico.

——— 19 febbraio 1932.

G. Struck. - *Kassels Recht auf sein Statstheater!*

Le città di Kassel e Wiesbaden corrono serio pericolo di essere private del proprio teatro di Stato. Grave jattura verrebbe da questa mutilazione al prestigio morale e culturale di tutti i cittadini.

R. v. Mojsisovics. - *Die drei gerechten Kammacher.*

Relazione critica dell'opera comica in un prologo, due atti e tre quadri, di C. Pásztory, rappresentata per la prima volta a Graz la sera del 6 febbraio 1932.

——— 26 febbraio 1932.

H. Kuznitzky. - *Jean Paul und die Musik.*

Note sul libro di W. Schreiber, di recente pubblicazione, pel tipi di E. Appelhans e Comp., in Braunschweig.

---

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, gennaio 1932.

F. Stege. - *Paul Graener.*

Saggio monografico sul preclaro musicista germanico, che ha dato al teatro lirico e alla musica istrumentale il contributo prezioso della propria arte pensosa e profonda.

A. Heuss. - *Die Jubiläumfestlichkeiten des Gewandhauses.*

La gloriosa associazione musicale di Lipsia vanta cencinquanta anni di vita concertistica (1781-1931). Le feste giubilari culminarono nella celebrazione del 25 novembre u. s. I più rinomati artisti presero parte ai concerti organizzati per quest'occasione: fra questi il pianista Edwin Fischer e il « Generalmusikdirektor » Bruno Walter.

——— febbraio 1932.

F. Högner. - *Johann Nepomuk David.*

Tra gli organisti e i compositori di musica per organo, il David può essere annoverato come uno tra i più significativi. Non a torto lo si considera il degno epigono di Max Reger. La rassegna gli dedica una diffusa monografia, corredata di un elenco particolareggiato delle sue opere.

A. Heuss. - *Eichendorffs « Der frohe Wandersmann » in zwei bekannten Liedfassungen.*

La graziosa poesia di Eichendorff *Der frohe Wandersmann* è stata musicata dallo svizzero Theodor Fröhlich (1803-1836), che ne fece una canzone popolare con ritornelli strofici, e da F. Mendelssohn-Bartholdy, il quale compose su di essa un canto, per coro a voci miste, che divenne celebre coll'andare degli anni. Lo scrittore fa un prospetto comparativo dei due testi musicali, ponendo in evidenza le particolarità più rimarchevoli di entrambe le composizioni.

---

**Musica Sacra.** - Regensburg, febbraio 1932.

W. Gieburowsky. - *Zweite polnische Generalversammlung für katholische Kirchenmusik in Krakau.*

Il 22 novembre dello scorso anno, sotto gli auspici dell'arcivescovo Dr. Sapieha, si tenne in Cracovia il secondo congresso polacco di musica sacra per la chiesa cattolica.
I congressisti — esclusivamente compositori polacchi di vecchia e nuova data — avolsero questioni di notevole importanza per il culto, per le tradizioni e per l'avvenire della musica liturgica della Polonia.

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 febbraio 1932.

K. WESTPHAL. - *Schulopern.*

In occasione della prima rappresentazione dell'opera *Die Jobsiade* di Wolfgang Jacobi, l'articolista stabilisce alcune premesse ed espone elementi di giudizio, riferentisi alla Gebrauchmusik e alla pedagogia musicale.

——— 15 febbraio 1932.

W. REICH. - *Offenbach-Renaissance.*

L'autore della *Bella Elena* e dei *Racconti di Hoffmann* è rievocato con reverente ammirazione da musicologi di vari paesi. È la sua ora di nuova fortuna. A. Henseler gli ha dedicato un'accurata biografia, pei tipi della Casa editrice Max Hesse di Berlino.

**Dissonances.** - Conches - Genève, febbraio 1932.

—— *La démocratisation de la musique en Soviétie.*

Scritto sulla organizzazione musicale nell'U. R. S. S.

—— *Mozart et son style.*

Si pongono in particolare rilievo le caratteristiche dello stile mozartiano.

—— *Franz von Hösslin.*

Studio critico sull'arte di questo direttore d'orchestra, ignoto in Italia, ma che sembra contare fra i migliori dei giovani.

### CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, febbraio 1932.

F. BARTOS. - *Ladislav Vycpalek.*

Scritto d'attualità sul musicista ceco-slovacco in occasione del suo 50° compleanno.

L. VYCPALEK. - *Jiri Herold, comme luthier.*

J. Herold, uno dei quattro componenti del quartetto ceko, è altresì eccellente liutaio. È sotto questo aspetto che qui si studia unitamente all'opera sua.

O. SOUREK. - *Lettres d'A. Dvorak à H. Richter.*

Continuazione e fine della pubblicazione delle lettere del compositore ceko al direttore d'orchestra tedesco.

### AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, febbraio 1932.

J. HATZFELD. - *Professor Dr. Hermann Müller.*

Note di necrologio per il chiaro musicologo, docente di etica, membro di numerosi sodalizi culturali per lo studio della musica chiesastica, scomparso nel gennaio di quest'anno.

### SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, febbraio 1932.

B. SELVA. - *La musica par a piano de V. d'Indy.*

Continuazione e fine dell'esame critico-estetico delle composizioni pianistiche di V. d'Indy.

**Philarmonia.** - Barcellona, febbraio 1932.

J. BRUJR. - *Un demi-siècle de musique belge.*

In questo capitolo l'A. analizza e passa brevemente in rassegna le opere dei compositori belgi a noi più vicini.

*Recente successo al*

*Teatro alla Scala:*

GINO MARINUZZI

PALLA DE' MOZZI

Melodramma lirico in 3 atti

di GIOVACCHINO FORZANO

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. SAVARNONE . . . . L. 50,—

Libretto . . . . . » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

**LA DONNA SERPENTE, un prologo, tre atti e sette quadri di C. Ludovici, per la musica di Alfredo Casella, al Teatro Reale dell'Opera.**

La *Donna Serpente* è la prima opera scritta da Alfredo Casella. Ma non si direbbe, tanto compiutamente l'autore è riuscito a realizzare ciò che ha lungamente pensato e calcolato.

Nell'ideare quest'opera, Alfredo Casella ha inteso di rimettere in vigore l'opera coreografica e spettacolosa, e restituirla alla sua veste di melodramma. Egli pensa che il sinfonismo ha fatto il suo tempo nel campo del melodramma: l'opera dev'essere scritta pei cantanti e le forme tradizionali dell'*aria*, del *duetto*, del *concertato*, devono avere funzione preminente.

Senonchè egli non ammette la conclusione di queste oasi liriche, perchè sostiene che lo svolgimento e il dinamismo della vicenda non debbano essere interrotti. Svolge i « pezzi chiusi » senza concluderli staticamente ma incanalandoli verso nuovi sbocchi scenici e musicali. Egli non commette l'errore di Hindemith e di altri, i quali portano sul teatro la forma intima delle musiche da camera. Casella sente il teatro: ne intende le esigenze. E questa esatta sensibilità è singolare in un artista che ha scritto sempre musica sinfonica e che, anzi, all'inizio della sua attività, disdegnava il teatro. Ma il geniale talento di questo meraviglioso artista dalla prodigiosa intelligenza, giustifica ogni sorpresa.

La maggiore preoccupazione di Casella è stata il dinamismo da raggiungere nell'azione e nella musica. Molti mutamenti di scena, un rapido e continuo avvicendarsi di personaggi, una mutevolezza di situazioni (quindi anche di situazioni musicali). Il che non era facile cosa, poichè la vicenda scenica del Gozzi è incardinata su di un'unica situazione: il contrastato amore della fata Miranda col Re Altidòr, e le prove che i due devono vincere per placare Re Demogorgón ed acquistarsi il diritto alla felicità.

— « Dove con cuore eguale si accetta la Vita e la Morte, è l'Amore » — dice Miranda. E sentenzia Demogorgón: « Fiamma senza calore, vita senza dolore, senza incostanza, amore non si dà ».

La significazione della trama poetica è questa. In essa si vede Miranda costretta a compiere neri misfatti contro lo sposo suo Altidór, finchè costui, dinanzi ai figli uccisi e alla Patria perduta non venga meno al giuramento e non la maledica. Miranda si trasforma allora in serpente e scompare per duecento anni, finchè Altidór riconquistato il suo popolo e sempre innamorato, non corra nel Caucaso ove la sposa sua Miranda è prigioniera di tre mostri, che egli combatte ed abbatte, liberando Miranda che ritorna donna e sua sposa felice. È dunque il trionfo dell'Amore che domina i tre atti che il librettista Ludovici ha suddiviso in sette quadri.

***

Casella doveva risolvere due problemi in questa sua opera. Primo: quello del teatro: secondo: quello dello stile musicale.

Casella ha così risolto il primo: orchestra varia, allettevole, ricca, spesso discreta nei confronti delle voci. A questa egli ha affidato un recitativo melodico di vario atteggiamento, e vere e proprie melodie che si espandono in un lirismo sobrio ma espressivo.

Guardate il primo concertato dell'ultima scena del secondo atto: « *Teflis nostra, dilettissima Teflis* ». Sulle voci sommesse del coro si espandono le melodie di Armilla e Canzade: « *Quale in ciel funesta aurora, per noi miseri spuntò* ». In questa pagina l'affermazione di Casella, di aver cioè voluto prendere le mosse dal *Falstaff* e dall'*Otello*, è pienamente giustificata. Ma la più bella pagina è indubbiamente quella che illustra la scena più

significativa dell'opera: la trasformazione della donna in serpente.

Qui l'autore ha creato una musica dalle acri e fantastiche colorazioni che vien fuori da un fondo accorato e doloroso. C'è dentro umanità ma anche quel senso di extraumano e di *miracolismo* che era indispensabile. E assai bella è la pagina che segue: gli animi di tutti sono paralizzati e sorpresi dall'evento doloroso e soprannaturale; il popolo mormora « *Vedi? si oscura il cielo, più grande orror, non fu mai su questa terra* »; Altidór piange i figli e l'amata; la stessa Miranda che, tramutata in serpente, striscia su una colonna della Reggia, invoca i figli. E tutti commiserano. La musica dà questa sensazione di sospensione degli animi, di terrore. Ed è espressione lirica di purissimo respiro quella del coro che espande la frase che Togrul dice ai figli: « *la mamma in un nembo di fiori fino al sole deve arrivare* ». Il secondo atto termina con questo canto largo, commosso, sereno che è una delle più espressive ed umane pagine di questa singolare opera.

Casella si è rivelato inoltre un esperto scrittore di polifonia vocale: questo era da attendersi da un musicista della sua forza. Ma la coralità teatrale e insieme nobile ed espressiva, è giunta inattesa. L'inizio del terz'atto è una pagina che sta a sè, che si riallaccia alla più pura tradizione italiana della Rinascenza. Forse è quella che si distacca nettamente dal resto dell'opera, ma che è giustificata dalla sua natura sinfonica, e però è fuori della vicenda drammatica.

***

Più complesso era per Casella il secondo problema. Bisognava trovare uno stile che non abbandonasse le prerogative personali della musica casellíana, nel quale la scrittura fosse evidentemente rigida e musicale, ma che riuscisse efficace anche a teatro. Alfredo Casella è riuscito nel suo compito. Possiamo affermarlo in piena coscienza.

L'armonia è diatonica, assolutamente tonale, arricchita dal frequentissimo e liberissimo uso degli « armonici lontani ». Il contrappunto è fors'anco troppo ricco in qualche tratto nel quale la linea semplice del canto non andava disturbata. Ma la geniale abilità dello strumentatore ha risolto anche il problema dell'equilibrio col creare una grande varietà di piani timbrici.

La musica in questi tre atti, insomma, corre via fluida, lesta, quasi l'autore avesse la costante preoccupazione di non annoiare, di non mai assumere atteggiamenti retorici. Lo stile di questa *Donna Serpente* è dunque il logico derivato di quello che lo stesso Casella ha fissato nella sua *Scarlattiana*, nella *Partita*, nel *Concerto Romano*. In esso il riallacciamento al sereno e dinamico stile settecentesco è evidente. Ma è evidente anche il proposito di incunearvi espressioni liriche proprie dell'ottocento e di fondere il tutto nella personalissima tavolozza armonico-istrumentale di Casella.

Anche un'altra fusione — ed era il compito più arduo — è riuscita; quella fra gli elementi comici e tragici. Casella ha trattato con lievità di mano i due generi ed ha sempre trovato un efficace « ponte di passaggio » dall'uno all'altro.

I suoi personaggi sembra debbano considerarsi come marionette nel cui fondo vibri un'anima umana. A tratti, invece, sembrano uomini con un fondo marionettistico. L'equivoco è voluto; e costituisce una caratteristica dell'opera. Questo « doppio fondo » crea una sospensione d'animo la quale vale a tener desto l'interesse nello spettatore.

La prevalenza del ritmo pari genera qualche monotonia; senonchè la varietà del discorso, delle « trovate » musicali e la ricchezza degli episodi attutiscono la prima sensazione.

Deliziose sono le quattro maschere di « Brighella », « Pantalone », « Truffaldina » e « Tartaglia ». Casella non le ha nettamente individuate. Le ha trattate in blocco ed è ricorso ad esse per rappresentare la ingenuità, il buon senso e la ironia del nostro popolo. Vederle agire nell'aspro, pauroso, fatato deserto, fra terremoti, minacce di potenze occulte e paurosi eventi, è una gioia dello spirito.

***

Casella ha, dunque, recato indubbiamente un suo personale, notevole contributo artistico al teatro lirico: ed ha realizzato, da artista superiore, la soluzione da lui intravista e studiata cerebralmente.

Ha creato un'opera divertente, varia, con improvvise e notevoli pagine umane, ricca di espressive pagine polifoniche e di geniali episodi musicali; ed ha sopratutto reso, italiano, più vario, più vivo, più *attuale* un genere che sembrava fin'ora esclusivo del teatro russo.

Non tutto ciò che egli ha ideato è apparso realizzato nella splendida esecuzione che se n'è data al Teatro Reale dell'Opera la sera del 17 marzo: ad esempio, il duetto con gli altoparlanti fra Demogorgón e Geònca. L'idea di utilizzare gli altoparlanti è indubbiamente geniale, e può essere applicata con maggior rendimento drammatico in questa stessa opera ove si pensi ad una più appropriata realizzazione tecnica.

La riproduzione scenica che la direzione del R. Teatro dell'Opera, ha dato della *Donna Serpente* è degna di un grande teatro d'Arte. Le scene ed i costumi sono stati affidati a Cipriano ed Efisio Oppo, il quale ha seguito la sua visione di artista originale. La Pasini era Miranda; il Melandri Altidór. L'ottimo Lanskov, l'Inghilleri, il Pacini, la Massara, il Nardi, la Arbuffa e gli altri, hanno tutti assolto assai bene il loro compito. Il maestro Morosini merita i maggiori elogi per la bella ed intelligente fatica compiuta nell'aver addestrato le masse corali da lui portate ad un grado di notevole fusione ed espressività. A Forzano e ad Ansaldo spetta il merito non piccolo di aver realizzato gli aggruppamenti, gli atteggiamenti, le luci, i meccanismi. Infine Casella ha concertato e ha diretto la sua opera in modo da meritarsi i maggiori applausi.

Il successo, anche se si tien conto del tentativo fatto al principio del terzo atto da un esiguo gruppo di disturbatori, è stato spontaneo e notevole. Quattro chiamate dopo il primo atto e applausi dopo la vivacissima fresca sinfonia che segue il prologo; cinque chiamate dopo il second'atto ed una sesta, cordialissima, al maestro Casella; cinque chiamate a Casella e agli artisti dopo il terzo, e due calorosi applausi al solo autore.

Nelle repliche successive il successo è stato anche più caloroso. E se non si vuole che il teatro lirico perisca, bisognerà subito riprendere le opere che come queste costituiscono uno spettacolo d'arte, vario, divertente e significativo.

ANTONINO PROCIDA.



## IL FAVORITO DEL RE, 3 atti di A. Rossato, per la musica di A. Veretti, al Teatro alla Scala.

Le accoglienze fatte a questo lavoro nuovissimo del giovane musicista veronese, la sera della sua prima apparizione alla Scala (17 marzo) sono state di vivo plauso al termine del primo atto, contrastate dopo il secondo e il terzo.

Le opposizioni non sono certo mancate, ed anche vivaci; ma nemmeno può negarsi che buona parte del pubblico non sia stata dello stesso parere degli oppositori e che, di fronte a un'ostilità evidentemente esagerata e ingenerosa, non abbia esitato nel dimostrare la sua stima ad un artista che era alle sue prime armi ed aveva lavorato con fede e con coraggio.

Alla seconda e alla terza rappresentazione lo spettacolo si è svolto in un'atmosfera assai più serena: le accoglienze sono state ancora più favorevoli, le manifestazioni di dissenso si sono ridotte al minimo e le chiamate in fine degli atti sono state quasi incontrastate.

***

Nessuno pretende — e tanto meno lo pretende l'autore, che ha una sua coscienza e un suo buon senso — che il *Favorito del Re* sia un lavoro nel quale non si possano e non si debbano riconoscere difetti di maggiore o minor peso. Opere teatrali di musicisti di ben altra esperienza del Veretti, presentate al pubblico col più sicuro convincimento di essere del tutto immeritevoli della censura del pubblico o della critica, hanno al contrario rivelato mende insospettate, imperfezioni non lievi. Anche senza la furia di fischi assordanti, alcune di esse sono cadute per sempre, altre invece son tornate vitali dopo saggi ed opportuni ritocchi. Errori di contenuto o di forma musicale, di equilibrio, di « furberia » teatrale se ne trovano dunque, e parecchi, nel *Favorito del Re*. Ed essi andavano segnalati e, anche, disapprovati. Ma da questo al considerare l'opera del Veretti un oltraggio alla tradizione e una spavalda sfida al pubblico — come una parte degli spettatori e dei critici han voluto — ci sembra che corra una distanza astrale.

Del resto, in una serata burrascosa è più che logico che si perda... la bussola. E allora alcuni elementi dello spettacolo che hanno una importanza più esteriore che intrinseca, più verbale che di concetto, più decorativa che di sostanza, acquistano un valore di « primo piano » ed essi — sembra incredibile! — valgono a compromettere le sorti della serata. Tutti sappiamo che una tragedia del Foscolo — l'*Ajace* — cadde rumorosamente a Milano per una frase interpretata in senso ridicolo.

***

Nel libretto del *Favorito del Re*, congegnato da Arturo Rossato con la signorile e gustosa abilità che gli è propria, una frase candidamente caricaturale, che in altre circostanze avrebbe divertito il pubblico, contribuì non poco a guastar l'esito del 2° quadro del secondo atto... E che dire dei vituperi che molti hanno lanciato contro l'innocentissimo *jazz* che accompagna il « lever » della Regina? Se la leggerezza con la quale si avventano alcuni giudizii, che poi, in bocca degli ignoranti, diventano canoni incrollabili, non fosse malinconica cosa, si dovrebbe ridere di cuore per i molti attacchi a cui è stato fatto segno il Veretti per questa sua pretesa « profanazione ». Ma noi, ricordandoci che, pur sempre qui a Milano, or son più di vent'anni, si protestò nel modo più irrispettoso e clamoroso contro i valzer viennesi introdotti da Riccardo Strauss nel *Cavaliere della Rosa*, — valzer che, in seguito, lo stesso pubblico milanese ha accolti col maggiore compiacimento — non ci meravigliamo più di quanto è avvenuto e filosoficamente meditiamo ancora una volta sui fasti della coerenza umana.

***

A conferma delle nostre considerazioni ci piace riportare qui appresso alcuni giudizi di critici autorevoli e spassionati.

SECOLO-SERA (A. Lualdi):

« È da rilevare però, e da sottolineare come molto significativa, la condotta musicale e il « taglio » dello spartito, e una sicurezza di mano, una franchezza di esposizione e un sicuro senso del teatro, che debbono destare il più

vivo compiacimento se si pensa che il Veretti affronta oggi, per la prima volta, il fuoco della ribalta. Alle indubbie, molto notevoli qualità musicali, egli accompagna il senso di architettura e quel modo di fare largo, nettamente delineato nelle ombre e nelle luci, e la capacità di costruire in grande, che sono tutte doti necessarie a chi voglia fare della musica drammatica. Veretti è, dunque, un giovane ben dotato per il teatro. Non ve ne sono molti, oggi, in Italia; a tanto maggior ragione la constatazione va fatta con piacere ».

Popolo d'Italia (A. Toni):

« Ad onta di tutto si può riprendere a dire che il maestro Veretti ha dimostrato un ingegno e una musicalità che non è del primo che passa. Ad onta di tutto, anche, si deve riconoscere che la sua arte è in ascesa e lo provano il suo facile comporre e la fantasiosa, ricca e spesso solida strumentazione ».

La Stampa (A. Della Corte):

« *Il favorito del Re* è opera notevolissima specie per la felice riuscita di certi atteggiamenti nuovi, cioè senza legami con la tradizione italiana, per la felice risoluzione di certi contrasti drammatici, per la sensibilità di certe urgenti richieste dei tempi nuovi, conciliante con quell'equilibrio e quella coerenza, cui la fantasia e la mentalità italiana non vogliono, non possono rinunciare.

« Le parti meno riuscite, alcune proprio non riuscite, in quest'opera, che denunziano una debolezza diremmo di manovra, non coincidono con la ricerca del nuovo, bensì comprendono certe forme tradizionali alle quali è mancata l'opportuna vigoria. Il che conferma la felice posizione assunta dal giovane compositore. Il quale, trattando una commedia di sapore modernissimo, vi ha saputo congiungere verità e fantasia, psicologia e sensismo, sentimento e cinismo, sostanza e giuoco musicale. Tale congiunzione, che è compenetrazione, costituisce il maggior pregio del *Favorito del Re* ».

La Gazzetta del Popolo:

« Nel complesso *Il favorito del Re* può essere definito un melodramma che, partendo dalle tradizioni dell'opera comica italiana, si proietta dal lato tecnico nel costume e nei sentimenti del nostro tempo. La vena melodica del Veretti non si esaurisce nelle arie, nei sestetti, nei concertati, pur di bella fattura, o negli spunti occasionali; ha una continuità fluida, larga, piacevole, avvincente, ricca di coloriture, prodiga di effetti ».

Il Resto del Carlino:

« Vi sono nell'opera pagine di una forza non comune, come la baruffa finale del secondo atto, il cui intento lievemente caricaturale è nobilitato da una vigoria di costruzione e da una briosità di sviluppi da segnare il momento più felice della partitura. Il finale del primo atto, invece, ha una sfumatura elegiaca sotto la sua linea caricaturale, ed ha una delicatezza di tocco che rivela indubbiamente la mano di un artista. Ma senza voler scendere a ricerche minuziose attraverso le quali molte cose preziose si potrebbero trovare, si deve dire che l'opera cammina spedita e sicura dal punto di vista musicale e che essa è stata concepita con una visione sicura, con una unità stilistica che di per se stessa la nobilita ».

***

Ecco un riassunto del libretto di Rossato, tratto da una novella delle *Mille e una notte*, modernizzata con efficace eleganza.

In un regno immaginario, due favoriti della Corte, Lalla e suo marito Argiroffo, che vivono brillantemente e di credito, si vedono la casa invasa dai creditori, e spogliata fino all'ultimo chiodo. Come fare? Argiroffo corre dal Re ed urla e si dispera per la morte della moglie, e per la propria miseria che non gli consente di fare funerali grandiosi, tanto che il re, commosso, gli offre una borsa d'oro. Una scena press'a poco simile si svolge nel *boudoir* della Regina dove Lalla piange... la morte del marito.

Quando il Re e la Regina successivamente s'incontrano, si scambiano le impressioni e, naturalmente non s'intendono; la Corte prende le parti dei rispettivi signori e la disputa raggiunge un *diapason* esagerato. Un ministro spedito alla casa d'Argiroffo, riferisce d'aver trovato Lalla morta ed il marito in lacrime. Una damigella pure inviata assicura invece d'aver trovato Argiroffo morto e la moglie disperata.

Tanto il Re che la Regina decidono allora d'andare insieme a constatare *de visu* la realtà; ed i due favoriti che non s'aspettavano quella sorpresa non hanno altra via di scampo che... fingersi morti entrambi. Segue una grande discussione per sapere quale dei due coniugi sia morto prima e chi sia quello che per crepacuore lo seguì nella tomba: tanto che il Re finisce per promettere un premio di mille zecchini d'oro a chi scioglierà l'enigma. Allora il favorito finto morto, si leva tranquillamente e dice: « Sono morto prima io! »

Sorpresa, spiegazione, perdono; poi i personaggi vengono alla ribalta e si congedano dal pubblico con la tradizionale licenza.

***

L'opera è stata allestita dalla Scala con ogni cura possibile. La scenografia dovuta a Guido Salvini e i costumi di Titina Rota, di carattere decisamente moderno, piacquero assai e mostrarono come il nostro grande teatro, anche nel campo della messa in scena, può accogliere le tendenze più ardite e realizzarle in modo eccellente.

Superiore ad ogni elogio è apparsa l'esecuzione, alla quale il maestro Ghione ha presieduto con particolare amore e con quella competenza di cui ha dato così belle prove in questa stagione.

La Tassinari fece un felicissimo debutto alla Scala affrontando con padronanza e bella voce la difficile pare di Lalla; Menescaldi rese con sicurezza quella di Argiroffo, mentre la Falliani, il Di Lelio furono regina e re lodevolissimi. Molto bene anche la Podenaide, la De Cartosio, la Ferrari, la De Franco, Baracchi, Nessi, Venturini, Palai ecc. Impeccabile e pieno di vita il coro, addestrato da Veneziani.

M. D'O.

---

## PINOTTA, due atti di P. Mascagni, al Teatro del Casino di S. Remo.

Crediamo sia più unico che raro il caso di un'opera teatrale, non importa di quale genere, che veda la luce della ribalta (come è avvenuto per *Pinotta* di Mascagni al teatro del Casino di S. Remo il 23 marzo u. s.) al suo 50° anno di vita, presente l'autore e pervenuto questi — per di più — ai fastigi della celebrità.

La storia del lavoro è nota. Mascagni, poco più che diciassettenne, ne musicò i due atti derivandoli dalla cantata *In filanda*, eseguita poco prima a Livorno al teatro S. Marco con vivissimo successo, tale da aver peso decisivo come titolo per l'ammissione del giovanissimo musicista al Conservatorio di Milano.

Lo spartito di *Pinotta*, poi, era stato dimenticato in una cassa lasciata in pegno (bei tempi di bolletta!) alla padrona di casa e solo recentemente è stata rinvenuta, per un caso fortunato.

L'intreccio del breve idillio, come è piaciuto all'autore di definirlo e da lui stesso ideato, e poi rielaborato poeticamente da Targioni Tozzetti, non potrebbe essere più semplice.

Il primo atto, che si svolge in una filanda, s'inizia col coro degli operai che si recano al lavoro; i quali, appena entrati, sono invitati dal padrone (Andrea) alla preghiera ch'è frammista ad una particolare evocazione di Pinotta (loro compagna) alla Vergine. L'operaio Baldo confida ad Andrea il suo amore — a tutti ben noto — per Pinotta, ed è incoraggiato. Questa intona un Rispetto ai suoi defunti, al quale non è disgiunto però il pensiero per Baldo. L'atto si conchiude con il coro delle filatrici, ch'è un inno alla primavera.

Il successivo ha per sfondo la piazza del paese ove si trovano l'ingresso della filanda, quello della casa di Pinotta e la chiesa. Terminata la quotidiana fatica, gli operai escono dall'opificio. La giovane, rimasta sola sulla piazza, invoca conforto dal cielo, sopratutto perchè sveli il suo amore a Baldo. E la preghiera sembra senz'altro esaudita, poichè il giovane appare e le si avvicina. La nuova titubanza di Pinotta è vinta, poco a poco, dal sentimento dell'amore che si effonde in un appassionato duetto, che conclude felicemente l'idillio.

***

Alla semplicità dell'azione, si addice perfettamente il carattere della musica. Lo constatano unanimemente tutti i critici.

Scrive Cesari sul *Corriere della Sera*:

« Musica con la quale Mascagni diede un'espressione lirica a figure di tanta semplicità, di tanto candore, riusciva altrettanto semplice e candida. Quei suoni, quei canti non disconvengono nemmeno oggi. Certo Mascagni, scegliendo cotali elementi lirici, compì una di quelle mosse che nei giovani sono effetti di sincerità, nell'artista sono fenomeni di intuizione. Egli si espresse con quell'idioma musicale, frescamente popolare, che tutti hanno imparato a conoscere nella *Cavalleria* ».

Toni osserva sul *Popolo d'Italia*:

« Anche la musica ha i modi delle espressioni ingenue, le forme piane e semplici della più semplice stroficità; il fraseggiare d'un candido lirismo giovanile, scosso qua e là da impeti di enfasi sentimentale, una quadratura simmetrica da strofe metastasiane. Potrà essere facile dirlo oggi, retrospettivamente, nella suggestione dei facili raffronti; ma è un fatto che *Pinotta* annuncia *Cavalleria* e *Amico Fritz* nell'italianità schietta dell'eloquio, d'influenza verdiana e ponchielliana, nella passionalità contenuta, ma a tratti esplodente, nel fresco lirismo; sopratutto nella spontaneità del fraseggiare, nel vigoroso segno melodico, plastico e caldo d'accento ».

Lessona così si esprime sulla *Gazzetta del Popolo*:

« La musica è di una melodicità che più semplice e più trasparente non si potrebbe pensare. Non sempre ugualmente espressiva, appare indovinata, più mascagnana e proporzionata alle esigenze dell'opera, nella seconda parte, piuttosto che nella prima.

L'armonia è pure chiara, elementarissima: ma non si può negare che qualche modulazione, certo modo di ritardare, o preparare la cadenza, siano come un fuggevole riflesso delle caratteristiche armoniche della *Cavalleria* e dell'*Amico Fritz*. Lo strumentale non offre traccia di ritocchi o di rimodernature; e nella sua semplicità serve al suo scopo, che è quello di accompagnare le voci e di delineare qualche piccolo tocco d'ambiente ».

Andrea Della Corte, a sua volta, dopo aver fatto risaltare sulla *Stampa* come Mascagni « non avesse in mente o sotto la penna un'opera teatrale, una scena, ma soltanto una can-

tata senza scene e costumi » aggiunge: « Nel presentare questo suo saggio, quale musicalmente fu, (ha voluto mostrarci l'antico manoscritto) tiene ad avvertire che non gli è riuscito di modificarlo, di sistemarlo meglio, con l'attuale sua esperienza. Infatti dal ritocco dei lineamenti e della forma di quelle musiche, precise e solide pur nella esiguità, sarebbero derivate gonfiezze, superfluità, ibridismo. *Pinotta* si giova del riverbero e del suono delle opere posteriori. L'abbozzo è evocatore. Noi sentiamo in esso più di quanto realmente contenga e l'ascoltiamo, adattato alle scene, con non delusa curiosità di documento e di arte ».

Franco Abbiati, infine, sul *Secolo-Sera*, ha cura di porre in evidenza i brani che maggiormente sono piaciuti perchè ricchi « a profusione » di sentimento:

« Dal coro baldanzoso e pieno di vigoria del primo atto, in lode al Signore, trattato polifonicamente in modo ineccepibile, al vaghissimo « rispetto » in cui Pinotta canta le sue aspirazioni e la nostalgia dei morti genitori; dalla canzone alla stella della sera, nell'atto secondo, che esprime con dolce e un poco triste melodia i casti affetti della fanciulla, al duetto seguente, dapprima ritenuto in una linea di titubanza e di candore, svolto poi gradatamente in sempre più alte volute di puro, assoluto lirismo; un canto, sul finire, impetuoso e avvincente, spiegato con stupenda spontaneità e con immediatezza e sincerità di accento da due forti e sane creature ».

***

Il successo è stato completo e clamoroso. Ovazioni a Mascagni, appena salito al podio, e dopo l'esecuzione della Marcia Reale e di Giovinezza; senza contare gli applausi a scena aperta, la cronaca registra nove chiamate dopo il primo atto e nove dopo il secondo, a moltissime delle quali ha partecipato l'autore. Bissata la seconda parte del duetto d'amore.

Ottima è apparsa l'esecuzione, alla quale ha presieduto lo stesso autore, concertando e dirigendo l'opera. Lodevolissimi gli interpreti: la Favero, che specie nel secondo atto ha trovato accenti efficacissimi; lo Ziliani (Baldo) e Badini (Andrea). Di bell'effetto, le scene.

Pubblico veramente eletto, potrebbe dirsi d'eccezione.

*PIANOFORTE A DUE MANI*

R. BELLINI

122184. - *Romanza* L. 4.—
122183. - *Piccolo Valzer* » 5.—

F. LIMENTA

122145. - *Strimpellatori girovaghi*. Grottesco. L. 5.—

P. FORMICHI

122055. - *Marcia del Palio di Siena* L. 2.—

*EDIZIONI RICORDI*

## PALLA DE' MOZZI, melodramma in tre atti di Giovacchino Forzano, musica di G. Marinuzzi, al Teatro alla Scala.

*Palla de' Mozzi* à trionfato.

À trionfato a furia di pubblico, perchè trenta chiamate, più gli applausi a scena aperta non posson esser che l'indice di un successo autentico. Se poi pensiamo che gli applausi e le chiamate emanarono da un teatro assolutamente gremito, e che questo teatro era la Scala, emerge subito accanto all'importanza altissima del giudice, l'autenticità e il valore della sentenza.

E diciamo pure che il successo era altrettanto necessario quanto meritato, perchè con quest'opera *Palla de' Mozzi*, cui Marinuzzi e Forzano ànno collaborato, non già si volle insegnare che le vie nuove debbano essere all'arte contemporanea vietate (chè non si capisce l'arte, se non nel continuo suo muoversi e modificarsi) ma anche si è dimostrato come in quelle stesse forme che raggiunsero perfezione notevole e dalle quali sbocciarono, nella gloriosa nostra storia musicale, capolavori indimenticabili, sia possibile dire ancora qualche cosa; anzi, che la ricerca intesa a adattare con modernità di mezzi espressivi ai moderni desideri ed ai gusti nuovi del pubblico, queste forme saldamente già care, è opera meritoria; perchè non è possibile dimenticare che le fonti principali della sua gioia teatrale saranno sempre, in via ordinaria, la sorpresa, il contrasto e sopra tutto la passione; e che ogni altro genere di spettacolo, qualunque sia, acquisterà dal fiorire del primo, una maggiore — appunto per virtù di contrasto — efficacia.

Ecco perchè la creazione in pieno Novecento di un melodramma costruito proprio come quelli tradizionali e riportato sulle scene perchè si valga delle conquiste formali — intendiamo bene, formali — della musica, è stata un'opera buona: è inutile dissimularsi che in quella terra che taluno chiamò con una specie di dispregio « il paese del melodramma », appunto il melodramma deve ritenersi ancor vivo, e deve ancora dar frutti graditi al pubblico del teatro. Ma tali frutti saranno graditi — non c'è da dubitarne — anche in altri campi dell'arte.

Così Forzano, cui venti anni di successi incontrastati ànno dato ragione sulle scene di prosa, nonostante il brontolare degli eterni malcontenti; Forzano che qualcosa à imparato facendo con tanta genialità l'inscenatore sui più grandi teatri lirici, bene à fatto a costruire per la rappresentazione del melodramma, un libretto che commovesse e sorprendesse, che insomma toccasse le corde più sensibili dell'anima collettiva. Vecchie corde e vecchi sentimenti sia pure, ma rinnovantisi ad ogni nuovo cuore che si apre al palpito.



Allora bisogna domandarci se vi sia, col suo libretto, riuscito: e quando a questa domanda risponde di sì il pubblico unanime, e non già — si badi — il pubblico ingenuo di un teatro popolare, ma quello sperimentato ed aperto a tutte le tendenze dell'arte com'è quello della Scala, non è possibile dubitare. C'è riuscito e à provato d'aver ragione, dacchè il libretto si è addimostrato tale da afferrare e tener viva l'attenzione del pubblico dal principio alla fine.

Ma non è possibile melodramma senza che la vicenda sia, con accorgimento e con proprietà di linguaggio, vestita di musica; e la musica del Marinuzzi nel seguir la sanguigna vicenda e nel commentarla con suoni adatti alle abitudini del nostro orecchio — siano pur esse mutate — ma non mai tali da distoglierne l'attenzione, à completato, integrandolo, il libretto.

***

Del quale la vicenda è questa.

Il primo atto si svolge nella chiesa d'un convento, mentre invano le Bande Nere, raccolte da Giovanni de' Medici e guidate dal capitano Palla de' Mozzi, suo successore, assediano il castello di Montelabro, per conto della repubblica di Siena.

Signorello, figlio di Palla, tanto gentile e buono quanto il padre è fiero e burbanzoso, prega ed è confortato dalle monache.

La chiesa a poco a poco si riempie di gente ed il Vescovo à appena principiato ad officiare, quando si sentono le milizie avvicinarsi ad entrare nel tempio, con alla testa Palla de' Mozzi. Il quale, constatando che il Vescovo non vuol benedire le bandiere e scioglierlo dalla scomunica del papa, fa un balzo sulla pedana dell'altare e imponendo a tutti d'inginocchiarsi benedice egli stesso gli emblemi.

Al secondo atto la fortezza è caduta. Palla si fa portare innanzi il signore di Montelabro ch'è seguito dalla bellissima figliola Anna Bianca; e legge al prigioniero gli ordini della vittoriosa, fra i quali v'è quello che egli sia custodito e sieno sequestrate le sue carte.

Vedendo la fanciulla, per la quale non ha ordini, la dichiara preda di guerra e la dona ai capitani, avvertendo il figliolo Signorello che egli risponderà col suo capo del prigioniero.

I capitani, rimasti soli con la fanciulla, vorrebbero giocarla ai dadi; ma essa propone di dar loro quarantamila fiorini se lascieranno fuggire il padre, e di donare lei a Signorello che saprà ingannare e distrarre. Si stabilisce anche che quando il padre sarà in salvo si udrà la canzone dei lanzi.

Anna Bianca spiega verso Signorello le sue arti di seduzione; ma appena arriva al suo orecchio il canto prestabilito, non potendo celare un gesto di gioia, il giovane comandante l'avverte di aver udito tutto.

Il colloquio si addolcisce e la lotta di astuzie si muta poco a poco in concordia d'amore.

All'ultimo atto, quando Palla de' Mozzi reduce da Siena apprende che il prigioniero è fuggito, investe il figliolo, e ordina che contro lui si faccia il giudizio dei capitani. Uno di loro pronunzia voto di condanna, l'altro di liberazione... Palla, posto fra i due, decreta la morte. Le milizie si agitano, si ribellano al condottiero, e questi allora si trafigge: — Non vive senza onor Palla de' Mozzi. — E morendo perdona al figlio. Ma costui nel ricevere la spada dal morente, la brandisce perchè non più serva a lotte fraterne, e perchè d'ora innanzi non ad altro sia vôlta, che alla liberazione, alla grandezza della Patria.

***

La musica di questo melodramma che, ripetiamolo, è costruito su basi antiche e su linee antiche ma con materiale moderno, à esercitato una profonda impressione sul pubblico della Scala. Ed infatti il musicista à usato con sapienza e con sagacia il materiale necessario a ben colorire l'azione: l'elemento mistico, per dipingere le scene in cui la religione — e non la religione sola di Dio ma anche quella dei sublimi ideali di patria — doveva prevalere; l'elemento popolare, laddove le masse — e particolarmente le masse soldatesche — si portavano in primo piano; infine l'elemento passionale e sentimentale, a cui giustamente fu dato il più vivo rilievo.

Le passioni, tenerezza filiale, amor di patria, avidità di preda, ferocia selvaggia e sublime generosità si alternano a dar vita e movimento al quadro, che muta continuamente il suo sfondo sonoro e lo trasporta dalle navate della chiesa ai vestiboli del castello, dalla calma al fragore, con opportune parentesi comiche, qual'è per esempio il quartetto dei capitani, che è di natura grottesca. E la varietà delle succedentisi scene, ed i contrasti che le pongono in ombra e, volta a volta, in luce, tengono desta senza tregua l'attenzione dell'ascoltatore. Varietà di episodi dunque, ed abilità magistrale nella distribuzione degli effetti: subito dopo la scena religiosa, che è piena di placidità mistica, ecco l'irruzione di Palla colla sfida al vescovo; e appena conclusa la scena del mercimonio fra la giovine castellana e i capitani di ventura, il colloquio con Signorello e, dal colloquio, le radici dell'amore. Larghezza di canto, che indiscutibilmente si afferma nell'invocazione alla pace fatta da Signorello, nelle invettive del condottiero, nei mistici corali della chiusa. Infine, un ricco strumentale che segue e permea da capo a piedi l'azione, mutevole com'essa, e sempre adatta ad essa.

È certo che gli elementi melodrammatici che si seguono e si avvicendano son tali da tener sempre viva l'attenzione degli ascoltatori, la quale non è stata mai disturbata dal

commento musicale per ciò che riguarda la sua comprensibilità. Non si lamenta mai quella astruseria delle forme — che pure sono qui ricche nello strumentale ed abili nell'armonizzazione — per la quale lo spettatore è posto dinanzi ad un poema sinfonico tanto assorbente da non permettergli di rendersi conto dell'azione scenica. Modernità fino a quel tanto che il fine teatrale del dramma consente e, sopra tutto, conservazione delle solide basi tonali che possono esser rimosse soltanto nei momenti d'eccezione, quando occorre che entrino in gioco l'esasperazione o l'esagerazione o la parodia o il grottesco. Le quali cose — si capisce troppo bene — non posson esser protratte da un capo all'altro d'un'opera, a meno che sia un'opera che à scopi eccezionali.

Ma al Marinuzzi musicista si è fatto l'appunto di scarsa originalità: intendiamoci, non è il pubblico che à detto questo, perchè le trenta chiamate e i diversi applausi a scena aperta son lì ad attestare che il pubblico non à fatto riserve: si tratta di qualche dotto musicista, cui non possono, appunto per la sua dottrina, sfuggire certe analogie.

Però bisognerebbe intenderci prima su ciò che è originalità, perchè è probabile che nessun capolavoro — e dico capolavoro per indicare l'opera d'arte ormai riconosciuta nella storia e nei secoli — è originale nel senso che adotta esclusivamente formule proprie: quando vi sono maestri ormai indiscussi, il seguirne lo spirito senza ripeterne le parole non può, non deve esser vietato. D'altronde vi sono elementi ormai acquisiti nel nostro immenso patrimonio nazionale che debbono servire come fonte dell'ispirazione nostra: i canti e le polifonie religiose che vanno dal medioevo in giù, i canti e le danze popolari: folclore, come si chiamano con parola ormai universale.

Son queste le fonti a cui il Marinuzzi à attinto facendo opera doverosa ancor meglio che lecita, laddove la fonte a cui s'è abbeverato era nostrana. E se in taluno dei suoi procedimenti si è creduto di riconoscere qualche estranea influenza, è innegabile che trattasi di impressioni delle quali nessun'opera d'arte è priva, porti pur essa la firma dei più grandi artefici che si conoscono.

***

E per fare una corsa attraverso le cose belle dello spartito, ricordiamo il soavissimo inizio del primo atto, con l'accòrto uso di temi religiosi attinti al nostro glorioso gregoriano; il bel declamato di Signorello, commentato dolcemente dal violoncello e che poi si fonde col pio commento delle monachine: il riuscito congiungimento delle canzoni soldatesche coi canti religiosi: i bellissimi effetti orchestrali che commentano l'irrompere di Palla nel tempio.

Nel secondo atto, fragoroso per necessità logica (ma non dovrebbe ormai, accanto a certi delirî di sonorità, farci meraviglia l'altezza qui dei suoni) la descrizione dell'assalto al castello: poi il ricordato graziosissimo e scorrevole episodio grottesco dei quattro capitani, seguito dalla vibrante scena della corruzione coll'oro e dal lungo duetto tra Signorello e Anna Bianca. Quando dal colloquio la diffidenza appar fugata, e un sentimento che diventerà amore la sostituisce, il calore amoroso, tutto italiano e cioè meridionale, è di innegabile effetto.

Nell'atto terzo infine il dramma grandioso diventa tragedia: la musica lo accompagna e l'equilibrio, che è così raro, si mantiene sempre fra palcoscenico ed orchestra: dal mite preludio pasquale all'entrare e all'addensarsi delle milizie sul piazzale dinnanzi al castello — e questo è un pezzo di magistrale architettura — alla scena del pronunciamento delle milizie e al suicidio di Palla. Chi potrà negare l'efficienza drammatica della scena del giudizio, quando il capitano tedesco abbassa il pollice e Straccaguerra invece vota per la salvezza di Signorello? E chi negherà la ricchezza della scena finale con la lauda pasquale?

***

Una eccellente esecuzione à permesso che tutti gli elementi costitutivi dell'opera concorressero in modo veramente degno di encomio.

Il Marinuzzi è stato quel concertatore sagace e potente che da tanti anni ormai si è affermato qui e fuori di qui. Il Forzano à messo in iscena con amore veramente... paterno il suo lavoro, e si sa che cosa il livornese valga come inscenatore. Entro le belle scene, dipinte dal pittore Valente, gli artisti, intelligenti e intelligentemente scelti, ànno cantato ottimamente l'opera. Benvenuto Franci, a posto sempre più quando gli affidano parti di irruenza drammatica eccezionale, è stato Palla de' Mozzi, tutto Palla de' Mozzi: ed è dire ogni cosa. Vibrante Anna Bianca la Dalla Rizza, ed assai buon cantore il Masini, Signorello. Tutti gli altri, dai maggiori ai minori, il Montelabro Baracchi e le monache De Cartosio e Falliani, i capitani Nessi, Sabat, Venturini e Villa, il lanzo Walter e il Palai Straccaguerra, tutti molto bene, perchè ognuno seppe stare al suo posto.

***

Trenta chiamate alla prima esecuzione, trenta alla seconda, con un pubblico assolutamente mutato.

Dopo di che, nessuna esagerazione a dire che *Palla de' Mozzi* à trionfato.

G. M. Ciampelli.



## Altre prime rappresentazioni

® Il 17 marzo è stata accolta con unanimi consensi, a Spezia, la nuova opera *Santa poesia*, libretto di Augusto Novelli e Giovacchino Forzano per la musica di Domenico Cortopassi.

L'azione svolge un episodio delle Cinque giornate di Milano ed è commentata da una musica di squisito pregio e sopratutto di carattere eminentemente italiano.

Numerosissime le chiamate all'autore, che pure dirigeva, ed agli interpreti: la Brancucci, Oneto, Bione e Piero Rapisardi.

® Due nuove operette hanno avuto recentemente ottima accoglienza: *Prigioni di lusso* (Odeon di Milano, 15 marzo) e *Vent'anni* (Quirino di Roma, 2 aprile).

Nella prima (su trama di Carlo Lombardo verseggiatura di Carlo Ravasio) s'intende fare una caricatura dei sistemi penitenziari d'America; che Ranzato ha saputo rendere assai bene anche musicalmente.

Autore del libretto di *Vent'anni* è Luigi Bonelli, il quale ha voluto riprodurre una tendopoli goliardica in montagna e la vita studentesca in perfetto accordo, dopo le prime diffidenze, con quella degli alpigiani. La musica di Pietri è apparsa elegante, ricca di motivi popolari e con qualche riuscito balletto paesano.

Le compagnie Fineschi-Trucchi-Donati e Riccioli-Primavera hanno interpretato con molta lode i due lavori.

## Il quarto mese scaligero

Oltre *Palla de' Mozzi* di Forzano e di Marinuzzi, che alle repliche ha avuto pienamente riconfermate le calorose accoglienze della prima, si sono rappresentate, *Butterfly* e *Un ballo in maschera* (riprese) e *Elettra* di Strauss, di nuovo allestimento.

Dell'opera pucciniana è stata ottima protagonista Gilda Dalla Rizza, che per la prima volta si presentava in quella parte alla Scala; essa si è appalesata una Butterfly di bellissima sensibilità, tutta vita e passione. Con lei furono applauditi il tenore Galliano Masini, il baritono Biasini e Olga De Franco.

Nelle successive recite la parte della protagonista è stata egregiamente sostenuta dalla signora Oltrabella.

Anche il *Ballo in maschera* ha avuto acclamati interpreti in Pertile, Galeffi e nelle signore Carena, Minghini Cattaneo e Carosio, per non citare che i principali.

L'*Elettra* di Strauss è riapparsa per la seconda volta alla Scala esattamente dopo venticinque anni, giacchè la prima rappresentazione ebbe luogo il sei aprile 1909, direttore Vitale, protagonista la Krusceniski. Questa volta però non si è rinnovata la battaglia di allora, forse perchè il gusto del pubblico ha avuto tempo in circa un quarto di secolo di modificarsi e di evolversi, per cui la musica di Strauss non sembra più rivoluzionaria come a quel tempo.

Le accoglienze, quindi, sono state pienamente favorevoli; e se l'uditorio non ha potuto sottrarsi ad un certo senso di monotonia in alcuni punti della prima parte, fino alla scena del riconoscimento tra Oreste ed Elettra, uniti da una comune necessità di atroce vendetta, è stato poi completamente conquistato dal modo con cui Strauss ha saputo rendere, con potenza e rapidità di effetti, quasi come un turbine, la travolgente tragedia.

Il maestro Panizza, che ha diretto con intelligente amore *Butterfly* e *Un ballo in maschera*, ha dato rara prova di equilibrio e di giusto senso presentando il difficile spartito straussiano, mettendone in evidenza, con equa misura, i molteplici dettagli.

La Tess ha saputo imprimere un profondo senso drammatico al personaggio della protagonista, appalesandosi anche questa volta artista intelligente. La Caniglia è stata Crisotemide dalla voce calda ed espressiva, e la Casazza ha saputo dare vitalità e bel rilievo alla figura di Clitennestra. Esse condivisero gli applausi con il Dolci (Egisto), Di Lelio (Oreste), con la De Franco, la Kowaceva, la Zancova.

Di bell'effetto la messa in scena di Lothar Wallerstein, ed i costumi disegnati da Mario Cito Filomarino che ideò anche i bozzetti delle scene dipinte da Stroppa.

Numerose le chiamate al maestro Panizza, agli interpreti e all'autore, presente. Questi fu fatto segno a una lunga ovazione da parte di tutto l'uditorio e della quale egli si mostrò altamente commosso.

## Teatro Reale dell'Opera

Anche a Roma, *Fedora* di Giordano ha richiamato gran pubblico ed è piaciuta moltissimo. L'autore, che dirigeva, è stato assai festeggiato con gli eccellenti interpreti: Pertile, la Cobelli, Vanelli e l'Arbuffo.

Successivamente, Santini ha presentato il *Don Pasquale* e *La Bohème*, in accuratissime edizioni, avvalendosi di ottimi artisti quali Tito Schipa, Mercedes Capsir, Cirino, Vanelli, pel capolavoro donizettiano; e Claudia Muzio, Dino Borgioli, Pierina Giri, Inghilleri e Vaghi, per la ormai celebre opera pucciniana.

Mascagni, a sua volta, ha diretto *Lodoletta* che da quindici anni non riappariva sul massimo teatro romano. Gli si son fatte calorosissime accoglienze alle quali han partecipato la Carbone, il tenore Minghetti, Inghilleri e Baronti.

® Le ultime opere rappresentate al S. Carlo di Napoli — tutte favorevolmente accolte — sono state: *Hänsel e Gretel* (maestro Berrettoni, le signore Dragoni, Sanchioni, Clinova, Caratelli, messa in scena di Adami); *Traviata* (maestro Berrettoni, la Saraceni, tenore Merino e Tagliabue); *Aida* (maestro Capuana, la Arangi Lombardi, la Toini, Battaglia e Nava).

® *Resurrezione* di Alfano ha avuto entusiastico successo al Massimo di Palermo, direttore eccellente Bavagnoli, magnifica protagonista la Cristoforeanu; altri interpreti il tenore Masson e il baritono Togliani. Oltre 30 chiamate, a molte delle quali ha partecipato l'autore.

® Dello stesso Alfano è piaciuto a Montecarlo *Il piccolo Lord*, messo in in scena da Gunsbourg, protagonista Fanny Heldy, direttore Grovlez.

® Al Puccini di Milano, si sono avute tre recite di *Tosca*, protagonista la Poli Randaccio, direttore Puccetti, ed al Lirico alcune di *Butterfly* protagonista la Albanese, direttore Angelo Ferrari.

Un'altra stagione d'opera e ballo si è inaugurata al teatro Carcano della stessa città, con *Rigoletto* e l'*Excelsior*. Come seconda opera si è data *La Traviata*. Direttore Mucci.

® Tra gli altri più importanti spettacoli lirici di quest'ultimo mese ricordiamo:

Livorno. — *Iris* con la Pampanini e Bertelli; direttore Fabbroni.

Brescia. — *Tosca* con la Poli Randacio e *Barbiere di Siviglia*, direttore De Tura.

Pisa. — *Butterfly* con la Pampanini e Pauli, direttore Fabbroni.

Udine. — *Lohengrin*, protagonista Parmeggiani, direttore Antonicelli.

® A Montecarlo si è rappresentata, dopo quarantanni, *La Favorita*, acclamato interprete Giacomo Lauri Volpi.

® A Losanna, organizzata da Max Sauter, si è avuta una breve stagione italiana con *Rigoletto* (De Franceschi, Borgioli e la Paggi), *Tosca* (protagonista Iva Pacetti) e *Barbiere di Siviglia* (la Paggi, Borgioli, Autori); direttore il maestro Devecchi.

® Anche a Mulhouse si è rappresentato con molto favore un repertorio di opere italiane: *Bohème, Rigoletto, Cavalleria, Pagliacci, Lucia di Lammermoor*, direttore il maestro Fratini. Ne sono stati principali interpreti le signore Roggero, Polla Puecher, Maria Gentile, Giannazza, e i signori Costa Lo Giudice, Bergamaschi, Pintucci, Mongelli, Nascimbene.

® Al Teatro d'Opera di Vienna si è dato con vivissimo esito *Un ballo in maschera* di Verdi, diretto dal maestro Lucon.

# CONCERTI

## MILANO

® Società del Quartetto. — Ai due concerti dei pianisti Rubinstein e Serkin, che hanno ritrovato le consuete fervide accoglienze, costretti a concedere anche numeri fuori programma, è succeduto quello — in commemorazione di Haydn — del Quartetto Pro Arte di Bruxelles. L'ottimo complesso eseguì con espressività tre tra i quartetti più geniali del grande compositore.

Il Quartetto Busch, con il violinista Cybuja ha dato infine eccellenti esecuzioni di alcuni quintetti di Mozart.

® Teatro del Popolo. — Un bel programma haydniano ha avuto ad efficaci interpreti il quartetto Poltronieri, i violinisti Carenzio e Bertone, il cellista Gusetta e la clavicembalista Corradina Mola che dimostrò rara perizia anche in brani da sola.

La successiva udizione è stata tenuta da Igor Strawinsky, accolto con manifestazioni di viva simpatia, in un programma di sue composizioni. Più che la *Sonata in do*, per pianoforte (eseguita magistralmente dallo stesso autore) piacque il *Concerto in re*, per violino e pianoforte, vivace e ricco d'estro, reso molto bene dallo Strawinsky e dal violinista Dushkin, distintosi anche in una *Sonata* di Bach.

Il Quartetto Poltronieri e il pianista D'Erasmo, nell'ultimo concerto hanno fatto applaudire alcune novità: *Miniature* per Quartetto d'archi di Pedron, spigliate e sostanziose; *Due Canzoni*, pure per Quartetto d'archi, di R. Bossi, di stile severo e di bella linea melodica; *Sonata* per cello e piano di Mario Ferrari, espressiva e scorrevole.

® Amici della musica. — La pianista Heymann, oltre qualità istintive, ha dimostrato di possedere invidiabile magistero tecnico.

® Convegno. — Assai bene è riuscito il saggio di danze di alcune allieve di Jia Ruskaia, su musiche di Chopin, Grieg, Debussy, Palumbo, ecc.

Cantatrice raffinata si è dimostrata Doris Guarini Payne, in musiche inglesi, ed in una canzone di E. Oddone, *Aenone' s' Song*.

Carlo Flesch ha, ancora una volta, entusiasmato il pubblico in un interessante programma. Al piano Artalo Satta.

® Concerti diversi. — La cantatrice Nina De Leone ed il violoncellista Caruana, coadiuvati al piano dal maestro Calace e da Agilde Tedoldi sono stati assai applauditi. Di quest'ultimo è piaciuta una *Sonata in si*, di bel respiro melodico e di impronta espressiva.

Il pianista Kovalov, si è presentato per scopi benefici, dimostrandosi tecnico agguerrito. Egli eseguì anche *Capriccio* di Renato Bellini.



Liete accoglienze ebbero anche i pianisti Adolfo Cavanna ed il novenne Bruno Rigacci, veramente sorprendente per la sua età.

Per scopo culturale, sotto la direzione di E. Oddone, si svolgono nelle nostre Scuole Comunali una serie di udizioni di musiche infantili assai gustate, interpretate da uno scelto gruppo artistico. Fra le musiche più apprezzate ricordiamo *Puccettino* e *Cenerentola* di E. Bianchini, e *Le cantilene popolari infantili*, trascritte dalla stessa E. Oddone, i cui *Canti Pistoiesi*, sono stati eseguiti al Liceo Berchet.

® Ufficio Concerti. — Tra le migliori udizioni, vanno segnalate quelle del giovane cellista Emanuele Feuermann, dei pianisti Armanda Ramella, Macario Santiago, e Karol Sveter; e della cantante tedesca Ginster, assai pregevole.

® Liceo Parini. — Il prof. Torri ha organizzato un concerto di musica greca e médioevale, delle quali ha parlato con grande competenza. Molto apprezzata la soprano Paola Della Torre.

® Civica Scuola di Musica. — Ha svolto sotto la guida del maestro Brunetto che n'è valente e apprezzato direttore, un importante concerto, nel quale figuravano composizioni di Bach, Perosi, Mousquet, Debussy, Max Bruch, l'*Ave Maria* di Zandonai, e tre nuove: un coro a 5 voci di Pietro Clausetti *L'ombra dei boschi d'Aser*, chiaro e di gradevole disegno polifonico; *Notte di neve* e *Gelosia*, cori a più voci di Paribeni, di delicata ispirazione la prima e di riusciti effetti caratteristici l'altra.

## ROMA

® Augusteo. — *13-16 marzo*. Pietro Monteux, assai festeggiato, oltre brani di Ravel, di Debussy, di d'Indy, dirige la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, di cui è particolarmente ammirata la Notte del Sabba; *Quattro madrigali* di Monteverdi che, nella revisione di Malipiero, nulla perdono del loro carattere; *Suite* (da un balletto di Grétry); la 2ª *Sinfonia* di Brahms; *Il convento veneziano* di Casella.

*20 marzo*. Concerto Rossi-Rubinstein, il quale è specialmente ammirato dopo il *Concerto in sol magg.* di Beethoven, quello in *si bem.* di Brahms (ove si distingue anche il violoncellista Chiarappa) ed in brani da solo.

*27-30 marzo*. Molinari, assai applaudito, prima della sempre gradita *Resurrezione* di Perosi (solisti la Mendicini-Pasetti, la Minghini Cattaneo, Castello, Sernicoli e Bandini) fa conoscere il *Concerto in la maggiore*, per due quartetti d'archi, cembalo e organo di Antonio Vivaldi, ch'è particolarmente piaciuto, specialmente nel secondo tempo.

*3 aprile*. In un altro concerto, Molinari dirige alcune composizioni inerenti al centenario goethiano (tra cui il *Corteggio* di Busoni e la Nenia del *Mefistofele* di Boito cantata stupendamente dalla Scacciati) e due nuovi lavori: *Rapsodia* di Virgilio Mortari e *Concerto di festa* di Montani, entrambi assai applauditi. La *Rapsodia* di Mortari, che aveva già avuto fervide accoglienze anche al festival di Oxford, è di tipo schiettamente popolaresco, bene architettata e colorita orchestralmente con vivacità.

La composizione del Montani, assai pregevole, è pure di ispirazione popolare.

*6 aprile*. Concerto Rossi-Lotte Lehmann, la quale dà nuova prova della sua bravura in brani di Wagner, Weber ecc.

*10 aprile*. Concerto Molinari-Busch. Il celebre violinista, che poche sere prima (come la Lehmann) si era presentato a S. Cecilia, è entusiasticamente applaudito in composizioni per violino e orchestra di Bach, di Mozart e di Brahms.

® Filarmonica. — Il Quartetto di Roma ha fatto conoscere un non recente *Concerto* per archi di Casella, ed un nuovo brano, *Estate*, di Tito Asprea, accolti con favore.

Si è avuto anche un concerto di musiche di Haydn, sotto la direzione di Bizzelli, interpreti il Quartetto di Roma e Gilberto Crepax, mentre il prof. Romolo Giraldi ha parlato sul grande musicista.

® Sala Sgambati. — Il reverendo prof. Lippo ha diretto l'oratorio di Haydn *Le stagioni*, con solisti dell'Opera di Vienna.

Con molto favore è stato accolto il nuovo Trio di Roma (Arnaldi, Antonioni, Saltarelli).

® Sala Borromini. — Si è eseguito lo *Stabat* di Pergolesi, direttore il maestro Filippo Mercolini.

Successivamente ha avuto luogo una udizione di musiche ottocentesche a completamento del corso tenuto da Fernando Liuzzi.

® Lyceum. — Giuditta Salemi, recentemente applaudita come pianista e compositrice alla Sala Sgambati, si è ora affermata distinta cantatrice, in un bel programma comprendente anche alcune sue liriche.

® Circolo della Stampa. — Ottimamente è riuscito il concerto a beneficio delle opere assistenziali dell'Urbe. Vi hanno partecipato Aureliano Pertile, la soprano Cossa ed il maestro Messina.

## FIRENZE

® *20-31 marzo*. Ultimi due concerti diretti da Gui. Al primo ha partecipato l'eminente organista francese Bonnet, in brani di Händel, di Frescobaldi ed in una sua *Variazione di concerto*. Ha ottenuto calorosi consensi anche il nuovissimo poema orchestrale *Inni alla*

*notte* di Aldo Finzi, in cui l'autore riconferma eccellenti doti. Il brano, elaborato con mano sicura, ha una chiusa di sicuro effetto e di bell'impeto lirico.

La seconda udizione è dedicata a Beethoven, della cui arte ha parlato con competenza lo stesso Gui, prima d'impugnare la bacchetta per dirigere l'*Ottava*, l'ouverture dell'*Egmont*, e la *Quinta in do min.*

*27 marzo*. La prima parte del programma comprendente la *Sinfonia in re maggiore* di Haydn ha avuto a direttore Vittorio Gui. La seconda parte, invece, Strawinsky, che ha presentato sue composizioni, con la collaborazione, in alcune, del violinista Duskin.

*3 aprile*. L'ultimo concerto è diretto da Strauss in un programma di sue musiche. Egli è calorosamente applaudito unitamente al maestro Gui, il principale artefice della stagione.

® La danzatrice Meri è stata assai ammirata nell'esibizione di un bel *Bolero* antico di F. Boghen.

### VENEZIA

® Concerti sinfonici. — Gli ultimi tre, con pari esito dei precedenti, sono affidati rispettivamente a Mario Jacchia, a Strawinsky ed a De Sabata.

Il primo, oltre brani di Liszt, di Rimsky-Korsakoff, di Dvorak, e *Alla città di Ferrara* di Mariotti, è meritatamente applaudito anche come autore di un poetico *Alba in Abruzzo*, e di un impetuoso *Orgia e Ditirambo*.

Strawinsky dirige sue composizioni che ottengono unanimi consensi.

De Sabata, infine, solleva indescrivibile entusiasmo, specie dopo *Vita d'eroe* di Strauss (solista il prof. Ferro) e la Cavalcata della *Walchiria* (che dovette bissare). Il pubblico è rimasto veramente soggiogato dall'arte superiore e personalissima che l'illustre maestro sa imprimere a tutte le sue interpretazioni.

® Belle udizioni hanno anche dato la pianista Ada Bonzani e Maria e Mario Corti con Goffredo Giarda.

### TORINO

® Ai concerti sinfonici, diretti dal maestro Gedda, sono stati particolarmente applauditi la *Canzone romanzesca* per canto e orchestra da camera (solista la Caniglia), *Sire Halewin*, di Lualdi, presente e assai festeggiato; il poema sinfonico *Jaufré Rudel* di Renzo Bianchi; ed in prima esecuzione per l'Italia il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Ravel, solista la signora Brard.

Allo stesso Liceo il dott. Della Corte ha tenuto una dotta e lucida conferenza su *Goethe e la musica*.

### TRIESTE

® Le ultime tre tornate dell'Artis Amici sono state dedicate, rispettivamente, a Martucci, a Pizzetti ed a Zandonai. Del primo ha parlato Michelangelo Merlin, mentre la parte musicale era affidata alla cantatrice De Poltieri ed alle pianiste Bidoli e Merlin.

Le composizioni pizzettiane hanno trovato eccellenti interpreti nella violinista Gusberti, nella pianista Magliaretta e nella cantatrice Baroni.

Di Zandonai ha parlato il dott. Strudthoff, e si ebbero accurate esecuzioni della *Serenata medioevale*, di alcune liriche e del canto delle ancelle nel terzo atto della *Francesca*.

® Alla Sala Littorio, il celebre pianista Cortot ha dedicato una serata a musiche di Chopin.

® Al concerto del Sindacato musicisti è stata apprezzata una nuova *Sonata* per violino e pianoforte del maestro Pardo.

### BOLOGNA

® In un concerto orchestrale diretto dal maestro Zecchi al Liceo, piacquero due sue *Danze antiche*, *Il gioco del cucù* di Masetti, *Serenetina* di Bossi, *A sera* di Catalani.

M. E. Bossi è stato commemorato al Liceo, dal figlio Renzo, con la cooperazione della soprano Sassone Soster e di Adolfo Bossi.

### BERGAMO

® Al Teatro Nuovo, per iniziativa del Rotary si sono eseguiti due *Quartetti* inediti di Donizetti, dei 17 che, grazie al munifico concorso del Rotary, sono raccolti nel museo che si intitola al grande musicista concittadino.

I due quartetti, composti nelle tonalità di *si min.* e di *la magg.* hanno le impronte stilistiche di semplicità, di chiarezza, di eleganza di altri lavori giovanili di Donizetti.

Perfetta l'esecuzione che ne ha offerto il Quartetto Abbado-Malipiero.

La signorina Maria Rota, al piano il maestro Gavazzeni, ha cantato con grande sentimento alcune liriche dello stesso autore.

### NAPOLI

® Società Quartetto Scarlatti. — Bellissimo concerto del Quartetto della Corte Belga (in programma una novità: il *Quartetto* di Martinu). In altro concerto sono state assai applaudite le pianiste Maria e Livia Giacchino, di Palermo, in un programma a due pianoforti e la seconda anche in brani da sola.

® Accademia Napoletana di Concerti. — Due importanti udizioni: quella della cantatrice Edelberg e quella del Duo Ehlers-Schwarz (clavicembalo e violino).



### GENOVA

® Al Carlo Felice si è avuta una ottima esecuzione dello *Stabat mater* di Scarlatti, nella realizzazione di Boghen, preceduto da un discorso del comm. Pacinotti. Dirigeva Tebaldini, solisti Anita Nanni e Liana Avogadro.

® In altra sala è piaciuta la pianista Maria Luisa Moresco.

### PALERMO

® Per gli Amici della musica sono da ricordare una conferenza dell'on. Lualdi sui *Rapporti della musica con le arti figurative* ed un bellissimo concerto del pianista Rubinstein.

® Al Circolo della Stampa ebbero favorevoli accoglienze il cellista Giuseppe Gagliano con la soprano Eva Parlato; ed il giovane pianista Arturo Siciliano, interprete anche di alcuni suoi riusciti *Quadretti*.

® Al Teatro Bellini hanno richiamato gran pubblico, in una serata di beneficenza, Ester Mazzoleni e l'orchestra d'archi del Conservatorio, diretta dal maestro Tantillo.

---

® A Ravenna, Fausta Yoshiko, vedova di Antonio Beltramelli, ha tenuto il suo primo concerto vocale eseguendo con arte squisita musiche settecentesche, romantiche e moderne; tra cui *Canti del cammino* di Balilla Pratella, su parole di Beltramelli.

Nella stessa città ha tenuto un concerto il pianista Mario Guagliumi, accompagnato dall'orchestra diretta da Balilla Pratella.

® A Legnano è stato favorevolmente accolto un *Trio in sol* per violino, cello e pianoforte del maestro Francesco Neglia, direttore di quel Liceo musicale, interpreti la signora Ceradini, Malipiero e Russolo.

® La prof.sa Bice Baldacci ha commemorato, a Pistoia e Firenze, Muzio Clementi, illustrando le conferenze con appropriati ed efficaci commenti pianistici.

® Alla Filarmonica di Rovereto è piaciuta la nuova *Sonata*, per cello e pianoforte, di Roberto Rossi, interpreti Germano Mazza e Angiola Rossi.

® Lieto successo hanno avuto a Cagliari i concerti sinfonici, diretti dai maestri Fasano e Boero. Nei programmi figuravano l'*Egmont* di Beethoven, l'intermezzo della *Manon*, composizioni di Martucci, Mascagni, Moskowski, di Perosi, Respighi, Marinuzzi, Mulé ecc. Due udizioni sono state riservate a composizioni del concittadino Aldo Aytano.

® L'*Israel in Egitto* di Händel ha avuto una eccellente esecuzione al Municipale di Modena da parte di cori e solisti di Berlino, diretti dal maestro Schumann.

## MARIA EGIZIACA di Respighi.

Il 16 marzo, alla Carnegie Hall di Nuova York, affollatissima, si è eseguito per la prima volta questo nuovissimo Trittico per concerto. I tre preludi, collegati da interludi, sono stati accolti con unanimi e calorosi applausi. L'autore, che dirigeva, si è dovuto presentare ben dodici volte.

I tre quadri di *Maria Egiziaca* rappresentano la scena dell'imbarco di Maria nel porto di Alessandria, l'entrata nel tempio di Gerusalemme e nelle grotte di Sosimo, sulle rive del Giordano.

La critica unanimemente pone in risalto le molteplici bellezze del nuovo lavoro, specie dei recitativi melodici, nonchè la vigorosa e smagliante strumentazione, non disgiunta da compostezza stilistica e la sincerità e la finezza della concezione.

---

® Nella piazza grande di Locarno, in occasione della tradizionale « Festa delle camelie » è stato applaudito un poema sinfonico corale danzato di C. Gatti, *Il dono dell'amore*, su soggetto di Angelo Gatti e versi di Luigi Orsini. Dirigeva il maestro Cremagnani.

® Con pieno successo è stata eseguita a Parigi, nella sala della Società Nazionale di musica, una nuova *Sonata* per violoncello di Alfano, che sedeva al piano, accompagnando il violoncellista Mazzacurati.

® Il maestro Jesinghaus ha diretto a Basilea la sua *Vita stellata*, un ciclo di canzoni per soprano e orchestra, solista Berthe de Vigier.

® Esito lietissimo ha avuto, a Budapest, il nuovo poema sinfonico *Voci della foresta* di Giulia Recli, giudicato con molto favore anche dalla critica. L'autrice presente è stata assai festeggiata.

Della stessa Recli, Beniamino Gigli ha cantato un nuovo *Poema d'amore* in parecchie città dell'America del Nord, mentre all'Ambasciata Americana di Roma è stato eseguito il *Quartetto in fa*.

® *Il lago d'amore* di Nordio è piaciuto a Szegend, diretto da Fichtner.

® Con molto favore si è svolta, in varie città della Polonia, la tournée della eletta cantatrice Maria Fiorenza Ciampelli, con programmi prevalentemente di musiche italiane.

® Il pianista Cesare Valabrega è stato assai applaudito a Praga.

® Molto bene è riuscito il concerto sinfonico diretto a Houston (Texas) dal maestro italiano Uriel Nespoli.

® A Rio de Janeiro hanno avuto favorevole accoglienza *Quattro Liriche* per canto e piano di Gianni Giannetti; ispirate al folklore bulgaro.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera dalla Svizzera

La crisi! La crisi della musica, la crisi dei teatri, la crisi dei concerti! E, tuttavia, se voi leggete i giornali od i manifesti sembra che giammai la Svizzera abbia avuto tanta musica come adesso. Tutti i complessi concertistici affermano la loro volontà di vivere. Alcuni hanno forze in riserva che permettono di superare gli ostacoli; altri, invece — a meno d'una rapida trasformazione della vita economica attuale — saranno obbligati ad abbandonare la lotta. Ma ci sembra prematuro ed inutile profetizzare in questi momenti.

La disoccupazione degli strumentisti non è certo propizia per risolvere la situazione che è anche complicata dai reclami degli orchestrali svizzeri, per il grande numero dei loro colleghi stranieri che suonano nel nostro paese, troppo largo di ospitalità. Spesso è avvenuto che i suonatori svizzeri, per assicurare la vita a sè stessi ed alle proprie famiglie, si sono visti costretti ad abbandonare il loro paese, ed a chiedere ad un'altra nazione vicina di accordare loro la naturalizzazione, mentre la Svizzera troppo ospitale — ripetiamo — non esige dagli stranieri che diventino cittadini svizzeri per poter occupare un posto nelle orchestre della Confederazione.

Ed il problema è anche più difficile a risolversi, dato che la Svizzera, per le sue orchestre, non può imporre esclusivamente artisti connazionali, essendo questi in troppo ristretto numero. D'altra parte come fissare la proporzione tra essi e gli stranieri? Come stabilire una formula che concili contemporaneamente la necessità e la giustizia?

Intanto è da temere che, sentendosi così poco protetti, gli strumentisti svizzeri perdano il coraggio per la lotta, e che i più giovani di essi abbandonino senz'altro la carriera. Ciò non costituirebbe certo un progresso nello sforzo generale per la diffusione della nostra cultura musicale. A dire il vero, però, le nostre autorità si preoccupano della questione che, bisogna convenirne, è complessa. Ma purtroppo molte altre necessità più immediate attirano la loro attenzione.

***

Per la Conferenza del disarmo a Ginevra si sono organizzate alcune manifestazioni musicali. Ai delegati dei vari Stati si è offerta una grande udizione delle *Beatitudini* di César Franck, nella cattedrale di St. Pierre, sotto la direzione di Otto Barblan, ripetuta poi due volte gratuitamente per il pubblico.

« Fortunati i pacifici » ha cantato l'illustre compositore, che non avrebbe mai immaginato che un giorno il suo nome sarebbe servito per un così grande avvenimento politico.

Al teatro, per la stessa occasione, si sono dati spettacoli con il concorso di complessi stranieri. L'Italia e la sua musica non furono dimenticate, giacchè nel programma figuravano *Rigoletto*, *Tosca* e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa.

***

A proposito di radiodiffusione, è certo che non si può parlare di musica senza occuparsi di questa forza prodigiosa, la di cui importanza, in Svizzera come dappertutto, assume parte sempre più considerevole nella vita sociale. Si può però affermare, recisamente, che per essa si sieno avvantaggiati il gusto musicale e il senso artistico del pubblico? Ciò che si chiama comunemente la volgarizzazione dell'arte non provoca la reale e profonda educazione; e fino ad oggi, a noi sembra che l'impiego della radio diffusione della musica sia guidato da un opportunismo esagerato. Bisogna ammettere però che sono molte le difficoltà che impediscono di stabilire una linea di condotta decisa e metodica, e dobbiamo quindi rallegrarci nel constatare che in questo momento vi sono uomini che lavorano a ricercare formule giuste e logiche per utilizzare proficuamente le due grandi stazioni radiofoniche svizzere.

Riteniamo che la collaborazione di alcune nestre società sinfoniche con la Radio, rappresenterebbe la soluzione della crisi finanziaria, talvolta acuta malgrado i sacrifizi di generosi mecenati, sempre più rari però alla nostra epoca.

***

Le condizioni della vita musicale sono mutate; questo è indiscutibile. Ma quale sarà il loro ulteriore cammino? Nessuno saprebbe prevederlo con esattezza. Tutto il malessere deriva dall'incertezza di linea di condotta, ben più che da difficoltà finanziarie del momento. L'incertezza stessa produce l'inerzia. E così pure la divisione delle forze musicali svizzere non giova alla trasformazione rapida di tradizioni che si sono poco per volta falsate sotto l'influenza straniera. Bisogna perciò sempre utilizzare le Società corali popolari, in cui il sentimento nazionale è costante.

Volgendo lo sguardo verso il Nord, verso l'Est, verso l'Ovest i nostri complessi sinfonici danno certo prova di eclettismo, ma che talvolta appare esagerato. Essi guardano troppo raramente verso il Sud e anche più raramente al loro stesso paese che, da oltre cinquanta anni, ha pur fornito un numero considerevole di compositori nazionali.

Il volere seguire la moda straniera che si è imposta, fa temere che il senso critico puro dei nostri complessi si alteri poco per volta. Tuttavia, dopo aver aderito ai movimenti assai rivoluzionari universali di dopo guerra i programmi dei concerti hanno dovuto essere modificati per necessità di cose, ed i grandi classici sono stati rimessi in onore da quegli stessi che avevano preteso che fossero morti definitivamente.

La reazione si manifesta qui come nei paesi vicini. E si potrebbe temere anzi che essa finisca per sorpassare i limiti d'una ragionevolezza giusta, se non si sapesse che tra le azioni e le reazioni vi è sempre un periodo di equilibrio confortante.

Forse ci avviciniamo a tale periodo anche noi, malgrado tutto, malgrado l'interesse che certi uomini possono avere a perpetuare lo squilibrio ed il disordine nello spirito del pubblico.

***

L'arte sarà sempre il riflesso dei costumi della sua epoca; e mai, forse, in alcun periodo come l'attuale, la musica ha sentito le influenze sociali e politiche. La Svizzera non sfugge ai tentativi perniciosi degli utopisti universali e bisogna augurarsi che le sue tradizioni siano così forti da vincere lo spirito di disgregazione che s'infiltra ovunque.

Libertà, sia! Ma anche ordine, salute morale, disciplina e sacrificio sono indispensabili nell'artista per mantenere l'indipendenza reale dell'intellettualità musicale del nostro paese.

Non dubitiamo dell'avvenire, nè della forte giovane generazione che comincia ad aprire gli occhi e le orecchie. Ad essa spetta di fare trionfare di nuovo i principi d'idealismo e di disinteressamento che costituiscono la ragione di vivere dei musicisti come di tutti i cittadini e di tutti i popoli intelligenti.

GUSTAVE DORET.



## Lettera da Londra

La questione più grave del momento che turba la mente del mondo artistico-musicale di Londra, suscita commenti vivacissimi e si estende in interminabili polemiche da parte della critica, è la soppressione della Stagione Internazionale d'Opera in estate. La direzione del Covent Garden Theatre, in seguito alla mancata sovvenzione del Governo Britannico, ha deciso ufficialmente di chiudere le porte alla stagione internazionale e di dedicare interamente i suoi sforzi all'esecuzione di opere in inglese con artisti esclusivamente britannici.

Rinunciando alla stagione estiva del Covent Garden, Londra viene a perdere uno dei più simpatici ritrovi artistico-sociali nel periodo più brillante di vita mondana dell'anno. Anche Sir Thomas Beecham, che l'anno scorso ottenne considerevole successo con la Compagnia Russa al Lyceum Theatre, ha abbandonato il campo per sostituire a New York Arturo Toscanini ammalato; e ad aggravare la situazione, con la morte improvvisa del famoso impresario Lionel Powell, sono stati annullati importanti contratti con celebrità straniere e divi famosi, beniamini assidui del pubblico della metropoli. Il mondo artistico della capitale se ne risente; tolti dai programmi futuri i nomi che avrebbero rinnovato successi ed il risveglio di ogni attività musicale della nazione a contatto dei maggiori esponenti dell'arte di altri paesi, la famosa « season » di quest'anno minaccia di non essere molto interessante; a meno che organizzazioni straniere riescano a formare compagnie capaci di affrontare un pubblico di prim'ordine e cosmopolita e di sostituire il prestigio della vecchia istituzione locale con elementi nuovi.

***

Il pubblico londinese è ben disposto ad accogliere e favorire iniziative che gli permettano di non rinunziare ad una popolarissima e simpatica consuetudine di ogni anno. I tedeschi sono già alla riscossa, consci della meravigliosa opportunità che viene loro offerta dalla mancanza della compagnia del Covent Garden. Si parla di una visita dell'Opera di Stato di Vienna, si annunzia una stagione di prim'ordine organizzata dalla Compagnia del Festival del Teatro di Monaco; impresari e artisti sono in trattative e la voce si sparge per gli ambienti musicali di Londra dove è accolta con gradevole sorpresa ed anticipazione di successo.

Alcuni organi musicali approfittano di questo stato di cose per attaccare l'organizzazione antiquata del Covent Garden, in verità poco

**In uno dei prossimi fascicoli pubblicheremo un ampio studio di Mario Rinaldi su**

**ILDEBRANDO PIZZETTI POETA**

rispondente alle esigenze moderne del teatro lirico. Critici eminenti deplorano la mancanza dell'opera italiana che per lungo tempo ha occupato il primo posto negli annali del Teatro Musicale del Regno Unito, e si augurano che Milano e Roma seguano ben presto l'esempio di Monaco e Vienna nell'organizzare una stagione d'opera per rialzare le sorti di una « season » senza novità artistiche. Altri giornali prendono lo spunto dalla situazione per sottolineare che Londra non ha mai avuto occasione di ospitare negli ultimi anni una intiera compagnia d'opera italiana, benchè spesso abbia avuto modo di epplaudire alcuni artisti provenienti dai nostri migliori teatri; e formulano un caldo appello ad artisti e organizzatori italiani perchè si uniscano ad apportare il loro contributo a un pubblico che ne sa apprezzare pienamente il valore artistico.

***

Le compagnie d'opera in inglese hanno continuato con buon esito le rappresentazioni durante la stagione invernale; la compagnia del Covent Garden on Tour ha aggiunto al solito repertorio di *Tosca*, *Aida*, *Bohème*, e *Butterfly* una riuscita edizione del *Cavaliere della Rosa* di Strauss. *Aida* fu rappresentata con grande successo in una recente edizione anche all'Old Vic e Sadler's Wells Theatres.

Tra le novità più interessanti offerte al pubblico dei concerti orchestrali notiamo la *Sinfonia dei Salmi* e il *Concerto* per Violino di Strawinski, diretti dall'autore che non ottennero il caloroso successo delle altre composizioni del maestro russo e furono giudicate grottesche e insincere. Nè ebbero maggior successo poco tempo dopo i *Cinque Pezzi* di Schönberg diretti ammirevolmente da Adrian Boul.

Invece *Il Festino di Baldassare* di William Walton, su libretto di Osbert Sitwell, interessò vivamente il pubblico per la sincerità della concezione moderna della sua espressione musicale, ed anche per la forma del lavoro stesso che pur seguendo in linea generale la tradizione del vecchio oratorio, popolarissima in Inghilterra, se ne stacca in parte originalmente; il giovane autore ottenne critiche lusinghiere, come pure la B. B. C. Orchestra, il maestro Adrian Boult che diresse. Stuart Robertson come solista e il National Chorus. *Hammersmith*, un preludio e scherzo per orchestra, di Holst fu eseguito nello stesso programma con discreto successo.

Sir Thomas Beecham diresse con successo *In a summer garden* di Delius, una *Suite de Ballet* ricavata da lui stesso da musiche di Händel, *Le Burgeois Gentilhomme* di Strauss, e la *Francesca da Rimini* di Tschaikowski. Di Delius fu eseguita inoltre, sotto la direzione di Sir Henry Wood, la *Canzone delle colline alte*, molto apprezzata per la finezza della orchestrazione. Ansermet, con la B. B. C. Orchestra ripetè la *Sinfonia dei Salmi* di Strawinski, senza ottenere maggior successo della prima esecuzione. Sempre con la stessa orchestra, Malko offrì un interessante concerto in cui furono particolarmente apprezzati *La notte di San Giovanni* di Moussorsgki e il *Concerto* di Prokofief eseguito alla perfezione dal violinista Szigeti.

La Stagione Orchestrale salì ad un alto grado di esecuzione con tre concerti di musiche classiche tedesche offerte dalla Berlin Philarmonic Orchestra diretta con meticolosa precisione da Furtwängler.

Non piacque molto il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Maurice Ravel. Invece *Shéhérazade* dello stesso autore, tre frammenti cantati squisitamente da Maggie Tayte, furono applauditissimi. Sir Hamilton Harty diresse due concerti con la London Symphony Orchestra, distinguendosi particolarmente in lavori di Brahms e Berlioz.

Durante le ultime settimane della Compagnia del Covent Garden on Tour, prima dell'inizio della stagione primaverile nelle provincie del Regno, fu eseguita un'edizione de *La Walkiria* di Wagner sotto la direzione di Adrian Boult con considerevole successo.

GIORGIO R. FOA.

**MUSICA VOCALE da CAMERA**
**con accompagnamento di Pianoforte**

AUTORI DIVERSI

**35 Arie di varii autori del secolo XVII**
**a una voce, raccolte a cura di G. BENVENUTI**

118605. - RASI (F.). Quattro Arie L. 3.—
118606. - MONTEVERDI (C.). Madrigale: *Con che soavità, labbra adorate* L. 3.—
118607. - MANZOLO (D.). Sei Arie L. 3.—
118608. - BERTI (G. P.). Aria: *Datemi pace* L. 3.—
118609. - MINISCALCHI (G.). Due Arie L. 3.—
118610. - FRESCOBALDI (G.). Tre Arie L. 3.—
118611. - FONTEI (N.). Due Arie L. 3.—
118612. - ZIANI (P. A.). Due Arie L. 3.—
118613. - BUSCA (P. L.). Due Arie L. 3.—
118614. - GREGORI (G. L.). Dieci Arie L. 6.—
118615. - PISTOCCHI (F. A.). Due Arie (testo francese) L. 3.—

EDIZIONI RICORDI

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHERING (A.) — *Geschichte der Musik in Beispielen.* (Ed. Breitkopf und Härtel. Lipsia).

Lo Schering pubblica contemporaneamente due forti opere, l'*Aufführungspraxis alter Musik*, della quale ci occuperemo ampiamente, e questa grossa e bella Storia della musica in esempli, il quasi lo stesso titolo dell'analoga opera del Riemann, ugual'ne è la finalità. Ma gli anni trascorsi fra l'una e l'altra storia, le migliori condizioni dell'attuale musicologia e la diversità del metodo scientifico rendono questa assai più utile dell'altra. Alle grafie intricate, delle quali il Riemann si compiaceva, sono sostituite le linee naturalmente evidenti: nel senso verticale e in quello orizzontale. La lettura soltanto visiva e anche la pratica pianistica ne traggono grande vantaggio. La scelta dei 313 pezzi è non solo varia, in quanto ad autori, scuole, forme, ma sovente preziosa per la novità e la rarità dei testi. Fra i quali hanno particolare rilievo quelli strumentali dal XIII al XVII secolo, del periodo cioè che lo Schering tratta con novità di vedute nella citata *Aufführungspraxis*, sostenendo la primazia pratica della musica strumentale su quella della polifonia vocale. La raccolta comincia con l'Epitaffio di Sicilo, punto di partenza obbligatorio d'ogni antologia di musiche, e finisce con i musici della metà del Settecento, com'è naturale che avvenga, poichè i testi posteriori sono alla portata di tutti. Non una citazione che non sia per uno o per l'altro verso rappresentativa, e non induca a meditazione o non desti interesse. Un libro di forte erudizione, dunque, e di amena lettura insieme, corredato di sapienti note e di erudita bibliografia. La musica italiana è rappresentata da Dall'Abaco, Abbatini, Agostini, Alberici, Anerio, Animuccia, Antonius, D'Aquila, Banchieri, Bononcini, Bonono, Brochus, Cacciei, Caldara, Capelli, Cara, Carissimi, Cavalli, de' Cavalieri, Cavazzoni, Cesti, Ciconia, Cimello, Conti, Corelli, Corteccia, D'Ascanio, Draghi, Francesco Da Milano, Frescobaldi, Gabrieli, Gagliano, Gesualdo, Giovannini, Landini, Legrenzio, Lotti, Lurzaschi, Marenzio, Marini, Marzocchi, Merulo, Merula, Monteverdi, Palestrina, Pallavicino, Pergolesi, Peri, L. Rossi, Sartorio, Scandello, Scarlatti, Spinacino, Stradella, Steffani, Tartini, Torelli, Tromboncino, Vecchi, Venosa, Viadana, T. A. Vitali, Vivaldi.

SCHWERKE (I.) — *Alexandre Tansman.* (M. Eschig, Parigi).

Biografia e critica del compositore polacco, d'educazione francese. Fra l'altro lo Schwerke riferisce alcuni interessanti pensieri del compositore: « La musica non ha mai mutato sostanza e non muterà mai finalità. La sua realizzazione è la melodia, il suo scopo l'emozione. E soltanto la forma della realizzazione e i mezzi dell'espressione sono soggetti a mutamenti. I creatori della musica moderna non sono come le macchine; hanno individualità fisiche e psichiche, al pari dei compositori del passato. Sono mutate unicamente le condizioni della vita e la sua atmosfera. Per conseguenza i prodotti di queste individualità umane non devono, per ragioni della moda, rinunciare a qualche momento umano ».

Lo Schwerke aggiunge che da qualche anno il Tansman va alla ricerca dell'elemento della sensibilità; e malgrado sia reputato modernista dell'estrema destra e figlio del suo tempo, egli trae dalla nostra epoca uno stimolo potente alla concezione soggettiva dell'arte.

LIUZZI (F.) — *Profilo musicale di Jacopone.* (Nuova Antologia (estr. 1931), Roma).

Accennato alle diverse opinioni del D'Ancona e del Novati intorno alla persona letteraria di Jacopone, il Liuzzi riconosce che in lui « una singolare intimità tra l'eccitamento poetico e lo stimolo musicale è tutt'altro che rara ». Esamina le antiche intonazioni di laudi assegnate o assegnabili allo stesso rimatore di Todi, e cioè due cortonesi e cinque magliabecchiane. Comincia a osservare « Troppo perde 'l tempo », che fu notata ai giorni stessi del poeta, e ne constata le corrispondenze spirituali e formali del testo con la cantilena. A quella lauda avvicina l'altra « Di me lasso », che pure mostra, nella distinta organicità di poesia e melodia, una congenita aderenza, una concrezione. Tali caratteristiche scemano nelle laudi seguenti; ma il Liuzi assegna ugualmente le melodie non « all'incolta arte popolare, ma all'artista consapevole e mirabilmente personale, ardito e gagliardo ».

*e. d. c.*

LUALDI (A.) — *Il rinnovamento musicale italiano.* (Treves-Treccani-Tumminelli, Milano, Roma).

Il libro ritrae, con grande evidenza, tutto il quadro della vita artistica del nostro secolo.

Esso è il frutto di una indagine condotta con amorosa cura e con vigile coscienza: è il tributo di un musicista italiano, pensoso dell'avvenire dell'arte nazionale, al cammino ascensionale e all'evoluzione del pensiero musicale.

In una sintesi coordinatrice l'autore ha raccolto tutti gli elementi che potevano giovare alla sua ricerca; ne è derivata un'opera organica e compiuta, di chiarezza cristallina.

Il libro si legge dalla prima all'ultima pagina, senza interruzioni, senza soste.

Gli aspetti molteplici della vita musicale italiana contemporanea sono sottoposti al vaglio di una critica obbiettiva e sagace, come soltanto un artista sa fare. Lo spirito di penetrazione dell'esegeta è pari alla virtù altissima di idealizzazione di chi è uso a creare: Adriano Lualdi ha conglobato anche in questo lavoro, in un connubio felice, le sue doti preclare di critico e di artista.

ALDO FESTI.

# IN TVTTI I TONI

## NOTIZIE

### Il maestro Ottorino Respighi Accademico d'Italia

*Ci rallegriamo vivamente con l'illustre maestro bolognese, nostro carissimo amico, per la sua assunzione, in rappresentanza della classe delle arti, al massimo consesso culturale italiano.*

*Tale nomina, che consacra ufficialmente una fama ormai affermata ed indiscussa in tutto il mondo, oltre che onorare meritatamente e degnamente l'insigne compositore, è anche un solenne riconoscimento del posto conquistato dalla musica moderna italiana, della quale il Respighi è uno dei più cospicui esponenti.*

*Mentre ci riserviamo di dedicare nel prossimo numero uno speciale articolo all'arte di Ottorino Respighi, diamo qui i cenni riassuntivi della sua grande e feconda carriera di musicista.*

---

Nato a Bologna il 9 luglio 1879, compì in quel Liceo Musicale gli studi di violino col Sarti e di composizione col Martucci; poi seguì a Berlino i corsi di Max Bruch e a Pietroburgo quelli di Rimski-Korsakof. Fu nominato per concorso maestro di alta composizione e poi Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia, ma dopo due anni rinunziò all'onorevole ufficio per poter attendere più liberamente alla composizione e per poter compiere lunghi viaggi artistici.

Infatti da allora egli ha spiegato un'intensa attività musicale in Europa e nelle Americhe come direttore d'orchestra e pianista, interprete esclusivamente di sue composizioni.

Della sua copiosa produzione ricordiamo, oltre le opere *Re Enzo*, *Semirâma*, *Marie-Victoire*, *La bella addormentata nel bosco*, *Belfagor*, *La campana sommersa*, i poemi sinfonici *Fontane di Roma*, *Pini di Roma*, *Feste romane*, *Vetrate di chiesa*, *Metamorphoseon*, la *Suite brasiliana*, il *Trittico botticelliano*, musica per strumenti solisti (*Sonata* per violino e pianoforte, *Concerto gregoriano* per violino ed orchestra, *Concerto in modo misolidio* e *Toccata* per piano ed orchestra), una quantità considerevole di liriche per canto e pianoforte e per canto ed orchestra e molte trascrizioni di antiche musiche per violino e pianoforte (*Sonate*) e per orchestra (*Antiche Danze ed Arie*, *Gli Uccelli*, *La Boutique fantasque*, *Rossiniana* ecc.).

Egli è membro dell'Accademia di S. Cecilia, dell'Accademia Filarmonica di Roma, dell'Accademia di Archeologia, lettere e belle arti di Napoli, dell'Accademia di Firenze e dell'Accademia filarmonica di Bologna.

® Opere nuove alla Scala. — Per disciplinarne l'esame e l'eventuale designazione si è stabilito:

1) Gli autori che aspirano all'esecuzione al teatro alla Scala, di una loro opera nuova, debbono far pervenire il libretto direttamente all'Ente spedendolo raccomandato con l'esatto indirizzo per la restituzione;

2) Verranno prescelti quelli che potranno interessare il teatro per le loro qualità intrinseche, messe in relazione con le particolari esigenze del teatro stesso e del cartellone;

3) Gli autori della musica dei libretti prescelti verranno invitati per far sentire al pianoforte un brano, a loro scelta, dell'opera. Per tale audizione di saggio, verrà accordata ad ogni autore una mezz'ora circa. Non sarà dato corso all'audizione stessa se l'autore indicato non offrirà in visione la partitura d'orchestra e la riduzione per canto e pianoforte completamente ultimata e chiaramente scritta;

4) Gli autori di quelle opere, che avranno prodotto l'audizione migliore, saranno invitati a far udire completamente il lavoro e tale ultima prova condurrà all'eventuale designazione delle opere da eseguire;

5) Il Presidente dell'Ente, su proposta del direttore generale, nominerà la Commissione per l'esame dei libretti e per le audizioni musicali.

La direzione, nel sottoporre all'approvazione del Consiglio le suddette norme, non ha inteso di far bandire un concorso nè di conferire alle disposizioni il carattere di giudizio sul valore dell'opera, ma solo ha inteso di



rendere agevole, ordinato ed il più possibile proficuo l'esame delle opere nuove che, già in gran numero, vengono proposte e raccomandate, e di uniformare l'eventuale scelta alle esigenze del teatro ed a quelle particolari della stagione.

® Il Capo del Governo ha ricevuto, presentatigli dal ministro delle Corporazioni, on. Bottai, l'on. Gino Pierantoni, presidente della Corporazione dello spettacolo, il dott. Anselmo Anselmi, segretario generale del Consiglio nazionale delle Corporazioni. L'on. Pierantoni ha illustrato l'opera svolta dalla Corporazione e ha sottoposto all'approvazione del Capo del Governo i provvedimenti che intende adottare a favore delle attività dello spettacolo, specie per quanto riguarda l'Istituto nazionale del Teatro drammatico e la produzione cinematografica.

Il Duce ha approvato l'opera svolta dalla Corporazione e ha dato il proprio consenso al programma d'azione predisposto per l'avvenire, impartendo in proposito le opportune direttive.

® Il Capo del Governo ha pure ricevuto il Governatore di Roma che ha riferito sulla gestione del Teatro Reale dell'Opera.

L'attuale forma di gestione diretta del Teatro da parte del Governatorato a mezzo di un comitato, adottata tre anni fa per ragioni contingenti in dipendenza della risoluzione dei rapporti contrattuali col precedente concessionario, sarà resa stabile. Il Governatorato fisserà le modalità di organizzazione, di gestione del Teatro, con un contributo finanziario annuo che non potrà superare le misure di quelle assegnate per la stagione lirica in corso.

® In una riunione presieduta dall'on. Starace si è definita l'organizzazione del Carro di Tespi Lirico per il 1932. Sono stati stabiliti la formazione della Compagnia, il repertorio, i prezzi, che saranno popolarissimi, l'itinerario che è il seguente: Roma, Frosinone, Caserta, Salerno, Avellino, Benevento, Foggia, Termoli, Francavilla a Mare, Pescara, Giulianova, Porto d'Ascoli, Porto Recanati, Ancona, Pesaro, Rimini, Ravenna, Faenza, Firenze, Arezzo, Perugia, Foligno, Terni.

® Il cartellone della già iniziatasi stagione al Politeama Fiorentino, è così stabilito: *Walkiria*, *Mefistofele*, *Tosca*, *Sonnambula*, *Norma*, *Cavalleria rusticana*, *Pinotta*.

Direttori Gui, Votto e Mascagni; questo ultimo per le sue opere.

® Altre stagioni liriche sono annunciate:

Venezia (Fenice). — *Fedora*, *Manon*, *Le astuzie di Colombina* di Zuffelato (direttore Fabbroni).

Torino (Vittorio Emanuele). — *Mefistofele*, *Forza del destino*, *Lucia*, *Elisir d'amore*, *Trovatore*, *Bohème*, *Butterfly* (direttore m. Sigismondi).

Bolzano (Civico). — *Turandot*, *Andrea Chénier*, *Don Pasquale* (direttore Mario Mascagni).

Merano (Kursaal). — *Butterfly*, *Andrea Chénier*, *Don Pasquale* (direttore Del Cupolo).

Pavia (Fraschini). — *Lohengrin*, *Iris* (direttore Parenti).

Ferrara (Verdi). — *Lohengrin*, *Butterfly*, *Rigoletto*, *Barbiere di Siviglia* (direttore Patti).

Cagliari (Civico). — *Adriana*, *Lucia*, *Gianni Schicchi*, *Serva padrona* (direttore Zeetti).

® Al II Festival Internazionale di musica che si terrà a Venezia dal 3 al 15 settembre, e al quale ha concesso il suo alto patronato la Principessa Maria di Piemonte, parteciperanno, come invitati, questi musicisti italiani: Wolf Ferrari, con un *Concertino in la maggiore* per oboe e piccolo complesso; Zandonai con *Il flauto notturno*, poemetto per flauto e orchestra da camera; Montemezzi, con una *Elegia* per violoncello e pianoforte; Pick Mangiagalli con tre *Liriche* per canto e pianoforte; Sinigaglia con *Tre canzoni piemontesi* per canto e orchestra da camera; Pedrollo, con un *Allegro di concerto* in re minore per pianoforte e orchestra; Castelnuovo Tedesco con un *Quintetto* per pianoforte ed archi; Labroca con un *Quartetto in sol* per archi; Tommasini con un *Intermezzo* per violoncello e pianoforte; Davico con *Euridice*, poemetto per soprano e orchestra da camera; Cattozzo con *Afra*, cantata per soprano, coro d'uomini e orchestra da camera; Bianchini con *Tre liriche italiane* per canto e pianoforte; Agostini con un *Quartetto in fa* per archi.

Parteciperanno inoltre, con un'opera da camera ciascuno, i maestri Ottorino Respighi, Casella, Malipiero e Casavola.

Altri compositori italiani erano stati invitati, ma non poterono aderire alla manifestazione perchè non avevano pronte composizioni inedite. La presidenza del Festival, nel diramare gli inviti, è partita dal concetto che questa manifestazione, come la Biennale d'Arte, deve considerarsi di terzo grado: e che spetta alle altre mostre musicali di primo grado (regionali) e di secondo grado (nazionali) presentare i giovanissimi e i compositori meno conosciuti o non ancora affermati. Comunque ha bandito, come riportiamo in seguito, il concorso per un concerto di musica radiogenica col proposito di offrire a tutti i compositori italiani la possibilità di partecipare alla manifestazione veneziana.

® Il concerto di musica tedesca che costituirà la 11ª manifestazione del Festival di Venezia e che avrà luogo al Teatro La Fenice la sera del 14 settembre, sarà tenuto dall'Orchestra Filarmonica di Dresda, diretta dal maestro Fritz Busch. Questa orchestra verrà per la prima volta, in questa occasione, in Italia. Il programma comprenderà musica moderna te-

desca del più alto interesse. Il concerto, come è noto, è organizzato dal Festival sotto l'alto patronato di S. E. Renata von Schubert, ambasciatrice di Germania in Italia.

® Il maestro GUIDO SPAGNOLI, in seguito a concorso, è stato nominato professore di Armonia, Contrappunto e Fuga al Liceo musicale di Bologna.

---

® L'agitazione in FRANCIA per le diminuzioni delle tasse ai teatri, e conseguenti decisioni del Parlamento, non ha portato benefico effetto che all'Opéra, il cui direttore signor Rouché è l'unico che possa dichiararsi soddisfatto perchè al solo suo teatro è stato assicurato un cospicuo aumento di dotazione di 3 milioni. Rouché ha consentito a rimanere alla direzione dell'Opéra e provvederà a una riorganizzazione dell'ormai troppo vecchia istituzione escogitando riforme di vario genere per diminuire gli aggravi e per aumentare le attrattive degli spettacoli e gli incassi. Una delle questioni che saranno affrontate verte sulla radiodiffusione degli spettacoli e sul canone che la società trasmettitrice dovrà pagare non soltanto per l'Opéra ma anche per gli altri teatri sovvenzionati di Parigi.

® Il CONCORSO PER UN'OPERA LIRICA IN UN ATTO indetto dalla Società francese degli autori è stato vinto, a pari merito, dai maestri Paul Bonaud con l'opera *Le festin de minuit*, e dal maestro Edouard Devernay con l'opera intitolata *Au temps du bon roi Henry*.

® IL PROGRAMMA DELL'IMPORTANTE FESTIVAL MUSICALE ITALIANO, che si svolgerà a Basilea dal 21 al 29 maggio, è stato così fissato: giorno 21: esecuzione del *Requiem* di Verdi, diretto dal maestro Hans Münch; giorno 22: rappresentazione della *Serva Padrona* di Pergolesi, allo Staadttheater, diretta dal maestro Gottfried Becker, e di *Falstaff*, diretto dal maestro Weingartner; giorno 23: Concerto sinfonico di musiche di Corelli, Vivaldi, Boccherini, Rossini e Gabrieli, dirette dal maestro Weingartner, con l'Orchestra sinfonica di Basilea, e la partecipazione del violoncellista Cassadò; giorno 24: rapresentazione del *Barbiere di Siviglia*, diretto dal maestro Gottfried Becker; giorno 25: esecuzione di musiche corali e da camera di Carissimi, Scarlatti, Pergolesi, Palestrina, dirette dal maestro Paul Sacker; giorno 27: esecuzione di musiche corali e per organo di Durante, Frescobaldi, ecc., direttore il maestro Adolf Hamma; giorno 28: rappresentazione del *Don Pasquale* allo Staadttheater, diretto dal maestro Gottfried Becker; giorno 29: Concerto di musiche da camera di Tartini, Respighi e Verdi, esecutore il Quartetto Lener.

® LE OPERE MAGGIORMENTE RAPPRESENTATE IN GERMANIA durante la stagione 1930-31, sono state le seguenti: *Tannhäuser* (301); *Freischütz* (295); *Il flauto magico* (295); *Cavalleria rusticana* (264); *Pagliacci* (255); *Trovatore* (251); *Butterfly* (245); *I racconti d'Hoffmann* (242); ecc.

® AL CONCORSO INTENAZIONALE PER CANTO E VIOLINO che si svolgerà a Vienna durante le settimane festive del giugno prossimo, — concorso che sarà presieduto dal direttore dell'Opera di Stato Clemente Krauss, — sono giunte più di cinquecento iscrizioni di concorrenti appartenenti a trentatrè diversi Paesi d'Europa e d'America. Anche dall'Africa del Sud, dall'Islanda, dall'Isola di Cuba è preannunciato l'arrivo di cantanti e violinisti che parteciperanno alla gara. Gli Italiani iscritti sono finora 38. Dalla Germania verranno 36 concorrenti; dalla Cecoslovacchia 43; dalla Francia 28; dalla Polonia 76; dalla Spagna 12; dalla Romania 40, ecc. Gli Austriaci sono 79. A vice-presidenti della giuria sono stati nominati il direttore del nuovo Conservatorio di Vienna Giuseppe Reitler e il direttore del Liceo Musicale di Bologna Cesare Nordio. Il termine per l'iscrizione scade il 30 aprile.

Per poter partecipare alla gara è stata conferita ai violinisti Abussi e Pelliccia una borsa di lire duemila dal Sindacato dei musicisti.

® Dopo due settimane di sedute, si è chiuso il CONGRESSO DI MUSICA ORIENTALE, AL CAIRO, indetto dal Governo egiziano, e presieduto dal ministro della Pubblica Istruzione.

Scopo del Congresso era di ordinare tutto il complesso materiale teorico e pratico della musica araba, ricavandone un completo piano di rieducazione musicale ispirata alla più pura tradizione, conservando cioè integralmente i modi, le tonalità e scale, nonchè gli strumenti arabi. Problema, come si vede, tutt'altro che semplice, dato che neppur oggi esistono, nella pratica musicale araba, nè una notazione nè un metodo fisso e definitivo.

Al Congresso erano rappresentate tutte le Nazioni europee. Fra i delegati si notavano Curt Sachs e Johannes Wolf dell'Università di Berlino, Chantavoine e Henri Rabaud del Conservatorio di Parigi, Salazar di Barcellona, Bela Bartok di Budapest, Hindemith e Wellesz di Vienna, ecc. ecc. L'Italia era rappresentata dal prof. Giusto Zampieri dell'Università di Pavia, il quale ha assiduamente partecipato alla Sezione «Storia e manoscritti» e, con grande interesse, alla Sezione «Insegnamento».

® Durante l'importante STAGIONE LIRICA AL CAIRO, testè conchiusa, vennero rappresentate 6 volte *Aida*, e *Sansone e Dalila*; 5 volte *Barbiere di Siviglia* e *Butterfly*; 4 volte *Manon Lescaut* e *Turandot*; 3 volte *Forza del destino* e *Linda di Chamounix*; 2 volte *Gioconda* e *Rigoletto*.



## CONCORSI

® FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA, VENEZIA. — È indetto un Concorso per musica radiogenica ed un concerto nel quale verranno esposte le migliori opere presentate alla gara. Il concorso, che ha tra gli altri scopi quello di creare il primo nucleo di un repertorio di musiche radiogeniche italiane, si riferisce a composizioni assolutamente inedite ed è aperto a soli compositori di nazionalità italiana senza alcun limite di età. Le composizioni inviate potranno avere qualunque forma, purchè il numero degli strumenti necessari alla esecuzione sia di almeno cinque e non oltrepassi una formazione di orchestra da camera di 25 componenti. Sono escluse le liriche vocali con accompagnamento di uno o due strumenti; sono esclusi i trii ed i quartetti, e sono ammessi per contro, in unione ai complessi di cinque in più, i solisti sia di strumenti che di canto nelle forme della lirica, del poemetto sinfonico vocale, del concerto, della fantasia, ecc. ecc.

Una commissione giudicatrice, presieduta dall'on. maestro Adriano Lualdi, che è l'ideatore dell'iniziativa, sceglierà tra le composizioni inviate quelle che si affermino le migliori, sia nei riguardi del loro contenuto musicale che sotto il punto di vista radiogenico e quelle meritevoli di essere eseguite e trasmesse nella ottava serata del Festival.

Questa si svolgerà il 12 settembre in occasione del concerto radiofonico offerto dalla E.I.A.R. che ha posto a disposizione del comitato la propria orchestra di Torino e della Società S.A.F.A.R. la quale ha offerto tra l'altro il premio di L. 2500 da assegnarsi alla migliore delle opere eseguite.

Il termine utile e improrogabile per la presentazione delle musiche, la cui esecuzione non potrà in nessun caso durare oltre 10 minuti, è fissato per il 10 luglio 1932.

® XIV FIERA CAMPIONARIA DI PADOVA. — *a*) Concorso nazionale per il Pianoforte costruito in Italia. Saranno ammessi soltanto pianoforti verticali, e ciascuna Ditta non potrà presentarne più di cinque. I premi consisteranno in medaglie d'oro, vermeil, d'argento e in diplomi.

*b*) Concorso nazionale di Liuteria. Saranno ammessi i seguenti strumenti: Violini; Viole; Violoncelli; Contrabbassi; Quartetti completi: Viole d'amore.

Il Concorso comprende due categorie: liuteria d'arte (per solisti) e da studio. I premi consisteranno in medaglie d'oro, di vermeil, d'argento e in diplomi. Al miglior quartetto sarà assegnato un premio speciale.

Chiedere programma dettagliato al Comitato ordinatore della Fiera.

® Il musicista veronese Pio Donati ha vinto, su 66 concorrenti, il concorso per una pastorale per l'OPERA DELLA CAMPANA DEI CADUTI DI ROVERETO.

® È terminato da parte dei singoli commissari l'esame delle undici opere ammesse al concorso indetto dalla SOCIETÀ DEL REGIO DI TORINO. La Commissione si riunirà al completo al più presto, sotto la presidenza di Alberto Franchetti, per la decisione conclusiva.

® Quindici pianisti sono stati dichiarati vincitori, fra 68 concorrenti, del Concorso internazionale d'ESECUZIONE DI MUSICA DI CHOPIN, a Varsavia. Tra i primi tre figurano Alessandro Uminski russo; Irma Ungar ungherese; e l'italiano Vidusso.

## NECROLOGIO

® Il 19 marzo, in seguito ad investimento tramviario, è morto a Milano il prof. G. B. NAPPI, settantacinquenne.

Poteva considerarsi il decano della critica musicale, che aveva esercitato con grande autorevolezza, rara competenza ed assoluta probità nella vecchia «Perseveranza», succedendo al Filippi, e collaborando inoltre alla «Illustrazione Italiana» ed alla «Gazzetta musicale».

Studiò armonia, composizione e pianoforte al nostro Conservatorio, riuscendo a formarsi una eccellente cultura.

Afflitto da una grave sordità, aveva dovuto ritirarsi a vita privata. Ma tutti lo ricordavano anche per le sue elette doti di rettitudine.

Lascia diverse pubblicazioni e composizioni di musica da camera.

® A Roma il 15 marzo, a 67 anni, VINCENZO MORICHINI, ben noto impresario teatrale che resse per tanti anni il Costanzi ed attualmente il teatro Argentina. Faceva pure parte del Comitato del Reale dell'Opera.

® Pure a Roma, il 5 c. m. il marchese GINO MONALDI, apprezzato per la molteplice attività di impresario e di pubblicista. Studiò al Conservatorio di Milano. Oltre un *Inno a Roma*, scrisse molti volumi di vita e storia del teatro e particolarmente riferentisi a Verdi, a Puccini, ecc.

® Con grande ritardo apprendiamo da una rivista di Roma la morte ivi avvenuta di TANCREDI MANTOVANI, nato a Ferrara nel 1864. Insegnò dapprima al Liceo di Pesaro e ultimamente a S. Cecilia in Roma. Aveva pubblicato pregevoli volumi, tra cui l'*Estetica della musica*, e collaborò in molte riviste, compresa la nostra.

® A Vienna, il 19 marzo, il noto musicologo RICCARDO SPECHT, autore di interessanti opere su Beethoven, Brahms, Mahler e Strauss e di una recentissima dedicata a Giacomo Puccini, nella quale rettificò leamente alcuni suoi precedenti giudizi sul maestro lucchese.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CASAVOLA (F.). L'alba di Don Giovanni. Pantomima di C. Veneziani. (A) L. 10,—

LONGO (A.) (E. R. 1434). *24 piccoli Studi di Arpeggi* in tutti i toni maggiori e minori, Op. 37. (B) L. 8,—

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 992). *Antologia di Musica antica e moderna*. Vol. 13°. (B) L. 20,—
(Bach C. F. E. (1714-1788). Rondò; Fantasia; Sonata in La. — Marpurg F. G. (1718-1795). Preludio e Capriccio; La Voltigeuse. — Kirnberger G. F. (1721-1783). Fuga a tre voci; Gavotta; Allegro für die Singuhr (Carillon). — Benda G. (1722-1795). Sonata in Sol min. — Bach G. E. (1722 o 1723-1777). Fantasia e Fuga. — Bertoni F. (1725-1813). Sonata in Mi b. — Rutini G. P. (1730?-1797?). Sonata in La. — Haydn G. (1732-1809). Sonata in Mi b. — Sacchini A. (1734-1786). Sonata in Fa. — Bach G. C. (1735-1782). Sonata in Si b. — Hässler G. . (1747-1822). Sonata in La min. — Tuhini F. (1749-9). Sonata in Re b. — Grazioli G. B. (1750?-1820?). Sonata in Sol. — Clementi M. (1746 o 1752-1832). Scena patetica. — Mozart W. A. (1756-1791). Fantasia; Sonata in Do min.).

### CANTO E PIANOFORTE

AVILÉS (A. R.) (122368). *No hay derecho* (A triste gloco). Tango (MS-Br). Versi di C. E. Flores. (A) L. 8,—

CARABAJAL CHAVES (P.) (122366). *Nostalgias* (Nostalgie). Tango (MS-Br). Versi di L. Rubinstein. (A) L. 8,—

CATALANI (A.) (122505). La Wally. Amo l°. Romanza di Walter: Un dì verso il Murzoll. Testo francese dal Film omonimo Cines-Pittaluga). (A) L. 8,—

DOMINGUEZ (J.) (122376). *Farolero!* (Presuntuoso!). Tango (S-T). Versi di E. Dizeo. (A) L. 8,—

MARINUZZI (G.). Palla de' Mozzi. Melodramma in 3 atti. Libretto di Giovacchino Forzano. (A) L. 50,—

VISCA (A. E.) (122267). *Amor... amor...* (E sempre amor...). Passo doppio (C-B). Versi di D. Arseno. (A) L. 6,—

### VIOLINO E PIANOFORTE

VIVALDI (A.) (122230). *Concerto in Sol minore* (Corti-Gentili). (A) L. 10,—

——— (122321). *Concerto in Si minore* (Principe-Gentili). (A) L. 10,—

### ORCHESTRA

ALALEONA (D.) (122516). Mirra. Intermezzo. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

VERETTI (A.) (121793). Sinfonia italiana (Il popolo e il profeta). Partitura in-16°. (A) L. 12,—

### PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

COSTA (P. M.) (122459). *Luna nova*. Canzone marinaresca (Culotta). (A) L. 6,—

——— (122460). *Oje Carulì*. Canzone popolare napoletana (Culotta). (A) L. 6,—

CULOTTA (I.) (122400). *Chitarrata alla luna*. Intermezzo. (A) L. 6,—

MARTUCCI (G.) (122384). *Canzonetta*, Op. 65 N. 2 (Culotta). (A) L. 6,—

——— (122399). *Tempo di Gavotta*, Op. 55 N. 2 (Culotta). (A) L. 6,—

SOLAZZI (U.) (122423). *Nella pineta*. Valser lento. (A) L. 6,—

——— (122424). *Violone nostalgico*. Valser lento » » 6,—

### LIBRETTI

FORZANO (G.). Palla de' Mozzi. Melodramma in 3 atti per la musica di Gino Marinuzzi. L. 4,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BLUMER (Th.). *2 Lieder ohne Worte*: a) Serenade, b) Walzer, für Saxophon in Es mit Klavierbegleitung (W. Zimmermann, Leipzig).

DE SÉVERAC (D.). *Souvenir de Céret* pour Violon et Piano sur des thèmes catalans. Fr. 3. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

DIEDRICH (W.). *4 Kleine und Leichte Moderne Charakterstücke* für Kontrabass-Solo, und Klavier. — *Konzert A Moll* in einem Satz für Kontrabass. (C. Merseburger, Leipzig).

FERRARA (F.). *Scherzo* per Violino e Pianoforte. L. 8. (F. Bonglovanni, Bologna).

FRIEDMANN (D.). *Tarantella* per Violoncello e Pianoforte. L. 8. — *Una Novella* per Violoncello e Pianoforte. L. 8. — *Un Sogno*, per Violoncello e Pianoforte. Revisioni di D. Serra. (F. Bonglovanni, Bologna).

GEIER (O.). *Konzert in E.* für Kontrabass-Solo mit Klavier. (C. Merseburger, Leipzig).

KRONKE (E.). *Kolibris*. Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).

LAVATER (H.). *Streichquartett in G. moll*. Partitur. (Gebrüder Hug & Co., Zurich).

ROSSI (R.). *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. L. 25. (P. Mignani, Firenze).

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. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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.*
**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.** - 13 West 45 th. Str.

*S. PAULO.*
**G. Ricordi e C.** - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9a.

## PICCOLA ANTOLOGIA SETTECENTESCA

**Ventiquattro Arie e Duetti inediti e rari scelti da ANDREA DELLA CORTE in relazione al libro sull' « Opera comica italiana del 700 » riveduti e trascritti da V. FEDELI, G. F. GHEDINI, F. M. NAPOLETANO, F. VATIELLI:**

PERGOLESI (G. B.) (119611). Lo frate 'nnammorato. Aria di Vannella: *Gnora crediteme*. L. 4
— (119612). — Canzone di Vannella: *Chi disse ca la femmena*. L. 3
DA CAPUA (R.) (119613). La zingara. Duetto di Nisa e Calcante: *Ella può credermi*. L. 3
— (119614). — Aria di Nisa: *Sì, caro ben, sarete*. L. 4
— (119615). — Duetto di Nisa e Calcante: *Amor, ch che diletto?...* L. 5
GALUPPI (B.) (119616). Il mondo della luna. Aria di Lisetta: *Quando si trovano, le basse femmine*. L. 3
PICCINNI (N.) (119617). Cecchina o la buona figliuola. Aria di Cecchina: *Vieni al mio seno*. L. 3
— (119618). Le vicende della sorte. Canzone di Silvia: *Tornato è il bel sole*. L. 3
— (119619). Le contadine bizzarre. Duetto di Fiorina e Auretta: *Pare appunto un amorino*. L. 4
— (119620). La villeggiatura. Aria di Lindora: *Attento sotto un albero*. L. 4
— (119621). La molinarella. Aria di Ergasto: *Non partir!* L. 5
— (119622). — Aria di Anselmo: *È la femmena*. L. 5
— (119623). — Aria di Brunetta: *Vole sapite*. L. 4
PICCINNI (N.) (119624). La molinarella. Aria di Lesbina: *Se queste amare lagrime*. L. 4
PAISIELLO (G.) (119625). La serva padrona. Aria di Serpina: *onne vaghe*. L. 4
— (119626). La bella molinara. Aria di Rachelina: *La Rochellina*. L. 3
— (119627). — Duetto di Rachelina e Notaio: *Il mio garzone il piffero suonava*. L. 5
SALIERI (A.) (119628). La grotta di Trofonio. Aria di Dori: *Un bocconcin d'amante*. L. 4
SARTI (G.) (119629). Fra i due litiganti il terzo gode. Aria di Mingone: *Come un agnello*. L. 4
BIANCHI (F.) (119630). La villanella rapita. Aria di Mandina: *Veh! come? dove sono?* L. 4
GUGLIELMI (P. A.) (119631). I finti amori. Aria di Don Pancrazio: *Senza rimme 'na varchetta*. L. 3
— (119632). L'inganno amoroso. Aria di Giannicca: *Cari occhietti vezzosetti*. L. 3
CIMAROSA (D.) (119633). I tre gli amanti. Duetto di Lena e Giorgione: *Ove fuggo?* L. 6
— (119634). Le astuzie femminili. Duetto di Filandro e Bellina: *Un palpito atroce*. L. 4

**(119635). La raccolta completa in elegante cartella in tela e oro. L. 75.**

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIV. NVMERO V. MAGGIO MCMXXXII

# MAMME!



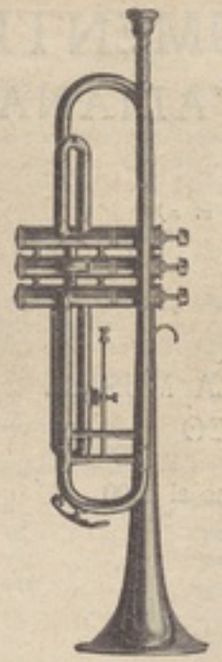

# FARINA LATTEA ERBA

*Il superalimento per bambini*

che associa all'alto valore nutritivo
la più facile digeribilità

CARLO ERBA S. A.: MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETIC'

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

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

# ISTITUZIONI E MONUMENTI
## DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA

*(Vedi programma dettagliato nel fasc. di Novembre u. s.)*

*È uscito il*

## I. VOLUME

### ANDREA E GIOVANNI GABRIELI E LA MUSICA STRUMENTALE IN SAN MARCO

Musiche strumentali e « per cantar e sonar » sino al 1590

A CURA DI GIACOMO BENVENUTI

### PARTE I (PREFAZIONE)

AVVERTENZA

PREFAZIONE

I. ORIGINI E PRIMA FASE DELLA CAPPELLA MUSICALE DI SAN MARCO

Preambolo intorno alla musica in Venezia e nella cappella di San Marco prima e dopo la istituzione della scuola di canto (1403).
Il primo maestro di cappella in San Marco: Pietro de Fossis. Gli organisti di questo periodo (1491-1527).
Il secondo maestro di cappella in San Marco: Adriano Willaert (1527-1562).
Organi e organisti in San Marco durante la direzione di Adriano Willaert.

II. ALBORI DELLE MUSICHE STRUMENTALI E SECONDA FASE DELLA CAPPELLA DI S. MARCO NEL CINQUECENTO.

La musica strumentale in Venezia e in Italia dal 1400 al 1565 circa.
Le esecuzioni strumentali in Italia e fuori dal 1565 al 1590.
Organi e strumenti in San Marco durante la direzione del terzo maestro della cappella, Gioseffo Zarlino (1565-1590).
Andrea Gabrieli.
I Mottetti ed i Salmi « tum omnis generis instrumentorum, tum ad vocis modulationum accomodati », i Madrigali e le Arie « per cantar et sonar » ed i Ricercari polifonici strumentali.
La Battaglia.

APPENDICE

*Parte prima:* Bibliografia delle composizioni a stampa di Andrea Gabrieli.
*a*) Opere impresse di Andrea Gabrieli. In ordine cronologico.
*b*) Composizioni di Andrea Gabrieli contenute nelle opere, raccolte e ristampe di Autori diversi. Id.
*c*) Indice alfabetico delle composizioni di Andrea Gabrieli.
*Parte seconda:*
*a*) Revisione tecnico-bibliografica delle composizioni contenute nel presente tomo.
*b*) Testi poetici.



### PARTE II (MUSICHE)

INDICE TEMATICO.

*Riproduzione del frontispizio delle « Sacrae Cantiones » di Andrea Gabrieli (A. Gardano, 1565).*
*Riproduzione della lettera dedicatoria al « Principe D. Alberto Palatino Rheni ».*
I. Mottetto. *Cantate Domino.* Quinque vocum. Andrea Gabrieli.
*Riproduzione del frontispizio dei « Salmi Davidici » di Andrea Gabrieli (A. Gardano, 1583).*
*Riproduzione della lettera dedicatoria al Pontefice Gregorio XIII.*
II. Psal. Sextus. *De Profundis clamavi.* Sex vocum. Andrea Gabrieli.
*Riproduzione del frontispizio dei « Concerti » di Andrea e Giovanni Gabrieli (A. Gardano, 1587).*
*Riproduzione della lettera dedicatoria « all'Ill.mo Sig.r Giacomo Fuccari ».*
*Riproduzione di una pagina di musica della stessa edizione.*
*Riproduzione degl'Indici.*
III. Ricercar per sonar. (A 8) Andrea Gabrieli.
IV. Madrigale. *Lieto godea.* Per cantar et sonar. (A 8.) Giovanni Gabrieli.
*Riproduzione del frontispizio dei « Madrigali et Ricercari » a 4 voci di Andrea Gabrieli (A. Gardano, 1589).*
*Riproduzione di una pagina di musica della stessa edizione.*

V. Ricercar del Primo Tuono. (A. 4.) Andrea Gabrieli.
VI. » Secondo Tuono. (A 4.) Id.
VII. » Secondo Tuono. (A 4.) Id.
VIII. » Settimo Tuono. (A 4.) Id.
IX. » Sesto Tuono. (A 4.) Id.
X. » Nono Tuono. (A 4) Id.
XI. » Duodecimo Tuono. (A 4.) Id.

*Riproduzione del frontispizio dei « Dialoghi Musicali » di diversi autori (A. Gardano, 1592).*
*Riproduzione di due pagine di musica della stessa raccolta.*
*Riproduzione della Tavola dei « Dialoghi ».*

XII. Aria della Battaglia, per sonar d'Instrumẽti da Fiato. (A 8.) Andrea Gabrieli.
XIII. Aria *Fuggi pur se sai,* per sonar. (A 8.) Giovanni Gabrieli.
XIV. Aria *Chiar'Angioletta,* per sonar. (A 8.) Giovanni Gabrieli.
XV. Aria della Battaglia per sonar d'Istrumẽti da Fiato. (A 8.) Annibale Padovano.
XVI. Battaglia a 8 voci. Andrea Gabrieli.


## 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, 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**

# 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. — Il neo accademico Respighi . . . . . Pag. 197
H. R. Fleischmann. — Giuseppe Haydn (1732-1932) . . . . . » 200
S. Chiereghin. — Paisiello e Rossini nel « Barbiere di Siviglia » . . . » 203
Luigi Origoni . . . . . » 210
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** P. P. C. - Italia. - Estero . . . . . » 212
**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 219
**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. Brussel); Lettera dalla Russia (B. De Schloezer) . . . . . » 225
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica corale. - Musica sacra . . . . . » 231
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 235
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 239


**BRANO MUSICALE**

Caggiano R. - *Anacreontica* per Canto e Pianoforte.


PARLOPHON

il disco di qualità

**Incisioni particolarmente raccomandate**

P 56431. - *I Lombardi* (VERDI) - Terzetto « Riposa il fianco » (s. Concato, t. Ciniselli, bs. Sassanelli).

P 8548/56022. - *Don Giovanni* (R. STRAUSS) - Gr. Orch. Sinf. di Berlino, M°. Klemperer.

B 27271/72. - *Sonata quasi una Fantasia* (Op. 27, N. 2) (BEETHOVEN) - pian. Szreter.

CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI

S. A. COMMISSIONARIA

MILANO - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO


Anno XIV Maggio 1932-X N. 5

MVSICA D'OGGI

# Il neo-accademico Respighi

Non ci sarebbe alcun bisogno di parlare o riparlare di Ottorino Respighi, prendendo l'occasione dalla sua recente nomina ad Accademico d'Italia; ma lo facciamo per nostra compiacenza e per omaggio all'illustre artista.

Alcuni neo-accademici, storici, filosofi, scienziati, hanno richiesto, per il carattere particolare del loro talento e della loro produttività, una doverosa presentazione ed illustrazione; ma gli artisti, i musicisti in ispecie, sono, diremmo, di dominio pubblico; anzi, quanto più grandi tanto più popolari.

Qui risorgerebbe la questione se opera d'arte sia solamente quella che raccoglie i suffragi collettivi, o se possa esserla anche quella che rimane nella tenace adorazione di pochi o tra le mura dell'autore.

Noi riteniamo, senza entrare in facili o difficili disquisizioni, che, nel campo dell'arte dei suoni, arte essenzialmente di folle, non possa esistere opera d'arte senza la completa adesione di queste.

Le cronache — checchè ne dicano le cronache fatte con negligenza e che ripetono fandonie senza controllo e senza revisione — attestano che il pubblico, in materia di musica, raramente sbaglia. Il pubblico, come collettività omogenea, possiede una penetrazione ed un intuito che è vano negargli: è umanità pensante e giudicante.

È inesattissimo che il pubblico del passato abbia commessi gli storici errori, di cui ancora lo si accusa: che abbia fischiato il *Barbiere*, la *Norma*, la *Traviata*, le quali opere, dopo momenti di sfortuna dovuti spesso a cause estranee, hanno subito guadagnato il pieno riconoscimento delle platee. Anche Wagner, che compì una rivoluzione sul serio, non conobbe mai cadute tombali, ma combattè sempre battaglie che toccavano la vittoria.

Il pubblico di questi ultimi quarant'anni ha accettato ed accetta Strauss, Debussy, Stravinski; non ha accettato e non accetta gli epigoni. E dategli torto.

Questa digressione preliminare non sembri fuor di luogo nell'accingerci a parlare di Respighi, perchè Respighi deve appunto la sua rinomanza e la conseguente consacrazione accademica allo stretto contatto avvenuto tra la sua arte e l'anima della folla d'ogni paese.

E qui verrebbe innanzi un'altra digressione, relativa ad un'altra questione, non meno importante: se la musica sia linguaggio nazionale o internazionale.

Ebbene, sempre senza riandare argomenti e discussioni, noi siamo per la nazionalità, siamo convinti che l'attuale caos tecnico-estetico debba attribuirsi all'internazionale musicale che ha dominato fino allo scoppio della guerra.

La musica quanto più è nazionale tanto più è universale. Bach e Wagner sono grandi e mondiali perchè esprimono l'anima teutonica con tutta la potenza del loro genio. Bellini e Verdi ugualmente: perchè nei loro canti vibra la più squisita ebrezza del sentimento italiano. I russi allora si sono imposti all'attenzione del mondo, quando si son serviti del loro caratteristico e suggestivo linguaggio. Non altrimenti dicasi dei moderni compositori spagnoli.

Tutto ciò che è cosmopolita non ha fisionomia: assume forme aride, per quanto ingegnose, di cerebralismo.

***

Respighi non sfuggì al destino storico che guidò e sopraffece l'Italia musicale, destino d'imitazione e d'infatuazione, ma seppe, ben presto, sciogliersi e liberarsi.

Volle andare a Berlino, alla scuola di Max Bruch, per studiare da vicino la musica tedesca ancora riboccante di wagnerismo e conseguente straussismo; volle andare in Russia, per apprendere dalla viva voce di Rimski-Korsakov le forme e gli spiriti di quel gruppo di creatori che sorprese il mondo; dall'uno e dall'altro paese riportò quella somma di cognizioni, di esperienze e di assimilazioni, che improntarà il suo stile; ma gli attributi natii e fondamentali dell'artista italiano non li smentì e non li sprezzò mai, e andò, anzi, conquistandoli via, via.

La italianità di Respighi non consiste nel ripudio di forme evolute e progreditrici, assorbite da ogni parte, ma nel continuo impossessarsi della chiarezza immediata dell'espressione e nella vibrazione sana e vigorosa di sentimenti umani.

Creatore infaticabile non conosce tregua, o la conosce nella diversità della materia creativa, a somiglianza dei nostri fecondissimi sei-settecentisti. Lavorare per alcuni è un tormento, per Respighi è una gioia. Egli è un superbo tipo del vero e nuovo musicista italiano. Questo tipo non sconvolge e non rivoluziona, non salta e non barcolla; cammina diritto per la sua strada senza scompostezza o frenesia; guarda curiosamente intorno, ma sfugge ai richiami insidiosi; sa la meta da raggiungere e prosegue a camminare sicuro di raggiungerla. Il suo è un processo continuo, incessante di purificazione e di ritrovamento della propria personalità.

Respighi può vantarsi della spontaneità e della fecondità dei nostri maestri di razza, la versatilità e la buona salute. Niente di morboso, di rado qualche spunto grottesco (quel cinico grottesco che ha inaridito il cuore di molti maestri moderni), spesso un confortante e intelligente umorismo, spesso un'ondata emotiva di sentimentalità.

La natura e lo studio l'han dotato d'una serena facoltà introspettiva e critica, che non oppone, però, mai ostacoli al fluire del suo pensiero, al getto pomposo dei suoni, al gioco mobilissimo dei ritmi. Egli pensa e si esprime sempre musicalmente, mai letterariamente, intellettualisticamente.

La letteratura, quando occorre, glie la fornisce il suo valente collaboratore



e poeta Claudio Guastalla, che ormai conosce profondamente la spiritualità e la sensibilità del musicista, del quale, spesso, traduce in fatti e strofe le pagine sonore, asseconda i desideri, indovina i propositi.

Molte volte Respighi richiede il sussidio di immagini e di visioni, quasi d'un programma; ma ciò per quella concezione realistica e rappresentativa dell'arte, in cui freme sempre il contrasto e la vita. Questa concezione, in fondo essenzialmente drammatica, fu presente fin nei primi lavori strumentali e da camera *(Variazioni sinfoniche, Quintetto in fa min., Aretusa)*, fin nelle prime opere di teatro *(Re Enzo, Semirama)*, fin nelle trascrizioni.

Quanto alle trascrizioni anche Respighi, come molti della sua generazione, s'è dedicato con grande amore alla ricerca e allo studio delle musiche del passato; quelle da Locatelli, Porpora, Tartini, Veracini, Vivaldi, le *suites* d'antiche danze ed arie sono, come tutti sanno, genialissime e suggestive. Ma Respighi non pare sia dell'opinione dei suoi colleghi, che delle musiche del passato occorra servirsi per rigenerare e rinverginare la propria fantasia. Egli le scopre e le tratta per sè stesse, senza attribuir loro alcuna determinata funzione o significazione. A lui basta rievocarle allo scopo di gustarle e farle gustare nella loro straordinaria facoltà di adattamento e di sviluppi moderni. Esse, sopratutto, rivelano la portentosa abilità coloristica e ritmica, che poi sfolgorerà nei famosi poemi romani.

***

*Le fontane*, i *Pini*, *Le feste* smentiscono brillantemente il pregiudizio che il poema sinfonico, affermatosi con Liszt si sia snaturato ed esaurito con Strauss. Certo l'architettura vasta e solenne, la suddivisione di ciascun poema in quattro episodi tipo sinfonia, il contenuto storico e drammatico, la serrata unità del concetto e, principalmente, lo spirito e la forma in perfetta fusione, conferiscono ai poemi respighiani l'intimo valore e lo spiccato carattere di novità. Novità, quel che conta, non derivante da più o meno elucubrati sistemi altrui o da un criterio meschino di opportunità, ma sgorgante spontaneamente dall'animo d'italiano ormai insofferente di vincoli ed anelante alla liberazione.

La importanza, il significato e il successo di questi poemi vanno attribuiti precisamente al loro carattere di ribellione, d'indipendenza e di reazione ad un periodo già troppo lungo di oppressione dell'italianità del sentire e dell'esprimersi, e che gettò al suolo già troppe vittime.

Contemperamento di austerità classica e di veemenza romantica, in questi poemi s'agita il dramma, quale cozzo di sentimenti e di passioni.

Di qui, in derivazione immediata, l'infiammato amore per il dramma più vero e proprio, quello teatrale, che la maggioranza dei musicisti odierni condannò fino a ieri, come una delle più aborrite convenzioni.

Da *Re Enzo* e *Semirama* a *Belfagor*, *Campana sommersa* e *Maria Egiziaca*, ch'è una piccola opera, nell'attività di Respighi il melodramma occupa un posto ragguardevole, mentre la concezione estetica del melodramma, come costruzione ed espressione, va man mano orientandosi verso la più schietta tradizione italiana, sino a riconquistarla in pieno con la nuova opera, in officina, che si chiamerà *La fiamma*.

Respighi, come alcuni altri colleghi, è pervenuto nel convincimento che il melodramma è fatto per il gran cuore del popolo e non per lo snobismo delle minoranze.

Egli torna, dunque, nel grembo materno del melodramma italiano ottocentesco, fatto di recitativi (secchi e declamati), di arie, duetti, terzetti, concertati e grandi cori.

Restaurazione piena e totale del canto, tenendo presenti le risorse naturali della gola umana; funzione integrativa dell'orchestra, senza che questa debba mai predominare sull'azione scenica.

Questo si è rivelato, a traverso un lungo disordine di tendenze, lo schema architettonico più saldo ed efficace per mantenere in vita il melodramma. Riconoscere tale verità, dopo alcune pur lodevoli esperienze, non è atto d'impotenza o di condiscendenza, ma di consapevolezza storica e di sincerità artistica.

RAFFAELLO DE RENSIS.

# Giuseppe Haydn (1732-1932)

Nonostante il continuo rivolgimento del gusto musicale ed il susseguirsi di tendenze e di stili, nessuna scalfittura ha subìto in questi duecento anni la grande arte di Haydn, il quale, nonostante sia passato un così lungo periodo di tempo, gode sempre presso tutte le nazioni e presso tutti i popoli una popolarità immensa ed una ammirazione confinante coll'amore, solo come avviene per pochi eletti.

Haydn non è più moderno? Chi osa dirlo, dal momento che le sue Sinfonie, i suoi Quartetti d'archi, le sue Opere corali e le sue Sonate per pianoforte appartengono anche oggi al patrimonio più cospicuo della letteratura musicale, e si eseguiscono continuamente nelle sale da concerto e nelle scuole, sfidando ogni tempo ed ogni epoca?

Giuseppe Haydn nacque il 31 marzo 1732 a Rohrau, piccolo paesello alla frontiera dell'Austria meridionale verso l'Ungheria. Egli fu quindi un vero austriaco, talmente affezionato alla sua patria che, ad eccezione di due viaggi artistici in Inghilterra, non la abbandonò mai. La sua casa era quasi alle porte di Vienna. Ma la capitale non ebbe su di lui quell'influenza decisiva che esercitò ad esempio su Gluck, Beethoven e Mozart, e più tardi su Brahms e Gustavo Mahler; forse perchè proprio gli anni più importanti della giovinezza egli li trascorse in campagna, ad Eisenstadt, cittadina ungherese, aggiudicata solo in seguito all'Austria. E là che egli ricevette le prime impressioni decisive per lo sviluppo del suo stile, derivanti dalla semplicità e purezza della vita provinciale e dai ritmi vivaci e dalle melodie espressive di quel popolo vario, composto di un'amalgama di tedeschi, ungheresi e croati che vivevano in quell'angolo remoto della terra.

La sua musica rispecchia la calma e la serenità della vita semplice e provinciale, ben diversa, anche in questo, dalle musiche complesse e tormentose dei compositori che vivendo nei grandi centri sono a contatto continuo con la vita



intensa e movimentata della metropoli. La stessa cosa avvenne più tardi per un altro compositore eminentemente austriaco: Anton Bruckner.

Giuseppe Haydn fu figlio di povera gente; e profondamente commossi si entra a Rohrau nella misera, buia camera, dove egli, una dei genii maggiori del mondo musicale, vide la luce al mondo. Questa caratteristica dell'arte specificamente austriaca, la povertà, Haydn la divide con molti altri grandi compositori suoi connazionali, prima di tutti con Mozart e Schubert, i quali dovettero patire la fame, forse anche in grado maggiore di lui, mentre la loro inesauribile fantasia creava per i contemporanei e per i posteri opere immortali.

Una vita stentata, di miseria e di umiliazione, era toccata a questi eletti, la cui musica procurò più tardi ad innumerevoli artisti la possibilità di guadagno e di ricchezze. Spesso incompresi e trattati quasi con disdegno, tali geniali maestri dovettero condurre una triste esistenza di rinunzia. Ma, tuttavia, la loro sorprendente forza creativa non si indebolì. Haydn da parte sua ebbe però la fortuna di trovare nella nobile casa ungherese Esterhazy un mecenate che lo aiutò e gli diede anche una piccola pensione perchè potesse dedicarsi completamente alla sua arte.

In mezzo alla valanga di valutazioni che i genii della musica hanno subìto e subiscono nel corso dei secoli, egli è rimasto fermo come una roccia; il suo profilo non subisce più alcuna modificazione. Sappiamo che egli non ha creato le forme musicali ritenute modernamente storiche, e che ebbe in ciò degli importanti precursori sia sul suolo viennese come nella cosidetta scuola di Mannheim. Ma è invece grandissimo il merito suo di aver dato a tutti questi tentativi ed invenzioni dei suoi predecessori una definitiva forma classica, che costituisce ancor oggi una norma e che avrà anche in avvenire il suo peso, nello stile musicale. Tutti i tentativi dei nostri compositori moderni di sostituire questo stile con altri principi di forme — molto interessante dal punto di vista dello sviluppo storico dello stile — non costituiscono che brevi episodi in confronto alle gigantesche figure dello stile classico creato da Haydn.

Il quale è stato, quasi in tutti i campi dell'arte musicale, un precursore. Le leggi da lui create, non hanno perso nulla della loro vitalità nel corso dei secoli. Delle sue 125 Sinfonie, specialmente quelle dell'epoca del suo soggiorno a Londra, le cosidette Sinfonie londinesi, sono rimaste sino ad oggi esempi stilistici del genere. L'arricchimento della Sinfonia con la geniale variazione nella prima frase, con lo sviluppo grandioso nell'adagio, col minuetto dal quale si svilupperà poi lo Scherzo di Beethoven, e con la frase finale, è opera sua e suo merito duraturo. La tavolozza orchestrale di Haydn è, malgrado l'economia suddetta, colorita e piacevole come una tavolozza policroma. La sua musica da camera, specialmente i Quartetti d'archi, sono unici nel loro genere e formano ancora oggi la base di qualsiasi musica del genere. Essi dimostrano il suo classicismo nella più pura espressione. I due Oratori *La Creazione* e *Le Stagioni* costituiscono l'apice della sua arte. Tutti i due lavori risalgono all'epoca del suo soggiorno londinese, e rispecchiano le impressioni ch'egli ebbe colà delle grandiose opere corali di Händel, pur essendo assai diverse da queste. Haydn non imita lo stile gigantesco degli Oratori di Händel, ma crea uno stile proprio e dipinge invece scene piccole, chiare e facilmente comprensibili. I suoi due Oratori appartengono alle composizioni più

gradite dal pubblico tedesco e godono di una popolarità invidiabile. È meraviglioso sopratutto che egli abbia creato questi lavori emananti eterna giovinezza, alla rispettabile età di 70 anni.

Haydn fu — e ciò non dobbiamo mai dimenticare — anche il maestro di Mozart e di Beethoven. Benchè questi due allievi abbiano presto raggiunto e perfino superato il loro maestro, la sua influenza su di essi è evidentissima. Insieme ad essi egli forma quel trinomio che brillerà eternamente nel cielo musicale del mondo.

***

In memoria del 200° anniversario della nascita di Haydn, la Konzerthausgesellschaft e la Società degli Amici della Musica di Vienna, sotto il patronato del Governo austriaco e con un concorso immenso di tutti i circoli musicali, organizzarono una solenne commemorazione, che si svolse in diverse sere e dimostrò chiaramente la grande popolarità che il grande compositore gode ancora oggi. Vennero eseguiti gli Oratori *Le Stagioni*, sotto la direzione di Bruno Walter con la collaborazione dell'Accademia di canto e del Schubertbund di Vienna, e *La Creazione* diretta da Robert Heger, ed eseguita dalla sezione canto della Società degli Amici della Musica e dall'Orchestra Sinfonica della capitale; poi venne presentata la *Sinfonia in mi bemolle maggiore*, con timpani, direttore Clemens Krauss, dell'Opera di Stato. Riuscì molto interessante di poter fare, in questa occasione, la conoscenza di tre così eminenti direttori e di ammirare la loro interpretazione dello stile haydniano in tre diversi concerti. Pablo Casals, inoltre, venne appositamente da Barcellona per eseguire il celebre *Concerto* per cello, con una espressione confinante col trascendentale e soprannaturale. Gli applausi furono calorosissimi. Il Quartetto Rosé, col prof. dott. Paul Weingarten, ed il Quartetto Busch organizzarono infine due serate di musica da camera, sempre di Haydn. Si può dire che Vienna abbia mobilitato tutti i suoi maggiori artisti, comprovando, con queste esecuzioni eccezionali, come l'alta tradizione musicale e la cultura della musica classica, radicate nel suo suolo, sieno ancora oggi in pieno vigore.

Altra commemorazione ebbe luogo anche a Rohrau, borgo natale di Haydn, e a Eisenstadt dove egli stette per molti anni al servizio della famiglia principesca Esterhazy e dove scrisse la massima parte delle sue composizioni.

Tutte le autorità austriache, tutta l'Austria ufficiale, e sopratutto tutte le associazioni musicali furono rappresentate a queste commemorazioni modeste ma commoventi. Con parole appropriate e con vera fraternità venne ricordato il grande maestro austriaco che ha creato tanti lavori immortali e che ha portato con essi la gloria dell'arte musicale austriaca attraverso il mondo, onorando grandemente la sua patria.

H. R. Fleischmann.

---



# Paisiello e Rossini

## nel "Barbiere di Siviglia„

Due nomi: due epoche. L'uno e l'altro, infatti, riassumono nelle loro opere — se bene in diversa misura — le caratteristiche di due secoli. Paisiello esplica la sua attività nella seconda metà del settecento e, sull'ultimo scorcio di questo secolo, compone le sue pagine migliori. Rossini opera nel primo ottocento, quando già la rivoluzione ha intonato la sua diana cruenta e l'astro di Napoleone si leva fulmineo sopra i campi di Europa, fumanti ancora di strage.

Paisiello fu il cantore più cònsono al melodramma del Metastasio, del quale aveva musicato — tra l'altro — l'*Olimpiade* e l'*Artaserse*. Si può affermare anzi, senza pericolo di esagerazione, che il livello estetico del poeta cesàreo da una parte e del musicista dall'altra, si corrispondono quasi perfettamente. In entrambi noti, in vero, una identica sensibilità e tendenza melodrammatica, quasi femminea, la facilità discorsiva, la vena copiosa e prolifica, la musicalità blanda e sospirosa, la convenienza e il decorso delle espressioni.

E come il Metastasio, così il Paisiello non è un novatore audace e un capo-scuola, ma un perfezionatore e un felice amplificatore di forme preesistenti. Nell'introdurre qualche nuovo istrumento in orchestra — come le viole, i clarinetti, e i fagotti — e nell'architettare i finali d'opera, non ha tanto di mira nuove ed elevate finalità estetiche, quanto più tosto è guidato e suggerito da un criterio esteriore, che si risolve nella sontuosità dell'apparato e nella magniloquenza finale. Si appalesano essi ingredienti tecnici e formalistici intenzionali, non derivati da impulsi interiori; quindi rimangono confinati più tosto alle soglie della stilistica che non della estetica.

Bisogna però riconoscere che egli non indulge in modo eccessivo al virtuosismo canoro — il quale già incominciava ad abbarbicarsi con male radici, provocato sopra tutto dall'esibizionismo incorreggibile dei cantanti — se non in quanto gli permette tenere e volubili effusioni sentimentali.

La musica del Paisiello godette al suo apparire una stragrande fortuna, ed egli fu ricercato ed ambito dovunque, a punto perchè l'arte sua vibrava all'unisono con le aspirazioni e gli ideali del secolo.

E quali erano queste aspirazioni e questi ideali?

Un riempire la noia del vivere ozioso e mondano, in tempi vuoti, almeno per la patria nostra, di grandi passioni e di forti caratteri, i quali procreano anche i grandi eventi della storia e dell'arte, con sospiri amorosi e corteggi galanti. Si attraversa un periodo di rilassamento non soltanto fisico, ma pur anche morale. I poeti perdigiorno e acchiappanuvole ordiscono elaborate tele di ragno. Presso le persone colte si parla e si scrive per traslato. Si vien formando sempre più una lingua specificamente letteraria, assai diversa da quella parlata, che trova la sua suprema sanzione nelle accademie. Per conseguenza si sviluppa lo stile, ma non come espressione individua, sì bene come elocuzione, ornata di tutte le astuzie della retorica. I tropi, le metonimie, le metafore, la sineddoche diventano i termini del bello scrivere. Gli abatini lindi, cerimoniosi ed eleganti, vèllicano le orecchie

delle dame incipriate con frasi tornite, e i cicisbei ricercati ne titillano la compiacente debolezza con la blandizie dei loro sospiri. La poesia diventa sempre più letteratura e si fa àulica, pastorale e accademica. La pastorelleria, con tutto l'inevitabile corteggio delle favole mitologiche e degli sfoghi amebei di Filli e di Titiri, di Amarilli, di Clori e di Tirsi, salgono in àuge.

Anche le altre arti non possono non seguire l'andazzo comune e non ispirarsi ai suoi gusti. Al barocco tumultuoso e fremebondo succede il rococò agghindato, civettuolo e lezioso, quasi femmineo. La scultura si irrigidisce in un frigido neoclassicismo di maniera, da cui soltanto il Canova saprà trarre forme ideali ed armoniche. Il titanismo eroico del Bernini e dei seguaci si frantuma nelle tante fragili quisquilie della ceramica, in porcellana, maiolica e *biscuit*. Nella pittura il paesaggio diventa scenografico e trionfa un industre e capriccioso decorativismo. Le tele del Piazzetta, del Guardi e, sopra tutto, del Tiepolo si esaltano in un vibrante e trionfale colorismo, mentre l'architettura si volge a ideare fastose moli teatrali. Al solo entrare in quelle platee ribpccanti di ori, di stucchi, di volute e cincinni, senti che là entro ben vi si inquadra l'opera settecentesca.

La vita civile nella patria nostra è torpida e si nutre in prevalenza di memorie. Mancano — come ho detto — generosi impulsi e passioni veementi, che soli possono trarre un popolo dal fondo dell'abiezione e rivolgerlo a nuove mete e a nuove glorie. L'Italia riposa sugli allori, lusingata di un primato civile e intellettuale su tutti gli altri popoli. Ed ecco gli italiani accomodarsi rassegnati al dominio straniero e dimenticare la servitù e la miseria tra le pompe e i festini, che i principi propinano loro saggiamente, a tempo opportuno, per distrarli dalla considerazione delle lor proprie calamità.

In mezzo a tanto torpore ed assenza di stimoli, l'arte non è altro che una diversa manifestazione dell'ozio sociale: è ozio dello spirito. L'artista non crea già sotto l'impeto tumultuoso e appassionante della inspirazione, plasmando in fuoco e in dolore le creature del suo sogno, ma trova dinanzi a sè dei modelli, sopra i quali adattare gli aspetti della vita comune, risguardati secondo i criteri e i concetti dell'epoca. E i modelli ognuno li trova bell'e pronti nei personaggi della mitologia e della storia, assunti non più come forme viventi, sia pure a traverso alle idealizzazioni mitiche, ma divenuti simboli di amor filiale o patrio, di abnegazione o di odio, di dissolutezza o di virtù. Per tutte le più disparate contingenze della vita sociale vi è sempre un mito, un simbolo o un carattere cui riferirsi. L'artista si compiace delle ideazioni dell'ingegno; e in luogo di profonderle nell'intimità della coscienza e di viverle, se le pone dinanzi, le carezza oziosamente all'esterno, le abbella e le idoleggia, trastullandosi con i sentimenti, vagamente sfiorandoli, senza esagerare nel comico o nel tragico per non turbare l'armoniosa indolenza dello spirito, il quale divaga, portato a trastullo, a sommo di tenere esalazioni sentimentali. In maniera che il sentimento così lisciato e blandito, invece di rivolgersi a specifiche emotività, si smarrisce in generalizzazioni insipide e si cangia in sentimentalismo.

Per tutto ciò mancò tra di noi, nel settecento, la tragedia e il dramma musicale. E non è meraviglia che se ne scrivessero tanti. In tempi di esteriorità e di festini il teatro gode di una grande fortuna. Ma non è che un ripiego e una distrazione, senza determinati fini etici, sociali ed estetici, all'infuori della semplice « dilettazione ». Quindi la vera e vitale forma, e maggiormente proporzionata e



consentanea ai gusti e alle predilezioni dell'epoca, è l'idillio. La concitazione drammatica si illanguidisce e si sfibra nelle tenerezze e nelle sospirosità idilliache, vagamente colorate da una nube di malinconia. La quale, tra il naufragio generale, è forse il solo superstite e vero dei sentimenti. La malinconia riveste di una pacata sensualità le espressioni, smorza i suoni, ombreggia le tinte, riducendo ogni cosa a uno stesso piano prospettico. Soltanto l'Alfieri, in letteratura, spirito solitario e sdegnoso, riabilitò la parola, e nelle sue tragedie aspre e stringate promosse l'avvento di più alti ideali civili e patrii.

Un altro lato del settecento è il comico. Ma, per sentirlo in tutta la sua pienezza, bisognava sapersi distaccare dalla vita contemporanea, farsene spettatori sagaci, in disparte, senza violentare la realtà, e presentarla nella sua interezza, senza intromissioni pericolose, con vivacità e con scioltezza, magari anche con indulgenza, come seppe il Goldoni, il grande commediografo del settecento, il buon papà del teatro comico italiano: il quale sostituì alla balordaggine e alla inverosimiglianza delle azioni d'intreccio quelle di carattere, scaturite dalla diretta osservazione della vita.

Invece il Paisiello ha troppo contatto con il bel mondo e se ne è fatto il gusto durante i suoi vagabondaggi e i soggiorni in mezzo alla vita fastosa delle corti di tutta Europa. Quindi il comico egli lo sente con la compitezza e la urbanità di un garbato cortigiano; sì che nelle sue opere buffe trovi meno una vera comicità che non un contegnoso buon umore. Niente frizzi sguaiati e lazzi plebei; ma correttezza sempre e buon gusto. Tale impressione è accresciuta dal fatto della castigata lindura delle espressioni musicali. Per di più nei suoi lavori comici si insinua il lato patetico e idillico con tanta serietà di contenuto e di forma, che proietta un'ombra sulle altre parti meno serie della composizione, togliendo non poco della loro efficacia. Così in questa alternativa il serio ed il comico, anzi che illuminarsi scambievolmente e di trarre giovamento dalle interferenze e dai contrasti che potrebbero derivarne dalla reciproca concomitanza, si svolgono invece paralleli.

***

Nell'avvicinare il *Barbiere di Siviglia* del Paisiello con quello di Rossini sono stato indotto, sopra tutto, dal fatto che nelle due opere si riassumono chiaramente due aspetti tipici del comico. I quali, per essere applicati a uno stesso lavoro, tanto meglio ti danno una esatta misura delle rispettive personalità artistiche ed il tono ed il gusto dei tempi.

Ascoltate nel *Barbiere di Siviglia* del Paisiello (1) il duetto finale alla chiusa della prima parte dell'atto primo, il primo terzetto della parte seconda dello stesso atto, l'aria della calunnia che segue dopo il recitativo di raccordo, e noterete subito l'amabile discrezione e la compostezza degli atteggiamenti comici. Le stesse movenze ritmiche, per quanto vivaci, più che improntare una situazione o delineare un carattere o, almeno, un gesto comprensivo, si risolvono in una più o meno brillante ginnastica ritmica. Tra le pagine citate forse la meglio riuscita è ancora quella della calunnia, dove le parole non mancano di suscitare graziosi spunti comici in orchestra. Ma nuoce un poco all'effetto generale lo scrupolo eccessivo e il rispetto della proporzione con le riprese d'obbligo; mentre è notorio che il motto di spirito,

(1) Edito, nello spartito per canto e piano, da Casa Ricordi.

per quanto felice, una volta ripetuto perde almeno una buona metà della sua efficacia. A questo riguardo fu molto più accorto il Rossini nell'aria omonima, il quale intercalò con sagacia dei brevi riposi ai ritmi spigliati, apparecchiandone così le riprese, ma rinforzate con irresistibile progressione.

Dopo di avere scorse le pagine da me più sopra citate, si osservi adesso il contrasto che ne deriva con la sospirosa cavatina di Rosina, con la quale si chiude la parte seconda del primo atto, o pur con l'altra aria patetica, sempre di Rosina, nella prima parte del secondo atto, innestata volutamente nel comico, e nutrite entrambe di sentimentalismo schiettamente melodrammatico. Se non che mi si potrebbe obiettare che tale — alla fin dei conti — avrebbe potuto essere il carattere di Rosina nelle intenzioni e nel sentire dell'autore. E sia pure. Ma agli effetti comici sarebbe stata assai più a posto una Rosina briosa e furbesca che facesse buon viso a cattivo giuoco, gabbando e facendo magari anche le fiche a quel melenso e intollerabilmente geloso di Bartolo. Il quale carattere, invece, risalta vivissimo, come meglio non si saprebbe, nella Rosina del Rossini. Infatti nella cavatina *Una voce poco fa*, ruscellio vivido ed estroso di note, la trepidazione, la grazia, il capriccio, la furberia, la malizia, la caparbietà, si susseguono, si avvicendano, si integrano, senza apparenti suture, con una connessione così intima, così logica, così naturale, così vera, che ne sei preso di colpo. Hai dinanzi a te un carattere fresco e compiuto; non già immobilizzato nel tipo, ma in azione: quindi una persona viva. Confrontate ora anche gli altri passi dell'opera, nei quali agisce Rosina, e vedrete come balzi sempre evidente e operante questo carattere di donna vivace, spiritosa e volubile.

Il protagonista, poi, in Rossini, è una vera macchietta: un mattacchione, anzi, e un burlone indiavolato, che ti si presenta subito dinanzi tutto lui e inconfondibile nella voce, nella posa e nel gesto fin dalla cavatina *Largo al factotum della città*. Il Figaro di Paisiello non è che una maschera grama e striminzita di fronte a questo bel tipo, irresistibile, giovanile e spericolato.

Lo stesso si può dire anche nei confronti del conte di Almaviva. Rossini ci presenta il suo personaggio fin dalla prima comparsa in una serenata che è tutta un ricamo volubile di note, così propria di un uomo mondano, libertino e gaudente, il quale sa assai bene l'arte di corteggiare le donne e conosce le frasi migliori per far breccia nel cuore sensibile delle pulzelle, consumato nelle maniere più efficaci di rendersi piacente. E canta, canta, tutto riversato al di fuori, inteso ad ascoltare il tono della sua voce, a studiarne le morbide volute, misurarne gli effetti, regolarne le gradazioni, con una piacevolezza ed un estro che seduce ed incanta, che pur senza nè manco scalfirti nell'intimo, sa adagiarsi tuttavia sul tuo cuore, e lo fa trepidare per ansia di vedere e di conoscere questo giovane innamorato, tanto espansivo. E senti di già che una bella donnina non può non essere disposta a secondarlo nei suoi desideri e a piacergli.

Non altrettanto possiamo dire dell'altro Conte ritratto da Paisiello, il quale posa troppo a sentimentale. È una figura propria del settecento — se vogliamo — calcato sopra uno dei tanti cicisbei languorosi; ma è un po' malato di malinconia e si dimostra senza intraprendenza, senza industria e senza talento.

Basta poi l'aria della calunnia da sola per rendere vivo il don Basilio rossiniano, il maestro di musica. E così, se bene disegnata in punta di penna, è a bastanza ben tratteggiata e riuscita la macchietta di Bartolo, taccagno tutore di



Rosina. E mentre la musica del temporale in Rossini è sobria ed efficace, nel Paisiello si dimostra più che altro animata di buone intenzioni.

Nel Paisiello i personaggi non si distaccano dallo sfondo comune e uniforme e non si differenziano tra di loro con netto e preciso rilievo. Sono appena sbozzati e per di più, visti e sentiti melodrammaticamente, perdono non poco del loro risalto. Passano sulla scena e vi agiscono richiamati da un capriccio volontario a recitare una parte che non è la loro o che, per lo meno, non concorda propriamente con le loro inclinazioni e predisposizioni naturali. Vivono di riflesso: in una movenza o in un sospiro assumono per un tratto apparenza di vita, quindi scompaiono per sempre nella malinconica scia del loro canto. Non sanno dirti nulla di nuovo, non si imprimono durevolmente nell'anima, non ti seguono nella vita, non ti soccorrono in seguito nella memoria. La musica non sa dotarli di una vita interiore, fornirli di lineamenti e di volti espressivi, sì che al loro passaggio ti lasciano una vuota tristezza nell'anima, in cui sta forse racchiuso tutto il succo involontario della vicenda scenica: la caducità degli appetiti umani.

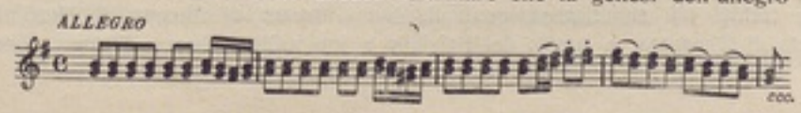
***

La vita del Paisiello fu tutta esteriore, superficiale e felice. Egli non ebbe la sorte matrigna, nè gli toccò di soffrire i grandi dolori, che formano le anime grandi e acuiscono la profondità del sentire. Ogni cosa gli andava a seconda; ciò non di meno fu invidioso del successo altrui a tal segno da diventare astioso. Forse il facile acquisto della fortuna lo rendeva timoroso di un altrettanto facile capovolgimento: per ciò gli davano ombra i successi altrui. La sua musica ne rispecchia assai bene il carattere: è facile, limpida, esteriore, leggiadra, piacevole. Il lato serio e negativo di codesta vita oziosa e spassosa, ma conturbata dalla gelosia e dall'ansia che ne venisse offuscata la popolarità, è il patetico e il malinconico: il solo lato vero, del resto, in tanta inconsistente futilità di sentimenti. E nel patetico il Paisiello si espande non di rado con così sentite e sincere effusioni, che toccano il cuore. L'aria famosa della *Nina pazza per amore*, sulle parole *Il mio ben quando verrà*, meritamente celebre, è uno dei più ragguardevoli saggi del genere. Il sentimento vi si effonde placidamente, cullato da molli cadenze.

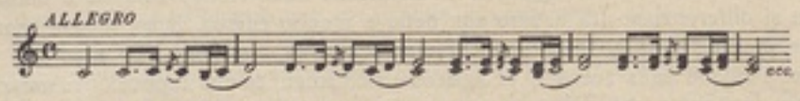
Se Rossini ha dato al mondo del *Barbiere* lineamenti e volti immortali, bisogna però riconoscere che Paisiello gliene ha additata la via. Anzi egli — una volta tanto — depose la consueta vanagloria e albagia rispondendo — non so con quanta sincerità — con un biglietto di augurio a Rossini, che si scusava di avere ardito cimentarsi sul medesimo soggetto, già da lui portato con onore ai lumi della ribalta. Ma Paisiello ebbe anche la buona ventura di spegnersi alla vigilia — si può dire — della prima esecuzione dell'opera di Rossini al teatro Argentina di Roma, con infausti inizi — è vero — ma seguiti però, subito dopo, da trionfale successo. Così non ebbe amareggiati gli ultimi giorni dalla certezza che il suo *Barbiere* sarebbe caduto irremissibilmente nell'ombra, al folgorare del sole novello.

Ma — come ripeto — Rossini seppe attingere con discrezione tanto all'opera del Paisiello quanto al *Matrimonio segreto* di Cimarosa, del quale ultimo lavoro egli fu ammiratore incondizionato.

Per tanto non sarà affatto audace affermare che la genesi dell'allegro

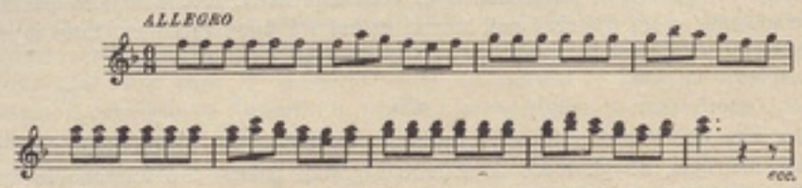


proposto da Rossini nella sinfonia del *Barbiere*, e variamente atteggiato nel corso dello spartito, lo troviamo senza incertezza in questa frase

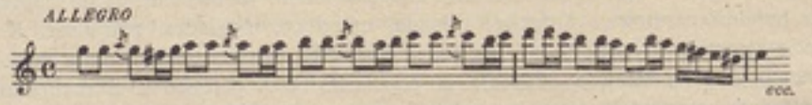



che precede l'aria di Figaro al principio dell'atto primo nell'opera omonima di Paisiello.

Anche sulla fine della scena prima, nell'atto secondo del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, posteriore all'opera di Paisiello, troviamo un motivo molto affine e in una variazione molto prossima alla intensificazione ritmica, sotto cui ce la offre Rossini.

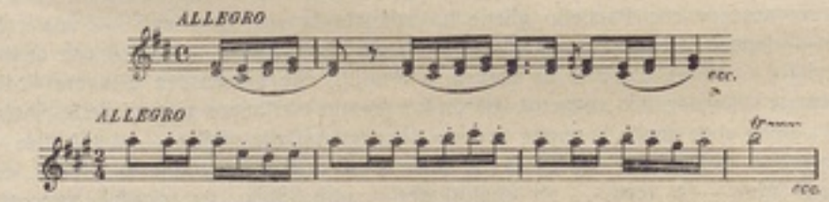



E anche meglio — sempre in Cimarosa — alla chiusa della scena XVIII dell'atto secondo ci imbattiamo in quest'altro frammento, di una parentela più stretta con il tema di Rossini in questione.




Se non che Rossini vi ha trasfuso un nuovo sangue e ce lo ha presentato sotto un aspetto ritmico, che basta da solo a dimostrare lo sfogo di un estro scapricciato e brioso.

Non vi pare, inoltre, di intendere nell'inciso dell'aria della calunnia di Paisiello, che qui sotto riporto, gli echi e lo spunto del tema all'inizio della *Carmen?*




E già che siamo in argomento di raffronti, si potrebbe continuare nelle citazioni, se non paresse ozioso. Qui basti notare ancora che le famose progressioni, di cui Rossini farà largo uso, e si è valso con piacevole varietà di intenzioni e di effetti, si trovano ancora in germe o appena abbozzate in Paisiello, pur non mancando anche in lui di qualche buona affermazione, come nella dianzi citata aria della calunnia. Notevole poi che l'ultimo settecento abbia espresso i suoi lavori comici più significativi, quali il *Don Giovanni* di Mozart, il *Matrimonio segreto* di Cimarosa, e questo del Paisiello a intervalli di breve distanza. Ancora



un poco, e Rossini, giovandosi delle esperienze dei predecessori, porterà a una perfezione inarrivata il genere comico, suggellandolo in modo degnissimo. Unica macchia l'aver trascurato il recitativo, calcandolo neglettamente sulle formule adusate e incolori in allora correnti.

***

Rossini si giova, inoltre, di due altri vantaggi rispetto a Paisiello. Anzi tutto quello di disporre di un libretto che non è il semplice e gramo canovaccio — buttato giù alla lesta da Pietro Sellini per le musiche di quest'ultimo —; ma di uno meno scarno e meno conciso, verseggiato da Cesare Sterbini con fare brioso e sveltito — nei confronti del precedente — e sceneggiato anche con maggiore esperienza teatrale, in modo da offrire situazioni comiche molto meglio riuscite. Poi Rossini è di un'altra generazione. Tramonta un secolo, trascinandosi dietro di sè, come morte scorie, tutta una serie di pregiudizi, di etichette, di distinzioni, di costumi, che la rivoluzione francese travolge nei cavalloni irruenti delle sue maree, dirette a scardinare le vecchie basi sociali. Quindi egli può guardare indietro verso un mondo che declina e sentirne e scorgerne, da un mutato punto prospettico, senza ledere abitudini e convenienze inveterate, il lato comico e farsi beffe egli stesso dei suoi personaggi.

Infatti Rossini ha fatto nel *Barbiere di Siviglia* la più bella dipintura di se stesso: egli vi si trova tutto intero, in carne ed ossa, anima e corpo. Non si leva al di sopra del mondo comico da lui rappresentato, non si attarda a fare il sentimentale, e tanto meno adombra la sua musica di quell'umorismo sottile a fior di labbro, che riveste di malinconia le vicende più usuali della vita, amplificandone il senso. Egli non è uomo di riflessione e di studio, e tanto meno da prendere sul serio, quali esse siano, le casualità umane, che egli — al contrario — prende a sollazzo e a trastullo.

Per caso ha trovato per via dei buontemponi della sua risma e vi si accoda, vi si immischia, fa comunella con loro, partecipa alle loro trame e ci si spassa e gavazza, tutto frizzi e guizzi, scoppi e risate, che sono il capolavoro di un uomo di buon umore, equilibrato e spassoso. E quando proprio tu credi che egli faccia sul serio e si abbandoni a qualche sfogo sentimentale, non credere alle celie di quel sornione faceto, il quale poco più in là con un gesto, con un ritmo frizzante dà presto di volta alla mattana e si burla con uno sberleffo della tua facile commozione. I suoi personaggi sono ritratti con disinvoltura e con maestrevole naturalezza, trascinati in un brio così indiavolato di gioventù, che ti si ostentano operanti e vivi, trasportati dai loro mutevoli capricci di un'ora.

L'orchestra, poi, è tale quale doveva essere: agile, effervescente, rumorosa, mordace, razzente, tutta mosse e tutta gesti. Non intralcia l'azione nè vi si sovrappone, ma la integra. E si insinua sbarazzina fra i personaggi, ne rifà il gesto e li mette in caricatura con una audacia lazzarona e sfrontata.

Da Rossini in poi il comico non sarà più tale, e il suo *Barbiere* rimarrà sempre un monumento insuperato del genere. Perchè l'uomo moderno non gode più della invidiabile sanità di mente e di corpo di lui, e tanto meno ha la fortuna così prospera e incondizionata dovunque; ma guarda ai problemi della vita con più trepidazione, e quindi anche con maggiore tristezza.

SALVINO CHIEREGHIN.

# Luigi Origoni

La penna trema nella nostra mano nel ricordare l'Uomo che, dopo alcune settimane di atroci sofferenze, sopportate con esemplare stoicismo, ci ha lasciati per sempre, nel tardo pomeriggio del 9 corrente. Una perdita più grave non potevano subire la Sua famiglia, i Suoi amici, tutti coloro che a Lui erano legati da saldi vincoli di sentimento e da rapporti d'affari. Particolarmente amara essa è per la nostra Casa, alla quale Egli apparteneva, come socio, sin dal 1895, e del cui Consiglio d'Amministrazione era da parecchi anni autorevole ed amatissimo Presidente.

Industriale intelligente, animoso, integerrimo, Luigi Origoni o « don Gigi » come si soleva affettuosamente chiamarlo, era considerato da tutti come un maestro nell'arte di condurre o vigilare un'azienda. Era unanime convincimento che nessuno lo superasse nel saper dare un consiglio improntato a esperta saggezza, a perfetto equilibrio, a giusta obiettività e, sopra tutto, a vera e profonda bontà. Ed ecco perchè Egli, pur prodigando alla propria azienda un'attività fervida e ininterrotta, aveva dovuto accettare di entrare in un considerevole numero di Società industriali quale Consigliere. Questa Sua forza dinamica, questa Sua instancabilità intellettuale e fisica non si erano punto affievolite, ma si erano anzi accresciute con l'andar del tempo. Era sulla soglia dei settantacinque anni, e tuttavia rimaneva il più giovane di tutti nel pensare, nell'agire. La Sua giornata si svolgeva senza un attimo di tregua, e dovunque Egli apparisse, sempre roseo e sorridente, sempre sereno, sempre soffuso di quella bonomia di pura marca ambrosiana, che era la Sua simpatica caratteristica, come per incanto si stabiliva subito un'atmosfera di tranquillità e di fiducia adatta a eliminare qualunque incertezza, a superare qualunque difficoltà.

Ma l'elogio alla sacra memoria di Luigi Origoni sarebbe assai imperfetto se fosse rivolto unicamente all'impareggiabile uomo di affari. Coloro che, come noi, hanno avuto la fortuna di essergli molto vicini, sanno che il massimo valore della Sua figura risiedeva nella Sua anima. Essa, per tradizioni familiari e per istinto, aperta a ogni più nobile idealità, si era maggiormente affinata grazie all'assiduo contatto con lo spirito di quell'eletto artista e ardente patriota che fu Giulio Ricordi, del quale aveva sposato la diletta figliuola Gina. Il culto per l'arte e, ancor più, quello per la patria, sono state infatti le due fiaccole che hanno illuminato tutta la Sua esistenza. Egli esercitava il primo in forma assai discreta, quasi con pudore, solo per la Sua intima gioia, non facendo mai sfoggio del Suo buon gusto e della Sua competenza in ogni ramo dell'arte. Ma, quanto all'amor patrio, la Sua innata e sincera modestia non ha potuto impedire che i Suoi sentimenti fossero largamente noti e ammirati, e ciò per l'importanza del contributo dato da Lui alle fortune del paese. Nessuno ignora con quanto entusiasmo, sin dalla giovinezza, Egli si sia dedicato all'Aeronautica, della quale poteva considerarsi uno dei pionieri.



Fu amicissimo di Enrico Forlanini, fu uno dei fondatori del campo di Taliedo e, durante la guerra, uno dei dirigenti la difesa aerea civile. Nella Lega Aerea Nazionale tenne cariche direttive. Era anche uno dei membri più anziani della Sezione milanese del Rotary Club.

Il plebiscito di rimpianto tributato all'indimenticabile Estinto, il dì dei funerali, è valso a dimostrare da quale immenso affetto, da quale generale stima Egli fosse circondato.

Questa constatazione, fatta con animo virile, degno dell'Uomo che piangiamo, deve recare grande conforto alla consorte, ai figliuoli, ai molti nepoti, ai congiunti, a tutto il vasto complesso familiare che per Sua virtù assumeva un aspetto quasi patriarcale. E deve confortare anche noi, che per sì lungo tempo avemmo il prezioso beneficio della Sua amicizia e della Sua collaborazione, e che nel ricordo dell'una e dell'altra attingiamo il migliore auspicio per il proseguimento della nostra quotidiana fatica.

G. Ricordi & C.


PIANOFORTE A QUATTRO MANI

Scuola Pratica di Lettura a prima vista

**Pezzi facili, dilettevoli e progressivi**

*(Coperta, frontespizio e indice col testo italiano, francese, tedesco e spagnuolo)*

Volume I. Composizioni di Acton, Antonietti, Burgmein, Chimeri, Collina, Carignani, Fumagalli D., Foschini, Graziani-Walter, Giannini, Galiero, Matteini, Perotti, Piccio, Senna, Soffredini, Zucchelli (94582).

Volume II. Composizioni di Acton, Abbà-Cornaglia, Burgmein, Bonamici, Buzzi-Peccia, Carignani, Coop, Caracciolo, Dacci, De Sena, Donizetti A., Favara, Graziani-Walter, Girompini, Giannini, Margaria, Menozzi, Montanari, Mercuri, Romaniello, Vanbianchi, Westerhout (94583).

Volume III. Composizioni di Abbà-Cornaglia, Antonietti, Azzoni, Burgmein, Cajani, Codazzi, Crescentini, Canonica, Dacci, Del Valle de Paz, Girompini, Marchisio, Saladino, Vanbianchi, Vitali (94584).

Volume IV. Composizioni di Andreoli, Amadei, Alassio, Abbà-Cornaglia, Burgmein, Buzzi-Peccia, Bassani, Chimeri, Coronaro, Cajani, Catalani, Codazzi, Caylus, Dacci, D'Atri, De Crescenzo, Frugatfa, Fumagalli P., Floridia, Norsa, Pirani, Saladino, Tofano (94585).

**Il I, II e III volume L. 15 - Il IV L. 20**

EDIZIONI G. RICORDI - MILANO

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## P. P. C.

Con questo titolo, da principio un poco enigmatico, A. Honegger espone nella rivista *Plans*, le cause del malinteso — le cui proporzioni aumentano ogni giorno — fra il compositore ed il pubblico; quello assorto nella creazione di un'opera viva a sè stante, questi disposto sempre più a cercare in un'opera quel che l'autore non v'ha messo nè ha voluto mettervi e mostrandosi, per questo solo fatto, incapace di comprendere ció che il compositore ha pensato o sentito. Riportiamo le parole del compositore francese, senza commenti, tanto esse illustrano chiaramente la situazione.

« Ciò ch'è sopratutto desolante per il compositore, è la certezza che la sua opera non sarà mai ascoltata e compresa secondo il suo pensiero e ciò ch'egli ha cercato di esprimere. Le altre arti hanno un modo d'espressione che non si presta ad equivoci; si può amare o no la tal'opera di pittura, di scultura o d'architettura: ma la parola, la linea, il colore, la costruzione sono elementi chiari, i quali vengono veduti e compresi senza alcuna deformazione: e la discussione ha per argomento una materia assolutamente *identica* per la totalità degli spettatori.

« Invece, la fluidità e la complessità dell'arte musicale hanno per effetto certo e sicuro di mutare il carattere dell'opera concepita dal musicista, non solo a causa dell'interprete, ma più ancora a causa dell'interpretazione assolutamente diversa che ogni spettatore dà. In modo che il musicista deve rinunciare a far comprendere ciò che egli ha sentito, per non offrire al pubblico altro che una materia eccitante che sarà per gli spettatori un tema individuale di reazioni emotive.

« Per tal motivo tutte le critiche emesse sopra una data opera, avranno valore in quanto riguardino la fattura, i mezzi tecnici impiegati, tutto ciò che appartiene alla forma *matematica* della composizione: ma difficilmente avranno un valore riguardo a ciò ch'è l'essenza stessa dell'arte, poichè allora non si parla più della *stessa cosa* (che ognuno vede e intende diversamente).

« Per ovviare a questo inconveniente, si è presa l'abitudine di guidare lo spettatore con indicazioni verbali.... Ma un tal processo è peggiore del male, poichè in questo caso, sono le parole che fisseranno l'attenzione, e attorno ad esse si paralizzerà il senso vivo della musica. Alla precisione un poco brutale delle parole si ridurranno tutte le finezze e le sfumature dell'espressione musicale: e così la natura dell'opera sarà falsata in modo diverso, ma egualmente perfetto, poichè la musica è destinata precisamente ad esprimere — al di là della secchezza, o della povertà della parola — ciò che appunto non si può dire che col mezzo di suoni, di grida o di rumori ».

A questo punto l'A si diffonde un poco a raccontare gli equivoci della critica, del pubblico e dei professionisti a proposito del *Pacific 231* e di *Rugby*: considerati generalmente come « musica descrittiva », mentre sono altre cose: espressione musicale pura.

« Non esiste musica descrittiva, poichè la musica *non* è arte descrittiva. L'espressione musicale di un fatto è la *visione* del cieco che ascolta, è la *sensazione* del sordo che vede: è l'espressione, in una forma musicale, del valore spirituale del soggetto e non dei suoi elementi materiali ».

***

E insistendo ancora sugli equivoci creati dai titoli delle sue composizioni, il musicista specifica:

« Con i titoli avrei desiderato avvicinare l'ascoltatore alla comprensione *esatta* di ciò che volevo dire, e ciò indicandogli l'*origine* dell'ispirazione. Invece non riuscii che ad allontanarlo maggiormente dal mio pensiero, *fissandolo* in quella origine anzichè alla sua *trasposizione*....

« Così, uno sviluppo musicale perfettamente chiaro e comprensibile per l'autore, non suscettibile di equivoci e d'errori d'interpretazione, diventa incomprensibile anche al critico professionista. Ragione per cui il compositore ha la malinconica impressione di non far altro che combinar dei suoni per un vago piacere auditivo, piuttosto che esprimere con ritmi e note le proprie emozioni ed i propri pensieri.

« Nondimeno occorre farsi ascoltare. L'espressione artistica è essenzialmente il bisogno di comunicare le proprie emozioni ed i propri pensieri: e, naturalmente, con tal premessa, val meglio che ciò ch'è stato *inteso*, sia ciò ch'è stato *detto* ».

Da ciò è venuta la tentazione per il musicista di comporre sopra un piano chiaro, atto a limitare il più possibile gli errori d'interpretazione: la *lirica*, l'*opera teatrale*, o il *dramma lirico*. Disgraziatamente il compositore ha sempre l'aria di voler *illustrare* con la musica le parole cantate, e l'equivoco si perpetua. Di più il libretto è una cornice troppo ristretta per il musicista, che trova in esso più necessità di costrizioni penose, che possibilità d'espansione. E l'unica possibilità di ovviare ad un tal inconveniente sarebbe che il musicista divenisse il proprio librettista: appunto come fece Wagner. Ma tale possibilità non è concessa a tutti.

« Io credo — continua l'A. — che una collaborazione (tra poeta e musicista) sarebbe totale e perfetta se il poeta pensasse da musicista, ed il compositore da poeta: l'opera uscita da una tale collaborazione non sarebbe più il risultato casuale d'una serie d'approssimazioni e di concessioni, ma l'armoniosa sintesi di due aspetti d'uno stesso pensiero.

« L'*opera* è finita: le sue forme (non più adatte alla nostra sensibilità) non sono più accettabili, nè accettate. Il dramma wagneriano è legato al proprio destino, nella stessa misura ch'egli rappresenta il « contre-pied » di sè stesso. Ciò che occorre è definire e realizzare questo modo lirico *moderno*, le cui forme saranno adattate alle indicazioni della nuova epoca, e che esprimeva i *nuovi* aspetti dell'uomo e delle cose. Sarà questo modo il cinema sonoro? Sarà una nuova collaborazione della musica, dei colori e delle luci? Bisognerebbe che l'ascoltatore trovasse una guida rigorosamente esatta per giungere al centro del pensiero dell'artista, e che questa fosse molto « souple », da permettere al compositore di esprimersi interamente.

« Per il momento io mi ritiro dal dibattito.

« C'è tutto un mondo nuovo che vuol prender coscienza di sè, definirsi, esaltarsi in forme estetiche nuove. È questo solo che ormai mi attira; e preferisco uno *scacco* in questo tentativo piuttosto che la pigrizia soddisfatta d'adagiarsi tra forme consacrate ed abitudini acquisite ».

Fin qui il compositore francese. E poichè tale dramma è quello di ogni musicista che si rispetti e che abbia il rispetto della propria arte, abbiamo creduto di riportare, senza commenti, il suo atto di fede.



### ITALIA

**La Rassegna Musicale.** - Torino, marzo 1932.

E. J. Dent. - *Le opere per pianoforte di Haydn.*

Generalmente i pianisti eseguiscono alcune sonate di Beethoven, e da qualche tempo qualcuna di quelle mozartiane. Haydn è assolutamente trascurato. È sulle opere di questi che l'A. richiama l'attenzione, sfatando l'errata opinione ch'esse siano da considerarsi « opere per la gioventù »: illuminandone le qualità essenziali, analizzandole. « È tempo che la musica per pianoforte di Haydn sia rivelata ed accuratamente studiata... Abbiamo bisogno della sua serenità per equilibrare la nostra bilancia critica... ».

G. Pannain. - *Veduta di musica americana.*

Quel crogiuolo di razze ch'è l'America ha una produzione musicale assai ampia ed interessante, per quanto ineguale: frutto, oltre che dell'incontro di razze, anche di varie influenze locali ed europee. Questo studio è un accurato esame del mondo musicale americano, presentato nei compositori e nelle tendenze più tipiche.

G. F. Malipiero. - *Pensieri sulla musica.*

Aforismi che esprimono le opinioni del compositore veneziano sulla musica ed i musicisti.

L. Parigi. - *Pittori musicali: Watteau.*

Scritto sulla musicalità nella pittura di Watteau.

---

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, marzo 1932.

—— *Giovanni Sibelius.*

Breve profilo biografico-critico del compositore finlandese, seguito da un'ampia ed accurata bibliografia.

V. Rolandi. - *Spettacoli musicali per la funzione delle " Tasche " in Lucca.*

Continuazione dell'articolo d'indole storica precedentemente iniziato.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, marzo 1932.

V. Raeli. - *Presentazioni: Grazio Mancini.*

Con la figura di questo musicista pugliese — ed un breve esame dell'opera sua — l'A. inizia in questo numero una serie di *presentazioni* di giovani musicisti italiani.

N. Valle. - *Musica e poesia.*

Si ricerca « attraverso quali vie lo spirito umano sia pervenuto al bisogno di tentare la fusione di quelle arti che già al tempo dell'antica Grecia realizzarono

quell'immortale miracolo di sintesi ch'è la tragedia, l'espressione più sublime del genio universale... ».

A. Bonaccorsi. - *Bibliografia di F. Busoni.*

G. Ubertone. - *Tecnica dell'arco nel violino.*

Frammento — d'indole tecnico-estetica — d'un libro di prossima pubblicazione.

---

**Musicisti d'Italia.** - Milano, marzo 1932.

—— *Ottorino Respighi - Accademico d'Italia.*

Breve scritto bio-bibliografico sul compositore bolognese, recentemente eletto accademico d'Italia.

---

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, marzo 1932.

H. Gheon. - *Promenades avec Mozart.*

Con l'aiuto dell'epistolario mozartiano, delle opere scritte fra il 1777 ed il 1779, di testimonianze dei contemporanei, lo scrittore francese segue passo passo la vita del salisburghese in quel biennio e fa sì che le opere illuminino il carattere (piuttosto interessante) dell'uomo: e che questo a sua volta, riflettendosi sulle opere, riveli la vera natura di quelle. È un frammento di biografia mozartiana cui il Gheon attende? C'è da augurarselo perchè questo primo saggio riesce acuto ed interessante, quanto arguto e piacevole.

Y. Lacroix-Novaro. - *En marge d'une bibliothèque.*

La biblioteca è quella municipale della città renana di Trèves, nella quale, senza che alcuna registrazione o catalogo possa esser di guida, si conservano circa 2000 opere di musica antica (quasi tutta sacra) e di cui molta è inedita. Di questo immenso materiale riguardante epoche ed autori diversi (parecchi italiani) l'A dà un saggio e presenta di scorcio l'interessante storia della cappella musicale di Trèves.

G. Servois. - *Quelques organistes du grand siècle.*

Pubblicazione d'un manoscritto antico inedito, in cui si tracciano argutamente i profili di qualche religioso-organista... del quale si può trovare il riscontro ancor oggi.

A. Hoerée. - *Art vocal et Science.*

Ampio e minuzioso studio — a proposito d'un volume sull'argomento, recentemente apparso in Francia — della tecnica e dell'arte vocale, sulla formazione, sullo sviluppo e l'anatomia dell'organo, e delle sue esigenze dal doppio punto di vista fisiologico e dell'arte.

---

**L'Opéra Comique.** - Parigi, marzo 1932.

R. Duhamel. - *Deux maîtres de l'opéra-comique: Auber et Adolphe Adam; étude comparative.*

Prima parte d'un minuzioso studio comparativo sui due grandi maestri dell'opéra comique: mezzo secolo di musica francese. L'A. conduce avanti le due biografie di pari passo facendo risaltare il contrasto di due vite, di due caratteri, di due metodi di lavoro assolutamente opposti: il che non ha impedito ai due di essere, nella stessa epoca, grandi artisti nello stesso genere: se mai con una leggera superiorità da parte del meno favorito dalla vita e dalla fortuna: A. Adam. Riassumeremo l'interessante studio a pubblicazione compiuta.

M. Cauchie. - *Un concert à la gloire de l'opéra-comique français.*

Un recente concerto, composto unicamente di frammenti d'*opéras-comiques*, offre il pretesto di rievocare le caratteristiche e i capolavori del genere e di richiamare una volta di più l'attenzione su di essi.

H. Lagrange. - *Le théâtre lyrique sur la côte d'azur.*

Si reclama un rinnovamento di repertori teatrali: qualche opera seria di meno, e richiamare qualcuna delle vecchie *opéra-comiques* in vita. In Italia si potrebbe fare altrettanto in favore dell'opera buffa.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 4 marzo 1932.

A. Cellier. - *La grande pitié de la Musique de chambre française.*

In Francia anche la musica da camera si trova a mal partito, per molteplici ragioni che lo scrittore espone con la proposta di qualche rimedio. « Il vero ambiente della musica da camera è il ritrovo amicale d'un salone o d'uno studio, senza Filistei, senza malignità, senza pensieri che nulla hanno a vedere con la musica: dove sarebbero invitati amici ed amatori ad ascoltare un programma ben definito ed equilibrato, e non interminabili programmi campionario... eseguiti da interpreti coscienziosi, che si preparano sapendo di non cantare davanti ad ascoltatori snob o chiacchieroni.... ».

—— 11 marzo 1932.

J. Chantavoine. - *Le centenaire de la mort de Goethe. Goethe et la Musique.*

« ... I pensieri di Goethe sulla musica, per quanto elementari e nebulosi, contengono germi che l'avvenire ha veduto schiudersi ». I rapporti dell'espressione musicale e dell'espressione poetica, la natura di dramma lirico, germinante dalla musica, si trovano espressi da lui con una esattezza quasi profetica...

—— 18-25 marzo 1932.

M. Daugre. - *Le sens de la mort chez les musiciens.*

L'argomento, interessantissimo, abbraccia, si può dire, tutta la storia della musica — dalle melodie gregoriane ai musicisti contemporanei, — E per ciò che questo scritto, per quanto ricco di osservazioni e di vedute interessanti ed intelligenti, è piuttosto uno schema — sia pure sviluppato — che uno studio completo sull'argomento.



---

**Musique et Concours.** - Parigi, marzo 1932.

R. Bcquet. - *Les maîtres de la musique russe: Tchaickowsky.*

Breve ma esauriente scritto bio-bibliografico (con qualche appunto critico-estetico) sul compositore russo.

---

**Le Courrier Musical** - Parigi, 1 marzo 1932.

H. Puvis de Chavannes. - *Une nouvelle interprétation picturale de la musique*

Sotto forma plastica il pittore Gustave Bourgogne ha dato alla sala Pleyel di Parigi una interpretazione originale delle sinfonie di Beethoven.

—— 15 marzo 1932.

M. Semenoff. - *La musique selon les peuples.*

Quali sono i popoli tra i quali nacquero i più grandi geni della musica? Quali saranno gli eletti di domani?

---

## INGHILTERRA

**The Chesterian** - Londra, marzo 1932.

E. Blom. - *Florent Schmitt.*

L'A. studia la natura e le caratteristiche dell'opera singolare di F. Schmitt, compositore schiettamente e tipicamente francese, per quanto la forza, l'irruenza e la brutalità dei suoi primi lavori (che gli ultimi del resto non smentiscono), il *Salmo*, il *Quintetto*, e la *Tragedia di Salomè* — che ha preceduto Strawinsky — possano sembrare proprio l'opposto di quelle che si ritengono le qualità tipiche della musica francese. Con l'aiuto di opere minori e più intime, il critico mette in luce le caratteristiche nazionali (quantunque meno apparenti) delle opere maggiori.

D. E. Pike. - *Music in Dostoiewsky's Novels.*

Breve scritto sull'importanza — non grande, ma notevole — che ha la musica (musica quasi sempre popolare) nelle opere dello scrittore russo.

A. B. Smith. - *Variation-writing.*

Studio sulla natura della *variazione* ed i suoi caratteri nella musica: e sull'aspetto che un tal genere assume attraverso i vari compositori da Bach ad Elgar.

G. Jean-Aubry. - *Poldowski.*

Breve scritto critico estetico sull'opera della compositrice inglese (il cui vero nome era Lady Dean Paull) recentemente scomparsa.

---

**The Musical Times.** - Londra, marzo 1932.

H. Hadow. - *Haydn.*

Accurata analisi critico-estetica della natura e delle qualità della musica di Haydn « verso il quale abbiamo tutti da lungo tempo un debito ch'è ormai ora di pagare, giacchè il centenario ce ne offre l'occasione ».

M. M. Scott. - *Haydn's chamber music.*

Dopo un breve sguardo generale, l'A. analizza accuratamente le opere da camera (sonate, trii, quartetti) di Haydn.

—— *Haydn in London.*

Minuzioso ed accurato articolo d'indole storica sul soggiorno londinese di Haydn.

A. Farmer. - *Programme-Making.*

Continua lo studio sulla natura e sul modo di compilare i programmi di concerti.

P. Robinson. - *The " St. Matthew " Passion and other Bach inquiries.*

Continuazione e fine dell'esame precedentemente iniziato: in questa puntata l'A. si occupa — tra l'altro — delle due cantate *Phoebus and Pan* e *Gottes Zeit*, concludendo il lavoro con alcune osservazioni sulla religiosità di Bach.

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, marzo 1932.

E. Walker. - *Haydn at Seventy.*

È noto che le opere migliori di Haydn sono quelle scritte fra il 60° ed il 70° anno di sua età. È dunque Haydn sulla settantina — vita ed opere — che forma oggetto di questo articolo.

A. Scheffner. - *Petrouchka.*

È il capitolo (del recente libro su Strawinsky) che riguarda l'origine e la struttura del famoso balletto.

R. Gallop. - *Portuguese folk-song.*

Studio — ricco di citazioni musicali — sul canto popolare portoghese.

---

**Musical Opinion.** - Londra, marzo 1932.

B. J. Maslen. - *Celebrities and Music: J. Ruskin.*

Quale parte ebbe veramente la musica nella vita e nell'opera del famoso critico ed esteta inglese?

L'amore ch'egli ebbe per quest'arte, almeno a parole, fu molto; ma nella sua vasta opera essa occupa in realtà pochissimo posto, ed è guardata più con l'occhio del dilettante che con vera competenza.

H. BRIAN. - *Mazurkas of Chopin and Szymanowski.*

Interessante scritto critico-estetico sopra alcune mazurke di Chopin e di Szymanowski, ed i loro rapporti con la musica popolare.

C. E. MILLER. - *Madrigales and their Writers.*

Continuazione e fine dello studio sui madrigali ed i madrigalisti inglesi.

### GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, marzo 1932.

R. TENSCHERT. - *Haydn der Künstler.*

Saggio estetico sulla vita e le opere del Maestro, estratto dal volume di prossima pubblicazione pei tipi della Casa M. Hesse di Berlino.

R. PETZOLD. - *Haydns Chorwerke.*

Se si eccettuano la *Creazione* e le *Stagioni*, scarsa è la conoscenza, particolarmente nel Nord della Germania, delle composizioni corali di Haydn. Le cause di questa lacuna della cultura musicale nella Germania superiore — preminentemente protestante — sono dovute al fatto che le opere corali haydniane furono composte pel servizio divino nella Chiesa cattolica. Si denota oggi un risveglio per gli studi di queste composizioni sacre. La *Theresienmesse* è stata quest'anno eseguita per la prima volta a Berlino.

K. GRUNSKY. - *Haydn und das Streichquartett.*

La storia del quartetto d'archi è legata al nome di Haydn. L'articolista passa in rassegna sommaria la produzione quartettistica haydniana — mirabile e imponente — soffermandosi a illustrarne le opere più profondamente significative.

K. WESTPHAL. - *Die Formung in Haydns Sonaten.*

Dotta dissertazione sui caratteri formali e tecnici, sulla struttura tematica e sulle modalità di elaborazione della sonata haydniana.

C. HEINZEN. - *L'incontro improvviso.*

È il titolo di un'opera di Haydn, attorno alla quale ferve un lavoro di accurata revisione da parte di studiosi, per dare alla esumazione — che lo scrittore si augura prossima — un carattere di avvenimento eccezionale.

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, marzo 1932.

R. v. MOJSISOVICS. - *Faust in der Musik.*

Il *Faust* ha ispirato nel corso d'un secolo una quantità favolosa di opere musicali. Con pazienza da certosino, l'autore di queste note ha potuto raccogliere i nomi di tutti i compositori che hanno vestito di note il poema immortale.

M. v. MILLENKOVICH. - *Goethe und Wagner.*

Conferenza tenuta il 19 gennaio 1932 alla Bayerische Rundfunk. I rapporti estetici e le affinità spirituali tra i due sommi maestri — sublime incarnazione del Genio in diversa sfera — sono vagliati e lumeggiati con senso critico obbiettivo e con profonda penetrazione.

V. YUNK. - *Wiener Musik.*

Note sui fasti e nefasti dell'opera lirica viennese, corredate da una diffusa relazione sulla multiforme attività concertistica nella capitale austriaca.

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 2 marzo 1932.

F. LANGHEINRICH. - *Erinnerungen an Arthur Nikisch.*

L'autore rievoca con commosse parole episodi ignorati della carriera del grande direttore d'orchestra, e ne ricorda il giorno della morte: 22 gennaio 1922.

Dr. SEXAUER. - *" Tragödie in Arezzo ".*

Resoconto della prima rappresentazione al Teatro di Friburgo dell'opera del compositore olandese Richard Hagemann, accolta con pieno favore. Il prologo, i tre atti e l'epilogo, di cui consta l'opera stessa, si succedono con unità appropriata di stile, hanno pregi ragguardevoli di ideazione, e sono condotti con mano esperta, rivelante una tecnica agguerrita e sicura.

——— 9 marzo 1932.

W. STEPHAN. - *Il Signor Bruschino.*

Al Teatro di Stato di Wiesbaden è stata inscenata l'opera rossiniana, con lusinghiero successo. Il testo tedesco è dovuto alla collaborazione di L. Landshoff e K. Wolfskehl. Il relatore rammenta la genesi singolare di questa fatica giovanile del Cigno di Pesaro, e accenna alla curiosa trovata istrumentale della sinfonia, là dove i secondi violini battono con l'arco sul leggio.

F. SCHERBER. - *Klemperer in Wien.*

Con tratti mordaci, lo scrittore adigmatizza la preoccupazione di questo celebre direttore d'orchestra, di affermare la propria personalità a qualunque costo, anche a scapito della fedeltà dell'esecuzione. In Klemperer l'interprete si sovrappone con estremo arbitrio alla figura del creatore.

——— 16 marzo 1932.

H. ROSENWALD. - *Luigi Cherubini.*

Il 15 marzo 1932 è ricorso il novantesimo anniversario della morte del grande compositore. Queste

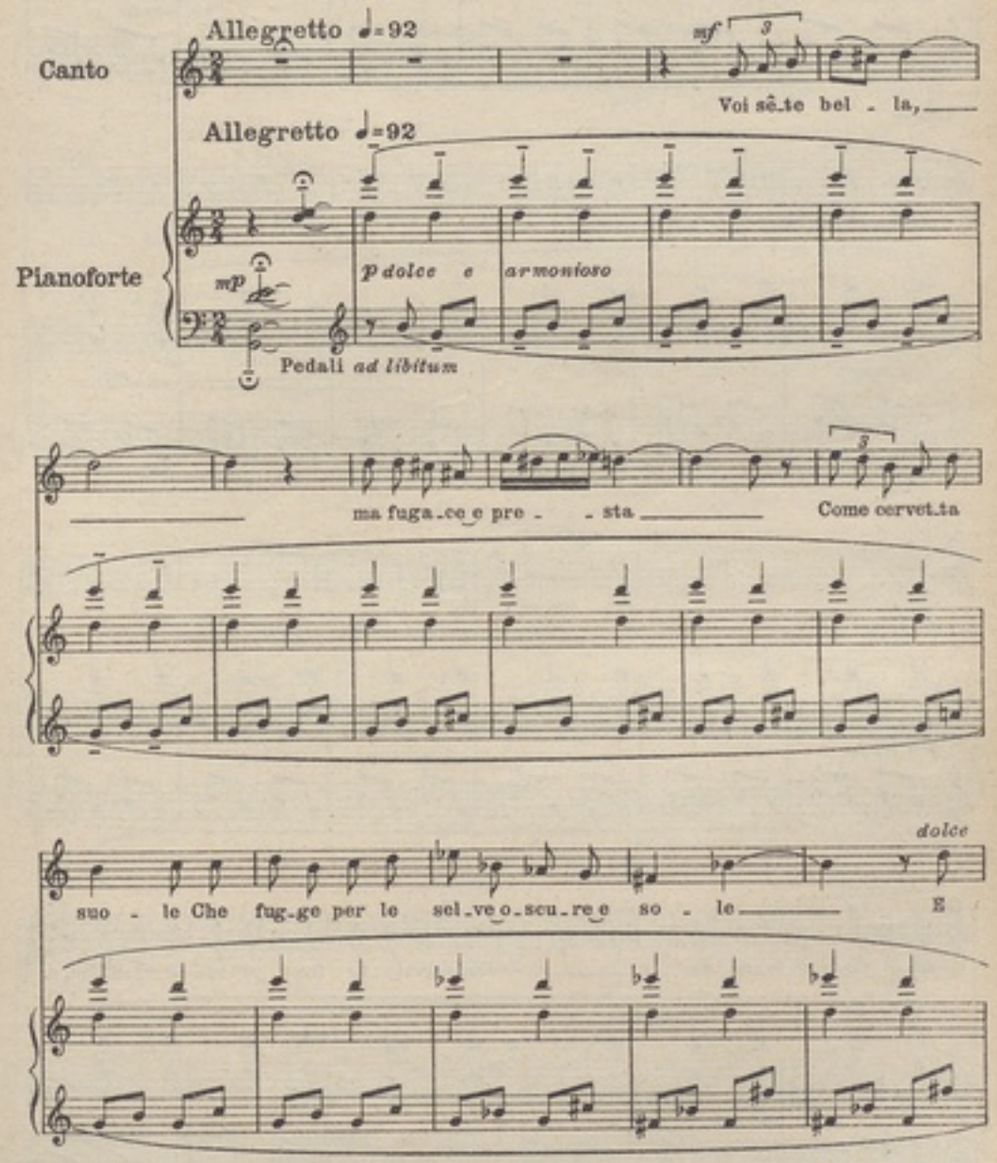


*A MARGA BONACCORSI*

# ANACREONTICA

**Torquato Tasso**

Roberto Caggiano
*(1932)*




*Proprietà riservata.*

*cedendo un poco*

cer_ca fiu_me o ri_ _o, Tal_chè vi seguo in_darno e vi de_

*col canto*

*a tempo*

_si _ o.

*a tempo* *rit.*

*mf*

Voi sê_te bel _ la,

*p a tempo*

*f*

ma si du_ro o fred _ da Come ge_la_ta fon _ te In or_ri_d'alpe_o

(*p*)



*mf* *sostenendo un poco*

bel cri_stal_lo in mon _ te; Nè vi ri_scal_da il fo_ _co De'

*col canto*

*mp* *a tempo* *espress.* *rit:*

miei so_ _spi_ _ri, e so_no acce_so e

*a tempo* *rit:*

*a tempo*

ro _ co.

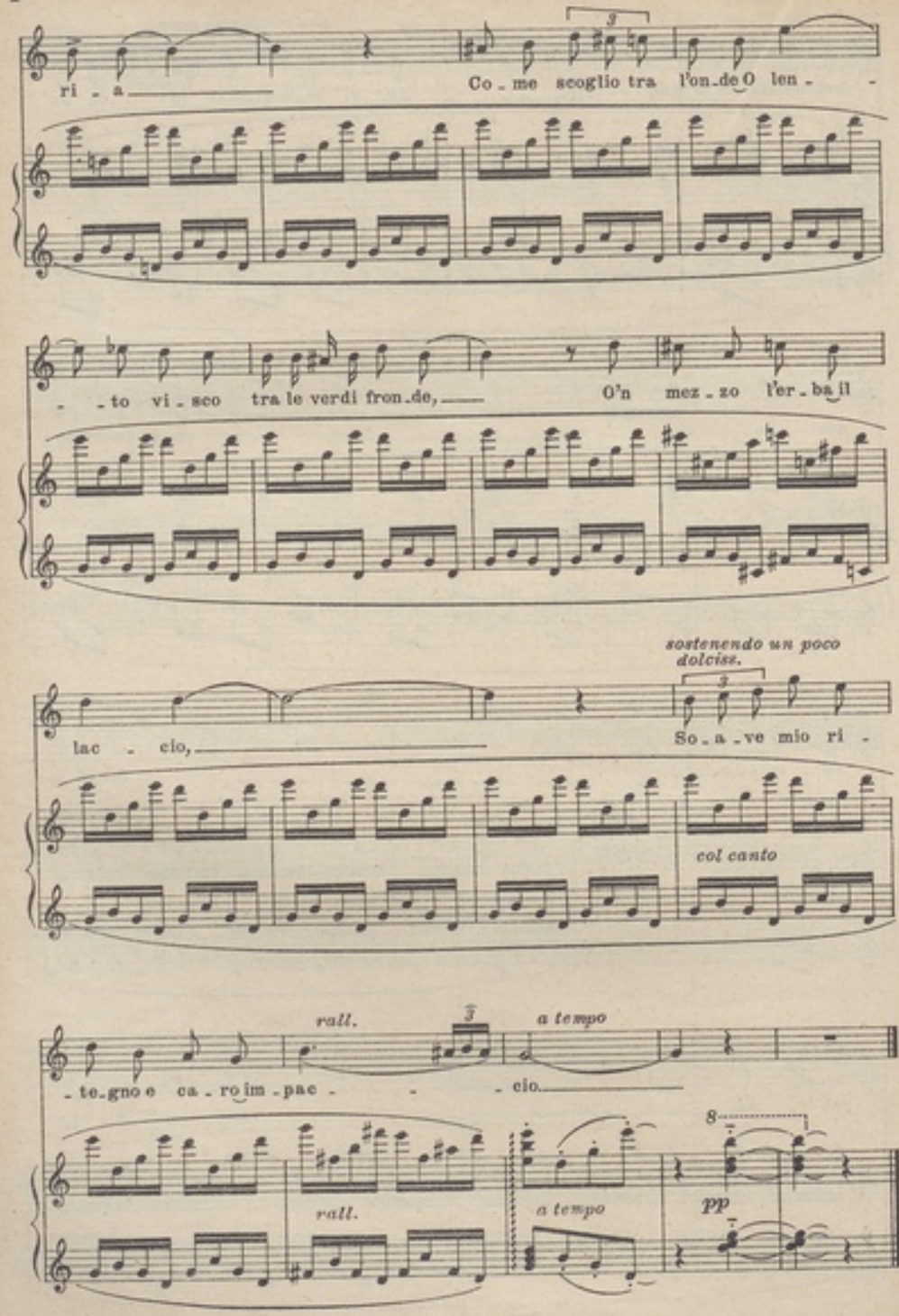
*mf*

Voi sê_te

*a tempo* *pp leggero e trasparente*

*espress.*

bel _ la, ma fal_la_ce e






note compendiano esaurientemente la vita e le opere del Maestro.

23 marzo 1932.

E. MANNHEIMER. - *Die Tonalität bei Joh. Seb. Bach.*

Saggio dottrinale sui caratteri tonali della musica di Bach, con particolare riguardo ai precedenti tecnici nella modulazione e alle formule di ritorno alla tonalità principale.

J. LEIFS. - *Goethe und unsere Zeitwende.*

La figura di Goethe si riflette sul tempo presente con intensità di luce perenne. Eckermann, nel *Colloqui con Goethe* narra episodi e ricorda avvenimenti che lasciano chiaramente intendere quanta fosse la virtù profetica del Poeta, non soltanto nella sua arte, ma anche nei riguardi del cammino evolutivo della musica.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 4 marzo 1932.

St. HOFFMANN. - *Neue amerikanische Musik in Wien.*

Il maestro A. Webern ha diretto a Vienna un concerto dedicato esclusivamente a musica di autori americani contemporanei: K. Ruggles, W. Biegger, H. Cowell, A. Barcia Caturla. Il critico si pronunzia piuttosto freddamente sul valore artistico delle composizioni eseguite.

11 marzo 1932.

K. WÖRNER. - *Opernkrise anno 1849.*

Nel 1849 apparve ad Amburgo un opuscolo dal titolo: *Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit. Aus dem Standpunkt der praktischen Erfahrung* (L'opera in Germania e il teatro nell'epoca presente; secondo il punto di vista dell'esperienza pratica). Il suo autore, tale J. Cornet, si può considerare un precursore dei dissertatori contemporanei sull'argomento ormai vetusto della crisi del teatro lirico.

H. CONNOR. - *Neue Wege im Rundfunk.* (Nuove vie nella radio).

Con referendum, adunanze, scambi di vedute, si ha cura di creare nuovi indirizzi alle manifestazioni artistiche radiofoniche nella Germania.

25 marzo 1932.

R. TENSHERT. - *Joseph Haydn im Lichte seiner Zeit und der Nachwelt.* (Giuseppe Haydn nella luce del suo tempo e della posterità).

Le celebrazioni bicentenarie della nascita del Maestro danno la misura della possente forza vitale inalta nella sua musica, che fu consona allo spirito dell'epoca in cui egli visse, e tuttora aderisce mirabilmente alla nostra sensibilità e alla nostra psiche.

---

**Melos.** - Magonza, marzo 1932.

H. JHERING. - *Für die Kunst des Theaters.* (Per l'arte del teatro).

Le scene liriche, secondo lo scrittore, hanno sopravvivenze barocche, che fanno contrasto con la mentalità odierna, costituendo un paradosso anacronistico. Occorre avecchiare l'arte teatrale, rinnovandola alla base.

S. AROCAUER. - *Film von heute.*

La produzione cinematografica contemporanea ha assunto proporzioni gigantesche. Soprattutto nel film sonoro si notano progressivi miglioramenti di tecnica, che rendono pensosi sul divenire di quest'arte. Due volumi che trattano di questo argomento sono stati editi recentemente: *Die Traumfabrik* di J. Ehrenburg, e *Die Phantasie-Maschine* di R. Fülop-Miller.

---

**Musica Sacra.** - Regensburg, marzo 1932.

Th. GRAU. - *Vom Kirchlichen Volksgesang.* (Del canto liturgico popolare).

Avviene sovente che i fedeli cantino in chiesa nella lingua materna. Ciò è in contrasto con le norme che regolano le funzioni e le celebrazioni sacre. Il grande riformatore del canto liturgico, Papa Pio X, disponeva nell'anno 1903: «La sola lingua della Chiesa romana è la latina. È pertanto vietato, durante le funzioni religiose, di cantare in qualsiasi modo e forma nella lingua popolare».

H. SCHRAEDER. - *Die Funktion der Orgel bei der Begleitung des deutschen Kirchengesanges.* (La funzione dell'organo nell'accompagnamento chiesastico tedesco).

Suggerimenti pratici agli organisti, atti ad ottenere equilibrio e fusione nell'accompagnamento del canto.

---

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, marzo 1932.

L. SÖHNER. - *Lechthalers Missa «Gaudens gaudebo».*

Esame esegetico e critico della composizione sacra di Lechthaler, nella quale il canto gregoriano emerge con nitida linea melodica ed espressiva, senza le involuzioni e gli ingombri di procedimenti tecnici astrusi.

R. MOISSL. - *Joseph Haydn und sein Heimatland Niederösterreich.*

Questo studio rivendica alla bassa Austria il vanto

di aver dato i natali al grande compositore. Risalendo con scrupoloso zelo al ceppo genealogico del Maestro, lo scrittore prova il suo asserto con documentazione inoppugnabile.

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 marzo 1932.

W. Schulz. - *Viola da gamba.*

L'incremento degli studi per questo antico istrumento è oggi assai sensibile. Il saggio attuale può considerarsi un contributo prezioso alle ricerche, per le notizie storiche e per i dati che offre.

——— 15 marzo 1932.

H. Strobel. - *Milhauds Oper « Maximilian ».*

Questo articolo encomiastico pone Milhaud sul seggio dei più grandi maestri della scuola francese. Manca, nello scritto in esame, una analisi vera e propria dell'opera; l'autore non si stanca di inneggiare al talento creativo del musicista, e scende in lizza contro la critica parigina, che ha tartassato il lavoro senza misericordia.

**Dissonances.** - Conches-Genève, marzo 1932.

R. A. Moser. - *Haydn ou Kraft?*

Esposizione d'un problema di paternità artistica, secondo il quale il *Concerto* per violoncello in *re mag.* di Haydn, sarebbe in realtà di Antonio Kraft, allievo ed amico suo, e violoncellista di valore.

—— *Muzio Clementi.*

Ricorrendo il 10 marzo u. s. il centenario della morte di Clementi — anniversario passato quasi inosservato — si traccia qui il profilo del compositore romano.

### SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, marzo 1932.

J. Subira. - *El debut del "Tonadillero" català D. Pau Esteve a Madrid.*

Articolo d'indole storica, sopra un episodio d'un musicista spagnolo.

### CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, marzo 1932.

K. Vetterl. - *Stamitz.*

Studio storico critico in occasione del 175° anniversario della sua morte.

R. Rolland. - *Goethe musicien.*

Frammento del recente volume rollandiano su *Goethe et Beethoven.*

### STATI UNITI

**Modern Music.** - New York, marzo - aprile 1932.

A. Weiss. - *The Lyceum of Schönberg.*

Il noto musicista austriaco — è anche un eccellente insegnante ed ha una scuola assai fiorente. Si espongono qui, con chiarezza e con esattezza, i principi che regolano l'insegnamento schönberghiano della composizione, e ne costituiscono, per così dire, l'armatura.

A. Schlee. - *Under the red flag.*

È questa una nuova visione (da un po' di tempo a questa parte si son fatte numerose, segno che la cosa presenta un vero interesse) del mondo musicale sovietico.

**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 tenorino. - 10. Aria domenicale. - 11. Teatrino. - 12. Ricercare. - 13. Inquieto. - 14. Allora. - 15. La passeggiata dei fanciulli. - 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.**

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### L'ultimo mese scaligero

Con *Elisir d'amore*, *Adriana Lecouvreur* e *Turandot* si è conclusa la stagione 1931-32. La prima e terza opera erano di ripresa; quella di Cilea, invece, si dava per la prima volta alla Scala, dopo il suo battesimo avvenuto al Lirico nel 1902, interpretata da Caruso.

Il successo dell'*Adriana* è stato pronto e fervido durante i primi tre atti, e vibrante al quarto che è certamente il più sentito e quello che meglio risponde alla natura dell'autore.

Tutto lo spartito, del resto, è piaciuto per la sua indubbia e potente teatralità, nonostante i continui spezzettamenti dell'intreccio; per la grande spontaneità d'ispirazione ed aderenza musicale; per l'efficacia con cui l'autore ha saputo passare dalla ingenua freschezza delle prime scene a quelle successive, sempre più ricche di senso drammatico, che esplode con bellissimo risultato nella tragedia finale.

L'opera si è avvantaggiata di una interpretazione veramente magnifica, a principiare da quella della Cobelli che ha veramente vissuto il personaggio della protagonista, dando inconsueto rilievo di voce e di scena specie al declamato finale del terzo atto ed alla scena del delirio. Pertile, artista pieno di risorse, fu un Maurizio di ottimo stile, sapendone mettere in evidenza i tratti più caratteristici. Così pure meritano lode la Pederzini, principessa di notevole sentimento drammatico, Ghirardini, Di Lelio, ed i minori interpreti.

Il maestro Ghione, a sua volta, ha diretto con gusto e precisione, ottenendo completo affiatamento tra orchestra e palcoscenico. Ottimi i cori, preparati da Veneziani.

Contribuirono anche alla riuscita dello spettacolo Frigerio e Caramba per la messa in scena ed il coreografo Celli per il balletto del terzo atto in cui si distinse la Radice.

Numerosissime le chiamate, a molte delle quali ha partecipato Cilea, festeggiatissimo.

***

L'*Elisir d'amore*, nonostante abbia compiuto il 12 di questo mese i suoi cento anni, è sempre opera viva e fresca che si ascolta con gran diletto. Il maestro Panizza l'ha diretta col consueto equilibrio e con bravura, mentre Tito Schipa ha cantato con ammirabile delicatezza e finezza la parte di Nemorino. Assai applauditi anche la Marengo, dotata di voce agile ed educata, Biasini e Baccaloni, stilizzato Dulcamara.

La pucciniana *Turandot*, come sempre del resto, ha avuto lietissima accoglienza e richiamato immenso pubblico a tutte le rappresentazioni. Particolare interesse suscitava, inoltre, questa nuova edizione perchè affidata alle cure del maestro De Sabata, il quale ha ottenuto effetti bellissimi dalla non facile e complessa partitura.

Clara Jacobo, come protagonista, ha ritrovato il consenso di altra stagione. Maria Caniglia è stata una Liù di bel sentimento drammatico, mentre il tenore Bagnariol si è palesato artista corretto e di buoni mezzi vocali. Da ricordare, ancora, Ghirardini, Venturini e Nessi, oltre i minori interpreti.

Alla seconda di *Turandot* ha seguito il consueto Passo d'Addio della Scuola di ballo scaligera, che ha costituito un autentico successo per le nove allieve e per la loro maestra Cia Fornaroli.

***

Citiamo, infine, le due esecuzioni de *La vita nova* di Wolf Ferrari, che in Italia si era data soltanto alla Fenice ventotto anni or sono, nell'occasione della nomina dell'autore a direttore di quel Liceo musicale, mentre all'estero aveva trovato più larga ospitalità.

La Cantata, per soprano, baritono, coro e orchestra, segue *La vita nova* di Dante nei suoi punti essenziali e si compone di un Prologo e due Parti, la seconda delle quali è preceduta da un Intermezzo.

Assai pregevole è stata l'interpretazione offerta dal maestro Panizza, dalla signora Caniglia, dal baritono Rimini e dai cori del maestro Veneziani. Il pubblico ha accolto il lavoro con deferenti applausi.

### Prime rappresentazioni

A Novara, è piaciuta, il 23 aprile u. s., la nuova opera in tre atti e quattro quadri dal titolo *Beatrice Cenci*, musicata dal mae-

stro Sante Colonna. Moltissimi gli applausi a scena aperta ed a fine d'atto.

Dirigeva il maestro Mario Terni; principali interpreti le signore Anita Conti e De Vincenzi, il tenore Barra e il baritono Laffi.

® Dalla radio di TRIESTE è stata trasmessa una favola per bambini, *Il Reuccio e il suo cruccio*, libretto della signora Maria Gioitti del Monaco e musica di Silvio Negri. Direttore il maestro Carlo Franco.

® Altri due spettacoli per bambini sono stati accolti con molto favore: *Cianylea*, fiaba operetta di Lea Gonizzi Barsanti, per la musica del maestro Tino Gonizzi Barsanti, che dirigeva, al Regio di PARMA; e *Il gatto stivalato*, fiaba musicale di Clara Bartolomei, per la musica della contessa Gianna Pollastrelli, direttore il maestro Angelo Costagutta, a GENOVA.

® A GINEVRA è piaciuto il *Petit roi qui pleure*, fiaba di Jacques-Dalcroze, il quale ha avuto campo di applicare le sue ben note teorie sul ritmo e di trovare nella musica sincopata nuove insperate risorse.

---

® Anche a MILANO, al teatro Carcano, ha avuto ottime accoglienze il dramma lirico *Santa Poesia* del maestro Domenico Cortopassi, su libretto di Forzano e di Augusto Novelli.

® Con una nuova edizione di *Tosca*, con la Muzio, eccellente protagonista, Minghetti, Maugeri, direttore Santini, si è conclusa la stagione al Reale dell'Opera di ROMA.

® Ultimi spettacoli allestiti al S. Carlo di NAPOLI sono stati: *Sonnambula* (la Capsir, Manuritta, Morelli, maestro Fanelli); *La serva padrona* di Pergolesi (la Dragoni, Bettoni, il mimo Corcioni, maestro Capuana); *Gloria* di Cilea (la Arangi Lombardi, Lappas, Nava, Bertoni, maestro Capuana); e *Frida* di Di Cagno (la Fedeli, la Dragoni, Duca, Tagliabue, maestro Berrettoni).

*Gloria* di Cilea, data per la prima volta alla Scala nel 1907, è stata ripresentata in una nuova edizione, giacchè Ettore Moschino ne ha ritoccato il libretto (di Colautti) procurando di sveltire e di rendere più agile la trama.

Il successo è stato lietissimo, specie dopo la scena del rapimento al primo atto e dopo il coretto e la danza del secondo. Numerosissime le chiamate ad ogni calar di velario. Il Principe Ereditario ha ricevuto nel suo palco l'autore, congratulandosi con lui.

Discrete accoglienze ha ottenuto la *Frida* del maestro Di Cagno. La sua opera in tre atti su libretto di Adami, era già stata rappresentata, anni or sono, con buon successo, al Petruzzelli di Bari.

® Molto favorevolmente si sta svolgendo la stagione del Politeama di FIRENZE.

Alla *Walkiria* ed alla *Norma*, dirette da Gui (interpreti della prima le signore Helm, Turner e Crawcenko; Fagoaga, Formichi, Ferrari, ecc.; e della seconda la Scacciati, la Stignani, il tenore Battaglia, il basso Righetti) hanno seguito due pregevoli edizioni, direttore Votto, di *Sonnambula* (la Gentile, poi Toti Dal Monte, De Muro Lomanto e Donaggio) e di *Bohème* (la Favero, Masini, Borgioli, la Ferrari e Donaggio). Più recentemente, Mascagni ha presentato le sue *Pinotta* (la Favero e Ziliani) e *Cavalleria* (la Cappelletti, Minghetti, Borgioli). *Pinotta* ha ritrovato le stesse grandi accoglienze di S. Remo.

® Anche la Fenice di VENEZIA si è riaperta a spettacoli lirici con *Manon* (la Lavell e il tenore Solari). Hanno seguito *Fedora*, con la Cristoforeanu e Piccaluga, e l'atto unico *Un'astuzia di Colombina* di Guido Zuffelato, già rappresentato a Novara, ed accolto anche questa volta con molto favore. Ne furono interpreti Irma Mion, Gino Neri, Piccioli e Serra. Direttore di tutti gli spartiti il maestro Fabbroni.

® Lietissime accoglienze hanno avuto al Massimo di PALERMO *Bohème* di Puccini e *Iris* di Mascagni, dirette da Bavagnoli; con la Tassinari e Tafuro principali intepreti dell'opera di Mascagni; e la Favero e Ziliani di quella di Puccini.

® Con *Iris* (la Giordano, Pintucci, Pilotto, maestro Ferrari) si è riaperto l'Adriano di ROMA alla consueta stagione lirica di primavera. Hanno seguito *Un ballo in maschera* e *Rigoletto*.

® Altri spettacoli lirici:

BOLZANO. — *Don Pasquale* e *Turandot* (con la Toldi, la Morini e Bentonelli), direttore Mario Mascagni.

PAVIA. — *Lohengrin* (Parmeggiani, la Somigli, maestro Parenti).

MODENA. — *Lohengrin* (la Brunazzi, Civil, maestro De Vecchi).

FERRARA. — *Butterfly* (la Bardelli, Rubino, maestro Patti).

PISA. — *Adriana Lecouvreur* e *Sonnambula* (quest'ultima con la Dal Monte); direttore Benvenuti.

CAGLIARI. — *Adriana Lecouvreur* (con la Cristoforeanu, poi la Brancucci); *Lucia* (la Pasini e il tenore Ferrara); *La serva padrona* (la Pasini e Noto); *Gianni Schicchi*, nuovo per la città ed accolto con molto favore (Noto, Ferrara e la Fanoni). Direttore Zeetti.

Tutte le opere, con gli stessi interpreti, sono state poi riprodotte a SASSARI.

® All'Opéra Comique di PARIGI, si è ripreso col consueto successo *Gianni Schicchi* di Puccini, con un giovane e valente baritono: Balbon, succeduto nella parte di protagonista al celebre Vanni Marcoux.



® La Compagnia Lirica italiana partita per l'ESTREMO ORIENTE ha iniziato a Singapore la sua *tournée* col *Trovatore*.

® Al teatro Wielki di VARSAVIA ha avuto calorosissima accoglienza — nuova per la città — *Francesca da Rimini* di Zandonai, della quale è stata mirabile protagonista Maryla Krzywiec, ed eccellente direttore il maestro Mazurkiewicz. La stampa conferma con favorevolissime critiche il giudizio del pubblico.

® A VIENNA è piaciuto il *Don Carlos* di Verdi, nel rifacimento curato da Lotario Wallerstein sugli adattamenti apportati al libretto da Werfel.

® A BUDAPEST ha avuto buon successo *Székely Fomò* di Kodàly, diretta dal maestro Failoni.

---

# CONCERTI

## MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Con due udizioni dell'Orchestra Sinfonica di Berlino, diretta da Furtwängler, si è inaugurata la stagione primaverile, che riassumeremo nel prossimo fascicolo.

® QUARTETTO. — Il violinista Jacques Thibaud ha interpretato con fine sensibilità e giusto senso dello stile, composizioni di Veracini, Mozart, Debussy, Kreisler ecc.

® AMICI DELLA MUSICA. — Bella maturità artistica, sorretta da tecnica chiara e agguerrita ha nuovamente dimostrato il violinista Leo Petroni. Al piano, il maestro Calace.

Lo stesso Calace ed il violoncellista Caruana hanno interpretato, nell'ultima tornata, nuove ed applaudite composizioni: *Sonata in do* per cello e piano, di Caltabiano, chiara ed espressiva; *Intermezzo* di Gaspare Scuderi, pure per i due strumenti, talora capriccioso e veemente e sempre interessante. *Bric-à-bracs*, suite in miniatura per pianoforte di Musella (recentemente eseguita anche da Servais a Parigi e da Otto Strauss a Zurigo), è a sua volta, arguta di trovate, fresca e scintillante di bei ritmi.

® TEATRO DEL POPOLO. — Poltronieri ed Agosti sono stati interpreti espressivi di tre *Sonate* di Bach, di Franck e di Beethoven.

Assai bene è riuscito il concerto di beneficenza, diretto da Giovanni Tebaldini, al quale hanno partecipato Ines Maria Ferraris, l'organista Matthey, la pianista Sogni e la Corale di Busto Arsizio. Figurava nel programma anche un poemetto gregoriano, *Le nozze di S. Cecilia*, di Tebaldini, accolto favorevolmente.

Nel programma dell'Orchestra da camera bolognese, diretta dal maestro Adone Zecchi, col concorso del pianista Piccioli, erano incluse una *Georgica* di Masetti, la *Partenza* di Donizetti, strumentata dallo stesso Masetti, ed un'*Aria* di Nielsen.

® CONVEGNO. — Con simpatia sono state accolte alcune composizioni dell'Accademico Bontempelli, precedute da un suo breve, arguto, discorso.

Cantatrice squisita, sopratutto come interprete e cesellatrice dello stile, è apparsa Elisabetta Schumann, in brani di Mozart, di Schumann, di Strauss, ecc.

Casella ed Agosti, infine, hanno svolto un programma di musiche a due pianoforti.

® LYCEUM. — Molto pubblico ha richiamato il concerto di musiche di Vittorio Gnecchi, bene interpretate dal pianista Vidusso, dalla violinista Pedrazzini, dal cellista Amfiteatroff e dalle cantatrici Oltrabella e Baldassarre Tedeschi.

Assai bene sono riusciti anche un concerto profilo del maestro Ennio Pellli, ed un altro del pianista Dario Raucea.

® NUOVA VITA. — Ottimo debutto del Primo Quartetto femminile italiano, composto da Margherita Ceradini, Ada Spangher, Clara Lainati e Anna Sacchetti.

® SALA MARTIGNONI. — Liete accoglienze hanno avuto tanto il pianista Fabio Fano che la soprano Lucia Franchi (quest'ultima in musiche di Toni, Galliera e Respighi) col pianista Mario Zanotta.

Col solito successo sono proseguite le udizioni del Quintetto di Milano, mentre una serata è stata tenuta dalla Camerata del Madrigale, diretta dal maestro Bartoli.

® FAMIGLIA PIEMONTESE. — Jolanda Pedrazzini, la cantatrice Campos, il pianista Macoggi, furono buoni interpreti di musiche di Carlo Ravasenga.

® UFFICIO CONCERTI. — Molte udizioni, parecchie ottime, in quest'ultimo mese. Ricordiamo il Quartetto Galimir, ben affiatato; il violinista Jascha Heifetz, di classe eccezionale, di tecnica inappuntabile e aristocratica; la cantatrice brasiliana Bidù Sayao, dotata di felicissima natura artistica e di virtuosismo notevolissimo; Mieclo Horszowski, che ritrovò calorose accoglienze in un programma di musiche di epoche e di stili diversi; il pianista Enrico De Angelis Valentini, apprezzato anche come compositore; Margherita Gabrici, vincitrice della gara dell'anno scorso tra giovani violinisti; il pianista Vidusso, premiato recentemente al concorso chopiniano di Varsavia, e quindi, anche per questo, particolarmente festeggiato.

® CONSERVATORIO. — Si è avuta una degna commemorazione di Haydn con un bel discorso del maestro Pizzetti e svolgimento di un pro-

gramma haydniano, in cui era compreso il *Concerto* per cembalo, tuttora inedito, trascritto dalla signorina Mizy Brusotti.

La pianista Amalia Avogaro e la cantatrice Virginia Modigliani, presente un pubblico distintissimo, tra cui il duca di Bergamo, hanno fatto un bellissimo debutto.

### ROMA

® AUGUSTEO. — *14, 17 aprile.* Giorgio Schumann ha diretto nella prima seduta *La passione secondo S. Matteo* di Bach, interpreti il coro di 250 persone della Sing Akademie di Berlino e l'orchestra dell'Augusteo. Il vecchio capolavoro si è imposto per la profonda religiosità e la potenza drammatica da cui è animato. Lo stesso Schumann ha presentato nella successiva tornata l'*Israel in Egitto* di Haendel. Anche per merito dell'esecuzione, alla quale oltre la Sing Akademie hanno partecipato valorosi solisti, l'oratorio è apparso nel suo vero spirito ed in tutta la sua grandiosità.

*27 aprile.* Molinari ha fatto conoscere per la prima volta in Europa *Maria Egiziaca*, accolta con così grande favore recentemente a Nuova York. Il successo è stato oltre ogni dire caloroso, ed alle chiamate al valoroso direttore, agli interpreti signore Cigna, Perea Labia, Ungar, Benvenuto Franci, ha partecipato anche il maestro Respighi.

Si tratta di un Trittico per concerto, per soli, cori e orchestra, che partecipa delle forme dell'oratorio e del melodramma, su trama poetica di Claudio Guastalla. I personaggi sono in costume ed il lavoro si svolge con la scena formata da un trittico gotico che dapprima appare chiuso ed è poi aperto — dopo un breve preludio orchestrale — da due angioli, mostrando le sue tre parti che costituiscono lo sfondo scenico per i tre momenti dell'azione (riguardanti altrettanti momenti della vita di Maria) la quale segue senza soluzione di continuità, divisa solo da brevi interludi.

La indovinata trama di Guastalla ha trovato in Respighi un commentatore di prim'ordine, che ha saputo creare a sua volta tre momenti musicali ben distinti e ben caratterizzati, improntati a semplicità ed a chiarezza, ricchi di pittoreschi effetti d'orchestrazione e di indovinati ornamenti, armonizzati e strumentati con sobria trasparenza. Egli ha visto il personaggio della protagonista forse più sotto l'aspetto umano che religioso ed è riuscito ad ottenere perfetta aderenza tra interpreti ed orchestra, dimostrando grande senso teatrale. Tra i punti che maggiormente hanno impressionato il pubblico, ricordiamo l'atto di violenta ribellione di Maria, la invocazione all'angelo del Signore, e il supremo pentimento, in cui, come ben ha scritto un critico, l'estro del compositore ha toccato il suo vertice.

*1, 4 maggio.* Ultimi concerti Molinari, il cui caposaldo era costituito da una magistrale esecuzione della *Nona* di Beethoven, con i cori dell'Accademia di S. Cecilia e solisti le signore M. T. Pediconi e Mugnaini, il tenore Marion e il basso Righetti. È piaciuta assai, nuova per Roma, l'*Ora di vespro* di Masetti, armonizzata con gusto e di sobrio strumentale, che procurò due chiamate all'autore. Completavano il primo programma composizioni di Wolf Ferrari e di Wagner; ed il secondo, composizioni di Martucci, di Corelli e di Rossini.

*6-7 maggio.* Magnifici concerti dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, diretta da Furtwängler, vivamente applaudito dopo tutti i brani: l'ouverture dell'*Anacreonte* di Cherubini, la 2ª *Sinfonia* di Brahms, *Till* di Strauss, l'ouverture del *Tannhäuser*, *Sinfonia in sol magg.* di Haydn; la *Quinta* di Beethoven; l'ouverture dei *Maestri cantori*, dovuta bissare, ecc.

® S. CECILIA. — Le ultime udizioni sono state tenute dal violoncellista Mazzacurati; dal quartetto Lehner che, con alto senso di stile, ha interpretato composizioni di Haydn, di Beethoven e di Brahms; e dal tenore Ryozo Okuda, con canti giapponesi.

® FILARMONICA. — Oltre quello di Carlo Flesch, si sono avuti due concerti, pressochè di musiche nuove, tutte accolte con favore. Nel primo, M. T. Pediconi, Vera Gobbi Belcredi, il clarinettista Gambacurta e l'orchestra dell'E. I. A. R., diretta dal maestro Paoletti, hanno fatto conoscere: *Fantasia* di Giulio Razzi; *Concerto romantico* di Giulio Bonnard; *Liriche* di B. Ciampi, di Dal Fiocco ed una anonima trascritta da R. Tocchi. Nella seconda seduta si eseguirono *Melodia* di Forino, per archi e armonium, su un *Preludio* di Bach; *Canto dell'amore* in tre tempi di Liviabella; *Lirica* di Zabban; *Due Gavotte* di Bach, trascritte per archi, pure da Forino; *Crisantemi* di Puleggi, per pianoforte a quattro mani e orchestra; *Cantico* di Di Donato e *Scherzo* di Perogallo.

® QUARTETTO. — Furono apprezzati il contralto Spiridovitch, specie in romanze antiche e canzoni tzigane, ed il pianista Carlo Angelelli.

® CONCERTI DIVERSI. — Alceo Toni ha diretto alla Radio due sue liriche intitolate *Margherita di Savoia* e *Mussolini*. — All'Argentina hanno suscitato interesse i cantori bulgari guidati dal maestro Dimitrov.

® CONCERTI BENEFICI. — Due furono tenuti al Reale dell'Opera. Uno da Vecsey. Nell'altro si succedettero sul podio Mascagni, Santini e Marinuzzi, i quali hanno diretto, rispettivamente: l'Inno al sole dell'*Iris*, brani del *Silvano* e il terzo atto della *Lodoletta*, il primo; il terzo atto della *Bohème*, Santini; il terzo della *Forza del destino*, Marinuzzi; interpreti dei vari spartiti i migliori artisti del Reale. — La Muzio è stata assai festeggiata dal pubblico del Circolo della Stampa, interpretando brani d'opera e canzoni moderne.

Mercedes Capsir, Stracciari e il cellista Albertelli, presenti anche diversi cardinali, hanno dato infine un concerto per le chiese povere.

### TORINO

® Ottimi concerti Furtwängler, con la Filarmonica di Berlino, al REGIO.

® Al LICEO hanno proseguito le udizioni orchestrali, dirette da Gedda. Ricordiamo tra i brani più notevoli presentati: il *Concerto in do* di Platti e quello *in re* di Bach (solista Nino Rossi); *Poemi di Tagore* di Alfano (Graziella Valle); alcuni concerti per cembalo di Haydn (Mizi Brusotti); *Concerto* di Bach per tre cembali; *Due intermezzi* per archi di Alfano, rielaborati sugli Andanti del I e IV Quartetto.

Nella stessa sala si ebbe un riuscito concerto del violoncellista G. C. Bono e della giovane pianista M. E. Norzi, la quale presentò anche una *Romanza* del primo, assai gradita.

® Lieta accoglienza ha avuto, per MUSICA NOSTRA, la nuova *Sonata* (Ritorno alla Natura) per violino e pianoforte di D. Amfitheatrof.

### BOLOGNA

® Diversi nuovi brani ha diretto il maestro Zecchi al QUARTETTO, con la nuova orchestra bolognese: *Cacciatore e la bella*, novella sinfonica di Gandino; *La partenza*, ouverture inedita di Donizetti, strumentata da Masetti, ed una composizione di Gajanus. — Alla PRO CULTURA lo stesso direttore ha fatto conoscere un'*Aria* di Nielsen; *Dolore* e *Barcarola* di Scarani; *Georgica*, fresca ed elegante, di Masetti.

® Alcuni concerti veramente riusciti si svolsero al Liceo. Al primo parteciparono alcuni professori dell'Istituto: Bianchini, Oblach, Rudan, Turchi e Rossi; al secondo l'organista Matthey, il flautista Gasparri ed il m.° Nordio che diresse l'orchestra. All'ultima seduta collaborarono Nino Rossi ed i proff. Rudan e Salviati. Si ebbe, tra l'altro, una mirabile esecuzione del *Concerto in do magg.* per tre pianoforti ed orchestra, di Bach, diretta pure dal Nordio.

® Da ricordare anche l'udizione offerta alla Filarmonica da Antonietta Webb James (pianista) e da Maria Teresa Canettoli.

### PARMA

® Nella Chiesa Abbaziale di S. GIOVANNI, per il collaudo del nuovo organo fornito dalla ditta Tamburini di Crema, si sono tenuti due concerti, ai quali hanno partecipato il maestro Luigi Ferrari Trecate, i violinisti Supino e Marchesi, e l'orchestra d'archi del Conservatorio, diretta dal maestro D'Amato. Tra le nuove composizioni figurava un *Andante* di Furlotti e la *Pastorale* di Jachino, per piccola orchestra, ridotta per archi e organo, di bella ispirazione e chiara fattura.

Un altro concerto orchestrale si era svolto poche sere prima al REGIO, diretto pure dal maestro D'Amato. Si è eseguito per la prima volta il brano sinfonico *Preludio di festa* di Jachino, di struttura sicura e viva di colorito. Piacque anche il Preludio della *Samaritana* di Furlotti; ed in un *Concerto* per piano e orchestra di Grieg si è distinto, quale solista, Eriberto Scarlino.

### FIRENZE

® Oltre i concerti della Filarmonica di Berlino, diretta da Furtwängler, si devono ricordare quello (alla LEONARDO) di musiche di Guido Visconti di Modrone, precedute da una conferenza dello stesso sui suoi ricordi artistici; e l'altro (AMICI DELLA MUSICA) dei Cantori di Firenze, diretti dal maestro Virgilio Doplicher.

® Durante un ricevimento alla Leonardo, in onore di Mascagni, si è eseguita una *Canzone amorosa* dello stesso, per violino, violoncello, piano e flauto, scritta or sono cinquant'anni, ed esumata da A. Bonaventura.


## CANTO E PIANOFORTE

AVILES (A. R.)

122368. - *No hay derecho* (A triste gioco). Tango. (MS-Br). Versi di C. E. Flores. L. 5,—

BAZAN (J. C.) e PALAVECHO (A.)

122257. - *Ya todo terminò* (Tutto finì). Tango. (MS-Br). Versi di J. C. Bazan e A. Palavecho. L. 5,—

COBIAN (J. C.)

122312. - *La casita de mis viejos* (La casetta dei ricordi). Tango. (MS-Br). Versi di E. Cadicamo. L. 6,—

122314. - *Como un sueño*. (Lontano sogno). Tango. (S-T). Versi di E. Cadicamo. L. 5,—

CORIA (R.)

122185. - *Yo quiero una dama* (Io vo' una damina). Tango. (MS-Br). L. 6,—

GENTILE (A. A.)

122261. - *El eterno Don Juan* (L'eterno Don Giovanni). Tango Canzone (C-B). Versi di A. Y. Rodrigues Bustamante. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — Abbiamo riudito con grande piacere al Teatro S. Carlo il celebre Heifetz. Anche successo ha ottenuto il Trio Napoletano (Denza, De Rogatis, Martorana).

® Società Quartetto Scarlatti. — In un interessante concerto per musica a due pianoforti si sono presentate le pianiste De Maria e Parisi. E' assai piaciuta la *Leggenda di Liliom* di Staffelli. In altra udizione, dedicata ad autori belgi, si è distinto l'organista F. M. Napolitano. Nel concerto di chiusura della stagione, ha suonato il Quartetto Napoletano col pianista Tosi-Orsini, apprezzato pure come compositore (*Quintetto in fa*, ben accolto). Ottima l'interpretazione del *Quartetto in sol* di Mortari.

® Accademia di Musica di Napoli. — Ottimo concerto orchestrale diretto da Giorgio Falvo (in programma: *Otto canzoni* di Renzo Bossi) con la partecipazione della pianista Matilde Cesi, distintasi specie nel *Concerto in re min.* di Mozart. In altra seduta è piaciuta la pianista Pia Gianturco.

® R. Conservatorio. — Ebbero buona accoglienza, tanto la pianista Veit che l'esordiente pianista Tamara Mormone.

® Sala degli Artisti. — Da ricordare: il Quartetto napoletano, il pianista Luigi Dallapiccola, la pianista Vittorina Bucci, il violinista Abussi, tutti per la Compagnia degli Illusi; il duo Aiello-Rubinacci, in buona musica da camera; il violoncellista Ugo Aiello; la cantatrice Corfora, con la pianista Balestrieri-Barillà; la pianista Franca Marciano (ottima esecuzione del *Concerto in sol min.* di Mendelssohn, diretto da Enrico Naso); il violoncellista Caiati, la pianista Sorvillo, ecc.

PALERMO

® Gli ultimi concerti della riuscita stagione agli Amici della Musica sono stati tenuti, con ottimo esito, dal violinista Carlo Flesch (al piano Artalo Satta); dal Trio Casella-Poltronieri-Bonucci, che ha dovuto eseguire fuori programma la *Siciliana* e *Toccata*, per Trio, del primo; da Elsa e Ottorino Respighi, calorosamente applauditi.

® Al Circolo della Stampa sono state apprezzate la giovane pianista Angela Randazzo e la cantatrice Elvira Bellaroto.

---

® Al Casino di San Remo ha avuto lieta accoglienza la *Danza* in cinque tempi, per quartetto e pianoforte, di Massimo Bontempelli.

® Il trio di nuova formazione (Gavazzani, Canegallo, Casale) ha fatto un eccellente debutto a Bergamo. Piacque assai una *Sonata in fa min.* per cello e piano del Gavazzani.

® Un bel concerto ha dato al Carlo Felice di Genova la giovane Orchestra Genovese, diretta dal maestro Silvestri.

Nella stessa città sono state apprezzate le udizioni pianistiche delle signorine Angela Sogni e Olga De Regibus.

® L'ultimo concerto di cultura, tra i molti svoltisi ad Asti, sotto la direzione del maestro Baroncini, era riservato all'800 sinfonico.

® Il maestro Adelmo Damerini, del Conservatorio di Parma, ha tenuto a Spezia ed a Piacenza una importante conferenza su *I concetti moderni del classicismo e del romanticismo musicale*.

® La giovane clavicembalista italiana Corradina Mola ha dato applaudite udizioni a Praga, Brünn, Vienna e Budapest.

® La Filarmonica di Berlino, direttore Mengelberg, ha eseguito il poema sinfonico *Leggenda di un castello antico* di Segurini.

**Pubblicazioni Classiche e Didattiche**
**per Violino e Pianoforte**

POLO (E.)
**Composizioni di celebri Autori trascritte**

Volume I (E. R. 532).

Bonporti (F. A.). - *Lamento* (dall'Op. 1).
Bach (G. S.)-Wilhelmy (A.) - *Aria* sulla 4ª corda (dalla Suite in Re).
Bach (G. S.). - *Bourrée* (dalla 3ª Suite per Violoncello).
Händel (G. F.). - *Largo* (dall'Opera *Serse*).
Martini (G. B.) - *Gavotta*.
Mozart (W. A.). - *Minuetto* (dal Divertimento in Re).

Volume II (E. R. 533).

Schubert (F.) *Momento musicale* (Op. 94).
Schumann (R.). - *Canto della sera* (dall'Op. 85).
Schumann (R.). *Rêverie* (dall'Op. 15).
Tschaikowski (P.). - *Canto senza parole* (Op. 2. N. 3).
Catalani (A.). - *In sogno* (dalle « Impressioni »).
Martucci (G.). - *Notturno* (Op. 70. N. 1).

Ciascun volume L. 10.

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Parigi

L'avvenimento più importante di questo ultimo periodo e forse di tutta la stagione è stato un *Concerto* leggero, vaporoso, più sostanzioso di quanto non sembri ed assai bene riuscito, di Ravel, uomo di spirito e magnifico virtuoso dei suoni.

Non è perchè ha la sua firma, però, che tale lavoro acquista maggiore importanza, ma perchè esso significa il ritorno d'un grande musicista alla « musica ».

L'aveva dunque abbandonata, domanderà qualcuno? Certamente non del tutto e fino a perdere di vista gli orizzonti che essa popola più volentieri con le sue creazioni. Non vedendo il mondo che attraverso di essa e non potendo respirare che nel suo ambiente, Ravel non aveva mai interamente disertato le sue vie abituali; ma, curioso per natura e paradossale per gusto, solleticato un po' dai ritrovati di Strawinsky, un po' dagli alambicchi di Schönberg, egli ha rischiato, frequentemente, di sciupare tra cespugli di sentieri irti di rocce, le sue doti squisite.

Il musicista che si ritrova in questo *Concerto* non è quello della *Sonata* per violino e violoncello, nè quello della *Sonata* per pianoforte e violino, nè quello di *Tzigane*, nè quello del *Bolero*, preoccupato del destino della sua arte e prestante con compiacenza le orecchie al rumore del difuori; è invece quello che ha scritto il *Quartetto* per archi, la *Pavane pour un infante defunte*, la *Rapsodia spagnola*, il *Trio*, *Il Valzer nobile e sentimentale* e le pagine, mormoranti di echi silvestri e frementi di chiarezza, che accompagnano il sorgere del giorno di *Dafni*.

Se si trattasse di un altro artista di gusto meno sicuro, si potrebbe rimproverargli la concessione fatta alla moda del giorno, il fallace « ritorno a Bach », per aver scritto, tra il nervoso e presto Allegro iniziale e lo scintillante Finale (tutte due così bene alla maniera di Ravel), un Adagio meditativo di cui l'unico ornamento è formato da un lungo motivo melodico assai plastico e di bel disegno, ripreso dal corno dopo il pianoforte. Tale serena dolcezza non è ormai più familiare all'uditore disabituato a simili impressioni, che perciò rimane assai sorpreso d'essere invitato a provarne ancora una di questa specie.

Ma con Ravel la sintesi si fa, senza neanche che si abbia il tempo di accorgersi che era necessaria, tra gli ultimi echi, sfumati ma ben ritmati, del jazz che scandisce a tratti la prima e la terza parte, e questa lenta elegia, dolce e raccolta che evoca altri secoli ed altri luoghi. Così, sotto l'apparenza d'un brillante spettacolo, allestito da un prodigioso « jongleur » di note, Ravel ci offre una immagine veridica del suo tempo: ricerche di rapido piacere, confusione di generi, fugace richiamo del passato per confermarsi forse che appartiene ad una aristocrazia tradizionale, o forse anche per premunirsi contro le promiscuità del presente o dell'avvenire.

Questo *Concerto* scintillante, al quale la perfezione della forma e la delicatezza della espressione conferiscono il diritto d'essere chiamato un capolavoro, ha trovato in Margherita Lang, alla quale era dedicato, una interprete ammirevole.

***

D'un carattere, d'uno stile tutto differente e volto a ben altri scopi è il *Divertimento pastorale* di Gabriel Pierné. Ma pur essendo di sentimento e di elaborazione più raccolti del lavoro di Ravel, non è nè meno abile, nè meno musicale. Ed è proprio un divertimento nella vera espressione del termine; quasi il riposo d'un grande musicista, al quale i bei giuochi di penna sono abituali e che eccelle nell'amalgamare ai più sapienti di essi, la più squisita sensibilità.

Il tema è esposto subito dal corno inglese, poi passa a tutti i gruppi di strumenti, sia sotto forma di « doubles », secondo l'antica denominazione, sia sotto forma di variazioni libere « Viennesi », « Cortège-blues », « Finale in forma di giga » o semplice « Frase » teneramente sviluppata dal saxofono sullo sfondo rumoroso delle corde gravi. Notevoli specialmente il quarto « double » in cui il quartetto ricama il tema che fanno sentire i corni, e il sesto « double », in cui il disegno cromatico dei legni si avvolge al tema che hanno ripreso i violini e le viole. Gli amatori di musica leggera, trasparente, spirituale, si interesseranno assai al « Cortège-blues » ed al « Finale in forma di Giga » sul quale ha influito lo spirito di Chabrier. Ma gli uni e gli altri godranno di una orchestra vaporosa ma sostanziosa, ove ogni cosa è al suo posto, di cui il migliore è occupato dalla poesia.

***

La virtuosità non da molto vituperata, oggidì stimata troppo spesso più che la stessa musica, ci ha procurato, oltre il già citato brano di Ravel, una messe di lavori adatti a valorizzare i meriti dell'interprete e tavolta quelli del compositore.

Principiamo col poetico e fresco *Concerto*

*dell'estate* di Pizzetti, un brano di musica pieno di vita e di fascino, di cui Alfredo Casella ha saputo rivelare la nobiltà delle idee, la varietà dei ritmi, lo stile ardente, la calda colorazione orchestrale.

Il *Concerto* di Strawinsky, presentato in occasione di un *festival* di musicisti russi, è un assurdo compromesso tra l'arte del passato, i di cui effetti hanno ancora presa sul pubblico, e l'arte del presente i di cui risultati sono invece meno sicuri. L'amalgama avviene senza danno, grazie alla grande abilità dell'autore.

Ma chi potrebbe riconoscere in questa composizione artificiale, alternativamente insipida e aggressiva senza ragione, il poeta di *Usignolo*, o di *Uccello di fuoco*, il drammaturgo di *Petruska*, o l'evocatore possente di *Sacre du printemps?*

Il *Concerto* di Jean Cras è, dal punto di vista delle tendenze, dello stile e del sentimento l'opposto del precedente. Nulla di quanto concepisce e realizza l'autore di *Polyphème*, di *Fontaines* e del *Journal de bord* lascerebbe indifferente chiunque credesse ancora che lo scopo della musica fosse quello d'esprimere, attraverso i movimenti dei paesaggi, i movimenti del cuore. Il suo *Concerto* pecca forse per poca chiarezza nella concezione e per eccesso di sviluppi; ma è piacevole per le invenzioni melodiche e per colorito e vivacità! Il secondo movimento, con il tema melanconico che canta l'oboe, in un modo inconsueto di *re bem.*, è il più riuscito dei tre. Una composizione, insomma, da musicista e da poeta.

***

Con il *Concerto* per piano e orchestra, brillantemente eseguito dalla signora Lucette Descaves, ha debuttato, o quasi, ai Concerti Straram, una giovane allieva di Paul Dukas, Claude Arrieu.

La sua composizione, più che per musica, per senso delle proporzioni o della perfezione di forma, è notevole per l'ingegno, per la natura e per il temperamento che vi rivela l'autrice. Si tratta di promesse, ma di promesse molto serie.

Il secondo movimento, una marcia funebre, è d'effetto un po' facile; ma il primo, pur essendo di sviluppo eccessivo, denota accento fermo, idee distinte e linea tutt'altro che volgare.

***

Nulla di più giusto del principio adottato dai nostri direttori di concedere ai loro migliori professori d'orchestra l'occasione di salire sul podio. Qualche settimana fa, Merckel, l'apprezzatissimo primo violino della Società dei Concerti del Conservatorio, si fece udire a quelli Lamoureux; e Darrieux, il reputato solista dei Concerti Colonne, allo Châtelet. Gabriel Pierné ha accordato lo stesso favore ad André Pascal secondo violino del suo complesso, che diresse un suo lavoro, un *Concertino*, del quale è stato apprezzato specialmente l'adagio iniziale, veramente espressivo, la di cui fattura denota nel Pascal un buon compositore.

Annovero nella categoria dei pezzi di virtuosità anche il *Capriccio* di Henri Tomasi, che ha il Finale grandioso, l'Andante espressivo e un'istrumentazione brillante. Infine segnalo un lavoro che Marius Casadesus ha presentato da Lamoureux e che ha per principale attrattiva d'essere inedito ed attribuito a Mozart. Si crede composto per Adelaide, figlia maggiore di Luigi XV, buona musicista ed allieva d'arpa di Beaumarchais; e che il manoscritto sia stato consegnato dalla principessa, al momento di abbandonare la patria, alla famiglia Laval di Montmorency, unitamente al suo violino ed al suo archetto.

Vi è qualcosa di singolare in questo brano: innanzi tutto la parte di violino e il basso non sono scritte nello stesso tono; Marius Casadesus giustifica tale anomalia col fatto che il piccolo violino della principessa era accordato un tono più alto per suonare con maggior vivezza. Altra osservazione: se il lavoro fosse stato composto da Mozart fanciullo, durante uno dei soggiorni parigini del 1763-64 o del 1766, l'*Adagio* rivelerebbe un tale carattere di profondità, una tale forza d'espressione ed una maturità che non si trovano in nessun'altra composizione di quel tempo. Se, invece, il *Concerto* fosse stato scritto durante il terzo soggiorno, cioè nel 1778, allora dovrebbero sorprendere maggiormente i primi movimenti e il finale, mentre l'*Adagio* non presenterebbe nulla d'inverosimile, poichè a quell'epoca Mozart, tra tanta produzione in grande stile, aveva già composto il *Concerto* per piano, per la signora Jeunehomme, e l'ammirevole *Concerto in re*, per violino.

L'influenza che Schubert ha esercitato su Mozart fanciullo sembra sufficiente per risolvere le incognite che presenta questo *Adagio;* ma a parte ciò basta considerare lo splendore della scuola francese di violino durante il primo passaggio del salisburghese a Parigi e ricordare le composizioni leggere (di Favart, di de Bloise, di Duni, di Philidor e di Monsigny) che l'autore di *Don Giovanni* ha potuto udire allora, per poter affermare che sono opera sua l'Allegro iniziale ed il Finale, allo stesso modo che gli appartengono le variazioni su la *Belle française* o *Lison dormait*. L'origine francese di queste due parti del *Concerto* è indubbia e, certamente, con un attento esame si troverebbe la sorgente da cui derivano i motivi che le ravvivano. D'altra parte, come ha dichiarato Casadesus, non si tratta d'una « rivelazione sensazionale », ma d'un lavoro leggero, brillante, piacevole sopratutto. Casadesus ha strumentato il *Concerto* e l'ha suonato con leggerezza d'arco, con eleganza ed espressività.



***

Durante la stagione abbiamo udito qualche lavoro pittoresco di buona qualità.

Le quattro parti de *I Canti della terra* di Ph. Gaubert, sono musicalmente indipendenti; la prima, pastorale primaverile; la seconda, notturno in pieno estate; la terza, autunnale campestre; la quarta, un canto di Natale brétonne durante la tempesta. I due primi movimenti, poichè impregnati del sentimento della natura, piacciono di più. Ma tutti sono strumentati con mano sicura, e denotano nell'autore un ingegno provato.

La *Leggenda del grande S. Nicola* di D. E. Inghelbrecht, tre tavole di un trittico, di cui Madeleine Grey ha deliziosamente reso il sapore poetico e lo stile di lamento popolare, è un fresco quadro, tutta delicatezza e misura, di elaborazione elegante, strumentato con leggerezza e vario di sfumature.

*Sere d'Africa* di Bousquet, direttore del Conservatorio di Roubaix, e recentissimo Premio di Roma, rivelano un musicista dotato di sentimento, pieno di delicatezza e istrumentatore raffinato.

*Rotativa* di G. Scelsi (all'Orchestra Sinfonica, sotto la direzione di Monteux) è inspirata al concetto di Rupert Brocke: la vita, bellezza inumana d'una grande macchina.

Ma preferisco a questo brano i *Cinque brevi pezzi* di Jean Rivier, per quanto il compositore apparisca troppo preoccupato di mostrarsi abilissimo orchestratore.

Il lavoro di Jaubert, *Il giorno*, su un poema coreografico di Supervielle, piace sia dal lato poetico che musicale. L'inizio del primo movimento, la *Passacaglia*, fa capire come l'autore non sia insensibile alle impressioni della natura e come egli cerchi di esprimerle, mettendovi tutto quanto può di forza, di grandezza, e — aggiungo io — di sincerità. Non illudiamoci: Jaubert non possiede i mezzi per esprimere quanto egli sente; ma, per lo meno, dimostra di sentire qualcosa.

Quanto a Giorgio Migot, con la *Jungle* (Pasdeloup), con *Livre des Danceries* (Colonne), con *Prélude, Salut et Danse* (Orchestra della signora Jeanne Evrard), egli ripropone lo stesso problema che si accompagna a ciascun suo nuovo lavoro. È assai raro che non si trovi in lui un momento in cui non si sorprenda il giocoliere d'idee, il teorico, il tentatore di nuove vie che tirino il musicista per la manica, sviandolo dalla strada buona, ben tracciata, bene ombreggiata, bene diritta in cui si era inoltrato, per spingerlo verso qualche via oscura, anzi, spesso, senza shocco.

Segnalo ancora, tra le produzioni di queste ultime settimane: *Quattro danze polacche* di Tansman, che sono un vero gioiello: piccola cosa se si riflette al volume e alla portata di ciascuna di esse; ma notevolissime per il buon conio dei motivi, per i colori vivaci e variati, per la poetica e abile strumentazione; esse raggiungono senza sforzo lo scopo prefissosi e denotano nel disegno la mano di un artista.

Le *Humoresques* di Louis Beydts, appartengono ad un compositore d'ingegno sottile e sveglio, di cui bisogna ricordare il nome. I *Tre schizzi* della signorina Elsa Barraine, che si inizia alla vita musicale sotto i migliori auspici (allieva di Paul Dukas e gran premio di Roma) sono un po' grigi, ma scritti elegantemente, di sentimento distinto, orchestrati con sobria raffinatezza. I *Preludi per quattro Egloghe di Virgilio* (Società Nazionale di Musica) di Georges Hugon, altro allievo di Dukas, piccoli pezzi per flauto, clarinetto, coro e arpa, hanno, pur nella loro tenuità, più musica e poesia che non molte ambiziose rapsodie.

***

Il passato, vicino o lontano, non ha avuto meno posto del presente, nei programmi. La Società G. S. Bach, fondata da Gustavo Bret da lui diretta con coscienza, zelo e ingegno degni d'elogio, ha dato un concerto notevolissimo all'Orchestra Sinfonica di Parigi. La Società di studi mozartiani ha proseguito il suo programma magnifico per la miglior conoscenza delle opere del maestro di Salisburgo; e quella di Musica d'altri tempi ha riesumato la *Rappresentazione di anima e di corpo* di Cavalieri. Una *Sinfonia* inedita di G. Cristian Bach ha soggiogato gli uditori dei Concerti Lamoureux, sotto la direzione di Ivan Boutnikoff.

Di Vincent d'Indy abbiamo udito da Colonne, direttore Pierné, una commossa riproduzione della *Sinfonia in si bem.;* e da Lamoureux, diretta da Albert Wolff, una selezione del *Chant de la cloche* e la Queste de Dieu del *S. Christophe*.

Inoltre, quasi per poter fare un paragone fra i musicisti di avanti guerra e quelli di oggi — non dico di domani — debbonsi ricordare due *festivals* di Florent Schmitt e di Honegger. Infine, molti direttori d'orchestra francesi e stranieri, oltre quelli abituali d'ogni domenica, si sono succeduti al podio: Paul Paray, ritornato per due giorni da Montecarlo e la cui autorità ci è sembrata accresciuta; Eugène Bigot è stato una specie di rivelazione all'O. S. P.; Tomasi, premio di Roma, compositore accorto e direttore eccellente; Jacques Thibaud, nuovo arrivato, ma che si avanza a grandi passi; Sevitzky, accorto; Ivan Boutnikoff sembra riunire le qualità essenziali della sua arte; Freitas Branco, di Lisbona, pieno d'ardore, di nerbo e di vita; Dimitri Mitropoulos, sopratutto, magnifico per autorità, per misura, vigore, stile e per accento di penetrazione: un artista fuori del comune.

***

Il teatro lirico ci ha offerto un'ampia messe di lavori, se ci riferiamo alla quantità. Parliamo subito di *Massimiliano*, che non è certo il meno pesante di quelli che abbiamo udito. Rappresenta l'errore di un uomo di gusto, vale a dire del direttore dell'Opéra, signor Rouché; ma anche l'errore, evidentemente, del musicista; e siccome questo errore è antico e per così dire, congenito, si confonde con il lavoro stesso e ne costituisce uno degli attributi e dei caratteri essenziali. Il soggetto — la fine di Massimiliano imperatore del Messico — offre alla musica un tema d'ispirazione di qualità che si può discutere. La musica si discute meno agevolmente. Il sistema, se pur ve n'ha uno, che sembra aver adottato Darius Milhaud, consiste nel privare la musica d'aria, di libertà e di movimento, e sopratutto delle risorse espressive, pittoresche, poetiche sia della dissonanza che della consonanza; una dissonanza, in lui, non è una droga piccante capace di dare freschezza, gusto o rilievo a una consonanza insipida, ma diventa un elemento abituale del linguaggio che, per l'uso che si è fatto, perde tutto il suo valore e il suo significato.

Non vi è più nè sorpresa nè piacere per l'orecchio là ove non vi sono più proibizioni superate con arte, leggi eluse con ingegno, ostacoli superati con maestria.

Darius Milhaud non ha il dono di saper scegliere i motivi, poichè egli accetta tutti quelli che la sua immaginazione facile gli prospetta, ed essi sono ben lungi dal brillare per carattere, per significato e per distinzione; ma egli ha il dono del movimento o, più esattamente, della frenesia. Le sue partiture possono produrre effetti dinamici singolari. Il loro complesso pesante che si sposta in blocco, esercita assai spesso la sua azione per il ripetersi di un ritmo insistente e ossessionante. In certe scene di *Massimiliano* vi è qualcosa di questa ossessione, e sono le parti migliori del dramma. Una impressione di tristezza si sprigiona dal resto.

Il signor Rouché ha messo a disposizione di *Massimiliano* tutti i mezzi di cui disponeva l'Opéra: un'orchestra di esemplare diligenza; un capo, Ruhlmann, che si è prodigato con tutto il suo ingegno alla difesa del lavoro affidatogli; cantanti di prim'ordine (la signora Germain Lubin, magnifica di stile e di voce nel personaggio dell'imperatrice Carlotta; la signorina Maryse Ferrer e Josi de Trevi, ottimo nel ruolo di Porfirio Diaz); cori pieni di vita e d'accento; scenari e costumi, di Pruna, di rara luminosità; messa in scena pittoresca.

***

*Eros Vainqueur* ha troppo a lungo atteso la sua ora. È dal 1910 che l'Opéra Comique avrebbe dovuto inscenare questo lavoro, l'anno stesso in cui, alla Monnaie di Bruxelles, Claire Croiza lo faceva applaudire unitamente al suo autore, Pierre de Bréville. Poichè non è la sola musica che esercita la sua influenza sulla sorte delle opere liriche, ma anche la poesia, o per lo meno ciò che si conviene di chiamare così, dobbiamo constatare che in *Eros Vainqueur* è la poesia che ha invecchiato, assai più della musica, la quale si è conservata in gran parte fresca come il primo giorno.

L'arte spesso preziosa di Jean Lorrain sopporta male l'assalto degli anni. La sua leggenda, mezzo pagana, mezzo cristiana, secondo i riti compiacenti della Rinascenza, d'un linguaggio e d'un simbolismo egualmente inconsueti, non ha certo favorito, dopo cinque lustri, la causa del musicista, uno degli allievi di Franck e tra i più distinti, fini, migliori compositori francesi contemporanei. La partitura, melodica e di buona lega, luminosa, poetica, costruita da mano d'artefice esperto e abile cesellatore, strumentata con gusto, ha conservato, come ho detto, la sua originale freschezza; sopratutto al primo atto, rimasto senza rughe e che costituisce, con certe scene del terzo, il principale elemento d'interesse del lavoro.

Louis Fourestier l'ha diretto assai bene; la voce della signora Soyer, che incarnava Eros, ha del calore; la signora Guy ha cantato con bel rilievo la parte di Argine. Devonsi citare ancora le signore Agnus e Cernay e il Dupré, che ha disegnato con bonomia il giardiniere fiducioso e confuso, nonchè la signora De Ranvera, che diede al balletto la sua speciale attrattiva.

***

Forse anche *Elettra* è venuta con troppo ritardo sulla massima scena parigina. Il signor Rouché, da molto tempo, fin da quando prese possesso del suo posto, si era proposto di allestirla. Ma gli avvenimenti l'hanno impedito. Eccola dunque tra noi, questa opera che, quando io avevo udito alla sua creazione a Dresda, m'era apparsa così violenta, così colorita. Ma abbiamo inteso, dopo d'allora, ben altro!

Nelle sue caratteristiche essenziali, *Elettra* ha conservato, d'altronde, quella sorte di bellezza truce, fosca e patetica, per cui, nonostante ciò, essa si imponeva. Hoffmannsthal inaugurava allora quella trasformazione del personaggio morale in caso patologico che ha determinato l'orientamento del teatro tedesco nelle sue manifestazioni le più moderne. Riccardo Strauss si era sforzato di seguirlo su quel terreno; di adattare cioè la sua arte a questa pittura esasperata di caratteri morbiosi. Egli vi è pienamente riuscito nella sua orchestrazione; molto bene nel ritmo e nella presentazione o combinazione delle idee; meno felicemente nell'invenzione, o nella scelta di queste stesse idee, caratterizzate, nel loro insieme, da una distinzione discutibile e, in certi casi, da una assai problematica rispondenza all'oggetto che esse evocano. Ma il colore magnifico di questa orchestra, la vita di cui essa è animata, in cui si sente il battito d'un cuore e quasi come la respirazione d'un petto umano, il movimento che egli imprime all'opera tutta intiera, fanno passare in seconda linea il disaccordo persistente tra i motivi e i sentimenti ch'essi illustrano. E l'impressione provata sotto l'imperversare torrenziale di una tale magnifica orchestra è così violenta che si finisce per dimenticare quanto può sembrare strano d'udire Elettra esprimere i sentimenti che le ispirano, di volta in volta, i misfatti d'Egisto e di Clitennestra, o l'attesa di suo fratello Oreste, in un antico scenario di Micene su un indubbio ma intempestivo movimento in tre tempi, d'autentica provenienza viennese.



Non si poteva fare meglio, di quanto ha fatto l'Opéra per allestire con intelligente magnificenza lo spartito di Strauss. Lo scenario di René Piot, splendido e bene adatto ai bisogni dello sviluppo scenico del lavoro; l'orchestra, sotto la direzione di Philippe Gaubert, magnifica di potenza, di delicatezza, di splendore. Le signore Lapeyrette (Clitennestra) e Hoerner (Crisotemide) hanno disegnato con misura sobria e sicura il loro personaggio; ma i due che dominarono la scena furono Singher, che incarnò Oreste con sorprendenti qualità di tragico e di cantante, e Germain Lubin che, come protagonista, ha toccato l'apice della sua arte.

L'Opéra non è rimasta inerte, durante la crisi che ha colpito, in tutti i paesi, il teatro. Ed ha cercato, sia nel presente che nel passato, i mezzi per rinnovare il suo programma. Da notarsi una riproduzione del *Faust* nella versione originale offerta da Carvalho al Théâtre Lyrique nel 1859, con Miolan-Carvalho nella parte di Margherita, senza recitativi, nè balletto, con un parlato, il cui effetto è reso più difficile dalla natura dei cantori moderni.

L'esumazione non ha soddisfatto che la nostra curiosità storica. Per il resto ha ravvivato l'amore segreto che ciascuno serba nel fondo del suo cuore per il *Faust* di Gounod, di cui certi punti, a dispetto degli anni, del mutarsi delle tendenze e dei cambiamenti della moda, conservano intiera la freschezza del colorito e la grazia squisita del sentimento. La signora Nevada, che si è resa degna d'un nome famoso negli annali lirici, i signori Villabella, Pernet, Singher e il maestro Henry Busser (allievo di Gounod e fine conoscitore del suo stile) che dirigeva, hanno dato a questa ripresa un grande interesse artistico.

*Giselle* e *Le spectre de la rose* sono riapparse, pure all'Opéra, tutte due con Olga Spessivtzeva, interprete splendida, e Serge Lifar, virtuoso acrobatico, ma che non sempre è d'accordo, nelle sue audacie, con lo stile del lavoro che interpreta.

***

Qualche operetta: *Le Roi du pourboire* al Trianon-Lyrique, con musica elegante e viva di Regina Patorni; *Deux fois deux* al Théâtre Daunou, una partitura facile, chiara e ben riuscita di Gaston Gabaroche; *Silvette* al Trianon-Lyrique, la di cui musica, scritta secondo le migliori tradizioni del genere, è di Henry Février e del compianto Marc Delmas.

ROBERT BRUSSEL.

## Lettera dalla Russia

Il problema della musica proletaria è sempre all'ordine del giorno. Il Commissariato della pubblica istruzione ha convocato questo inverno una conferenza panrussa per lo studio di tutte le quistioni riferentesi allo sviluppo della cultura musicale nazionale; ed il rappresentante della sezione musicale dell'Accademia comunista ha presentato un rapporto molto dettagliato, col quale non solo prospetta la situazione attuale del problema, ma si sforza di indicare i mezzi per risolverlo.

La situazione è indubbiamente assai complessa; da una parte, ciascun popolo che appartiene all'U. R. S. S. ha la sua musica nazionale più o meno sviluppata, i suoi strumenti e i suoi canti popolari; d'altra parte il comunismo pretende di creare una cultura musicale proletaria, essenzialmente differente da quella borghese dell'Europa occidentale. Si tratta di sapere se questa arte proletaria potrà assorbire differenti musiche nazionali oppure se dovrà, al contrario, fondarsi su di esse e mantenere il loro carattere specifico.

La maggioranza dei compositori che sono passati per il Conservatorio tende a considerare la produzione popolare delle differenti nazionalità come una specie di materia etnografica che deve essere complementare rielaborata per essere sottomessa alle forme ed ai principi stabiliti dalla cultura musicale dell'occidente. Secondo il punto di vista di questi musicisti, i cánoni europei hanno qualche cosa d'assoluto: non vi è nè vi può essere altra estetica che quella che hanno elaborato i maestri occidentali; in conseguenza, le musiche popolari nazionali sono condannate a sparire, presto o tardi.

Il relatore dell'Accademia comunista, il camerata Biély, cita come esempio le *Nuits Turkmènes* del giovane compositore Mossolov, il quale in quel lavoro tratta i canti popolari della regione, come Rimsky-Korsakow o Borodine trattavano le melodie orientali; egli fa dell'esotismo musicale e impone a canzoni modali e d'un ritmo estremamente complesso,

le formule armoniche e la metrica della musica europea. Il *Dyptique Mongol* d'Iliachenko è dello stesso stile composito. In fondo, tutti questi compositori disprezzano profondamente la musica popolare e nazionale e tendono ad una specie d'internazionalismo borghese. Essi sono sedotti dalla tecnica occidentale e raccomandano ai loro allievi di studiare Bach, Beethoven o Prokofieff e Strawinsky. Se si ascoltassero, i popoli dell'U. R. S. S. sarebbero condannati a una snazionalizzazione musicale completa; i loro canti, i loro strumenti non presenterebbero più che un interesse retrospettivo.

Non meno falso e pericoloso, dice il relatore, è il punto di vista dei musicisti comunisti, come Roslavetz, il quale dichiara che le diverse musiche nazionali non possono dar luogo ad un'arte proletaria, poichè questa arte deve essere internazionale e riguardare i sentimenti, i pensieri, le aspirazioni de la classe del proletariato a qualsiasi paese esso appartenga. Non vi può essere arte proletaria russa, francese, tedesca, mongola ecc.; ma la musica proletaria o sarà unica o non esisterà; e per crearla bisogna distruggere le differenti musiche nazionali; queste, d'altra parte, riflettono ovunque la mentalità della classe agricola, attaccata ai suoi costumi, essenzialmente particolarista e ostile al proletariato industriale.

Ed ancora, lo stesso relatore, non ha mancato di accusare Roslavetz (e tutti quelli che condividono le sue idee) di « trotzkismo », accusa estremamente grave, in Russia, come si sa.

A questo modo, tutte le discussioni che trattano di musica, di pittura, di letteratura, degenerano in una polemica assolutamente politica. Roslavetz e i suoi seguaci sono « trotzkiani »; i compositori che, come Mossalov trattano i canti popolari seguendo i principi della tecnica occidentale, e vogliono restare europei, sono dei borghesi e nemici dell'arte proletaria. Ma vi è anche un terzo gruppo, non meno pericoloso, sembra; ed è costituito dai nazionalisti *chauvinisti* che disprezzano la tecnica e la scienza musicale europea e ritengono che bisogna preservare l'arte popolare delle differenti nazionalità dell'U. R. S. S., da ogni contatto con la musica europea, attualmente in decadenza e condannata a sparire. Il teorico di questo gruppo è Arséni Avramov. Secondo Avramov, l'avvenire appartiene agli strumenti e ai canti dei popoli i meno evoluti della Russia; l'arte proletaria non diverrà una realtà che quando i compositori russi si decideranno a girare la schiena all'Europa e alla sua cultura musicale, per studiare la produzione dei popoli detti non civilizzati che darà origine a forme e sistemi completamente inèditi.

Il rappresentante dell'Accademia comunista taccia tali teorie come reazionarie, perchè — dice — la musica popolare è legata, la maggior parte del tempo, a condizioni sociali scadute e riflette una mentalitá destinata a sparire, la mentalità delle classi oppresse e sfruttate. I canti di Bachkirs, per esempio, corrispondono ad un'epoca feudale; questa epoca essendo trascorsa, le canzoni alle quali ha dato origine non hanno più che un valore storico, e sarebbe inutile coltivarle; l'arte proletaria non può scaturire da questa sorgente.

Ma allora, qual'è il punto di vista ufficiale: che cosa voleva il camerata Biély che parlava alla conferenza in nome del Commissariato della pubblica istruzione?

Il proletariato è chiamato a creare la sua propria cultura musicale, la quale sarà stabilita sulle rovine di quella nazionale, o pure, al contrario, manterrà intatta la immensa diversità che regna attualmente sul territorio dell'U. R. S. S.?

L'Ucraino, il Georgico, il Tartaro, conserveranno i loro canti ed i loro strumenti, o dovranno sacrificarli sull'altare d'un'arte proletaria internazionale?

Il relatore si pronuncia categoricamente per lo sviluppo della musica nazionale. Ciascun gruppo etnico dell'U. R. S. S. — egli asserisce — ha le sue caratteristiche che non si tratta di neutralizzare o di ridurre allo stesso denominatore; ciascuno dei suoi gruppi ha la sua propria arte che può trovare posto nella cultura musicale proletaria *ma a condizione che questa arte si liberi di tutto quanto è in essa legato a un regime politico scaduto e si riferisca all'antica struttura sociale.*

Per raggiungere questo scopo, per liberare l'arte musicale dei differenti popoli dell'U. R. S. S. dalle catene del passato, per aiutare questi popoli a svilupparsi musicalmente e a valorizzare le loro ricchezze, non vi ha — secondo lui — che un solo mezzo: l'industrializzazione delle regioni più arretrate e la proletarizzazione dei popoli dediti alla pastorizia e all'agricoltura.

B. De Schloezer.

**STRUMENTI A FIATO**

CORRADINI (C.)
E. R. 1318. - *Sette Duetti* per 2 Corni L. 6,—

GLUCK (C.)
E. R. 1304. - *Orfeo.* Scena dei campi Elisi (Veggetti). Flauto e Piano. L. 3,—

MULLER (I)
E. R. 1327. - *30 Studi in tutte le tonalità* per Clarinetto (Giampieri) L. 6,—

STADIO (C.)
E. R. 1221. - *Studi d'Orchestra* per Fagotto L. 20,—

*EDIZIONI RICORDI*

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

*Scritti storici.* (Ricciardi, Napoli).

Miscellanea, per nozze, di monografie su argomenti meridionali. Due scritti sulla musica. Uno di G. Ceci sugli organari napoletani. La costruzione degli organi, iniziatasi, per i sovrani aragonesi, nel '400, cessò nel '700. Alcuni nomi di organari: Donadio, Di Palma, Miraglia, i quali fecero scuola. Un altro di G. C. Speziale, che reca un interessante contributo alla biografia di Paisiello, rievocando e stampando alcune musiche che il tarentino scrisse a Modena nel 1765 per una mascherata in tempo di carnevale.

SALAZAR (A.) — *La musica contemporanea en España.* (La Nave, Madrid).

Compositore d'avanguardia, fra i primi ad aderire alle innovazioni di Strawinski, di Bartók, il Salazar partecipa anche alla critica contemporanea, con buon gusto e avvedutezza. Qui egli dà saggio di vedute panoramiche e di profili individuali, trattando dei precursori: Barbieri, Pedrell, Arrieta, Breton, Chapi, e dei moderni: Albeniz, De Falla, Granados, Turina, Del Campo, Esplà, Halffter; conclude con un interessante capitolo sul nazionalismo e il regionalismo nella musica del suo paese.

SCHAEFFNER (A.) — *Strawinsky.* (Rieder, Parigi).

Questo saggio, bellamente illustrato quanto gli altri della medesima collezione, differisce da essi per il trattamento analitico e non sintetico dell'argomento. La parte biografica, minuziosa, include pertanto l'esposizione delle relazioni artistiche, formatrici della cultura e influenti sulle opere della giovinezza, rievoca le prime impressioni destate in Europa dal novatore russo. Ordinate cronologicamente le opere sono anch'esse minuziosamente descritte, commentate nella tecnica e nell'estetica, e fervidamente ammirate. Concetti e propositi enunciati dallo stesso Strawinsky vengono numerosamente riferiti, a conforto dell'indagine critica.

MOZART ALMANACH, herausg. H. Damisch. (Mozartgemeinde, Vienna, W. Ak.).

Ricordo delle feste mozartiane del 1931, contenente, oltre una conferenza de' Baumgartner, notizie biografiche e storiche a scopo divulgativo. Parecchie illustrazioni.

SCHUTZ (H.) — *Gesammelye Briefe und Schriften.* - Deutsche Musikbucherei, Numero 45. (Gustav Bosse, Regensburg).

Apre la raccolta delle superstiti lettere e dedicatorie, poesie e memorie (interessantissime non solo per la biografia del grande Schütz, ma anche per la storia della cultura seicentesca della Germania e per i riflessi artistici della guerra dei trent'anni), quella pagine inneggiante all'arte nostrana... « ammi toccato uscir per l'Italia, e quivi mescolarmi a quell'onda che tutta l'Italia, con mormorio più d'ogni altri simile all'armonia celeste va illustrando, qual'è il famosissimo Gabrieli, che m'ha fatto partecipe dell'oro delle sponde... ». Nei 117 documenti ricorrono sovente nomi di italiani: Carlo Farina, Agostino Fontana, G. Gabrieli, Carlo Gesualdo, Alessandro Grandi, Giuseppe Grillo, Cl. Monteverdi, G. M. Trebaci. Il carattere morale e artistico del compositore esce preciso dai suoi scritti, semplici, acuti, commossi.

WEINGARTNER (F.): *Schubert und sein Kreis;* PECHEL (R.): *Goethe und Goethestätten;* HILDENBRANDT (F.): *Tänzerinnen der Gegenwart.* (Orell Fussli, Zurigo).

Tre eleganti volumi di illustrazioni nitidissime; memorie vivaci del grande musicista viennese e delle amene schubertiadi; visioni del grande poeta, che pur ebbe una vita musicale assai fervida; immagini di danze contemporanee.

DE NAPOLI (G.) — *Tritto, Lavigna, Mercadante.* (Rosio e Fabe, Milano).

Il De Napoli, di cui i lettori di questa rivista conoscono lo zelo per le ricerche, riunisce in questo volume, piacevolmente illustrato, tre monografie su altrettanti insigni musicisti di Altamura. Del Tritto raccoglie le più notevoli notizie biografiche finora apparse. Di Vincenzo Lavigna stabilisce la data di nascita: 21 febbraio 1776; l'appartenenza al Conservatorio di Loreto, donde uscì nel 1799. Il Lavigna fu condotto a Milano da Paisiello nel 1802. Alla Scala fece rappresentare la farsa giocosa *Il medico per forza.* Seguirono altre opere pel Ducale di Parma, pel Regio di Torino, per la Scala. Dal 1832 insegnò il contrappunto a Verdi, congedandolo nel '35. Insegnò anche a Giacomo Panizza. Morì il 14 settembre 1836. In quanto al Mercadante il De Napoli fornisce preziose notizie della vita e della fortuna; descrive le origini e gli studi, segue la carriera operistica, trascrivendo le cronache di vari giornali, e l'attività professionale, rievocando gli ambienti nei quali il M. operò; completa il saggio, ricordando le onoranze rese in Italia alla memoria di lui. Materiale utilissimo a chi scriverà la storia, totale o parziale, della cultura e dell'arte musicale nell'Ottocento.

FAUSTINI FASINI (E.) — *Nicola Fago.* (Filippi, Taranto).

L'autore ha accertato: Fago è nato a Taranto il 19 gennaio 1676 Nel luglio 1693 ammesso a completare gli

studi nel Conservatorio dei Turchini, a Napoli, con l'obbligo di rimanervi fino al 1695. Nel 1701 sposò una sorella del soprano Grimaldi detto Niccolino. Nel 1704 ammesso nella Congregazione e Monte dei Musici, dalla quale fu espulso per inadempienza nel 1713. Dal 1704 al 1708 maestro a S. Onofrio a Capuana. Al Turchini fu primo maestro dal 1705 al 1740, succedendovi all'Ursino, e avendo, come secondi maestri, fra gli altri, Leo, e, negli ultimi tre anni, il figlio Lorenzo, il solo musicista fra gli undici che ebbe. Per parecchi anni diresse le musiche nelle funzioni per le case dei Gesuiti, e nella chiesa di S. Giacomo. Ebbe discepoli, fra gli altri, Gius. de Maio, Jommelli, Sala, Feo, Leo. Morì il 18 febbraio 1748. Infine, un elenco approssimativo delle opere.

*a. d. c.*

---

DE RETANA (L. F.) — *Tratado elemental teorico-practico de impostacion de la voz.* (G. Ricordi e C., Buenos Aires).

È l'autore stesso che, nel primo capitolo, dà la miglior definizione di questo metodo eccellente, veramente *pratico*: « L'impostazione non consiste in questo o quel metodo d'esercizi: qualunque suono è sufficiente per esercitarsi nella maniera di emetterlo. Non sono gli studi *a o b* che impostano la voce: è la conoscenza precisa, esatta e ragionata del meccanismo applicato all'impiego delle facoltà naturali dell'organismo tenendo conto delle caratteristiche della respirazione, della sonorità e della risonanza ». Non si potrebbe definir meglio il concetto informativo (perfettamente sviluppato e chiaramente esposto) di questo metodo, nè elogiar l'opera meglio di quanto l'abbia fatto I. Pizzetti in una lettera all'A.: « La sua opera rappresenta un buon contributo allo studio del canto e, per la serietà degli intendimenti che l'hanno ispirata e per l'assenza in essa di intromissioni empiriche e di concetti astrusi, riesce veramente commendevole ».

BERNARD (R.) — *Les tendances de la musique française moderne.* (Durand, Parigi).

Insegnante di estetica al Conservatorio internazionale di musica a Parigi, e musicista professionista, il Bernard ha raccolto otto conferenze: L'origine della musica francese e le influenze straniere, Franck, Debussy, Ravel, la scuola di Fauré, gli indipendenti, i movimenti d'avanguardia, l'avvenire. Esami, simpaticamente e liberamente condotti. Vagheggiamento di una musica nazionale. Ammissione della mancanza, in Francia, d'un musicista che possa capeggiare e coordinare le tendenze in una scuola nazionale.

*d. d. p.*

---

*Guide Radio Liriche.* (Ed. Formiggini, Roma).

Le Guide Radio Liriche pubblicate dall'editore Formiggini e dovute alle agili penne di Tancredi Mantovani, Otello Angolfi, Renzo Massarani, Giovanni Biamonti, costituiscono un cospicuo fattore di cultura musicale e storica, poichè al riassunto del libretto uniscono una guida musicale che illustra lo svolgimento del melodramma, facilitando all'uditore la comprensione dell'opera intera. Inoltre il fascicoletto comprende una biografia dell'autore, una prefazione dedicata all'esame complessivo del melodramma eseguito, oltre all'elenco completo delle opere scritte dal musicista e alla bibliografia dedicata alla sua produzione.

Elisabetta Oddone.

## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

HAUDEBERT (L.) — *Bienvenue à Claudie.* Poème pour Quatuor à Cordes. Part. de poche. (M. Senart, Parigi).

Chi è Claudia? Probabilmente una bimba venuta ad allietare la casa del musicista. Ed il poemetto — ottimamente costruito, di scrittura corretta, elegante, equilibrata, pieno d'una sottile emozione — respira veramente tutto il profumo di una nuova vita, lieta e serena.

MEDTNER (N.) — *Suite-Vocalise* per Canto e Pianoforte. (W. Zimmerman, Lipsia).

Dopo la *Sonatine* ecco la *Suite-Vocalise*. Discuterne le qualità musicali, sarebbe superfluo dato il nome dell'autore. La scrittura, sia vocale che pianistica, è sempre eccellente, la costruzione chiara ed equilibrata, la musica elegante e non priva di emozione. Ma la voce, privata dell'articolazione della parola, in una composizione di una discreta ampiezza come questa, non finirà per riuscire monotona?

HUTCHINSON (V. H.) — *Alice Songs* per Canto e Pianoforte. (Elkin e Co., Londra).

Cinque liriche di carattere quasi infantile e di gusto molto inglese: facili, garbate, piacevoli.

HUTCHINSON (V. H.) — *A Field Day* (suite facile per Pianoforte).

NICHOLLS (F.) — *Album of Miniatures* for the Pianoforte).

MARKHAM LEE (E.) — *Roving Fancies* (piccola *Suite* per Pianoforte). (Elkin e Co., Londra).

Ecco tre *albums* per pianoforte (facilissimo, facile e un po' meno facile) di gusto tipicamente inglese: ma che riusciranno certamente assai utili e gradevoli anche ad allievi ed a maestri latini per l'eleganza e la piacevolezza delle musiche, per la semplicità della scrittura, la chiarezza della struttura e la freschezza che le anima.

VAILLANT (H.) — *Six Sonatines miniatures* pour Piano. (Delrieu Frères, Nizza).

Sei sonatine miniature progressive (dal facilissimo al difficile) *à la manière de...* i maestri classici, ai quali possono servire benissimo d'introduzione, non solo per la chiarezza e l'eccellenza della scrittura pianistica, ma anche e più, per la costruzione precisa ed equilibrata, eccellente per il maestro che voglia indirizzare l'allievo anche allo studio delle forme.

ANDRÉ (J.) — *Elogio de las Rosas* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Non si direbbe che l'A. è uno spagnuolo, neppure per quel ritmo di *habanera* che sottolinea le « rose del sogno »: si direbbe piuttosto musica parigina, elegante, ben fatta, un poco superficiale, ma non spiacevole ad ascoltare e ad eseguire.

MANAS (E.) — *Danses populaires turques* en forme de Petite Suite pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Conoscevamo un'altra Suite di musiche orientali di P. de Breville. Questa composta di sette piccole danze è forse anche più interessante, sia per la curiosa ricchezza ritmica, sia per le originali inflessioni melodiche. Ma la veste data a queste danze dal musicista europeo — assai interessante — quanto avrà tolto e quanto avrà aggiunto al loro carattere originario?



BARESEL (A.) — *Thema mit Jazz-variationen* per Pianoforte. (W. Zimmerman, Lipsia).

Un piccolo tema romantico origina un *solfeggetto*; un *blues*, un *tango*; un *charleston*, un *valzer*, un'*havaiana* e, per finire, una *marcia grottesca*. Un insieme piacevolissimo e garbato, destinato evidentemente — a giudicare dalla difficoltà — agli allievi di pianoforte arrivati ad un certo grado. Ma quanti saranno, fra noi, gli insegnanti che comprenderanno la *necessità* di familiarizzare l'allievo con i ritmi delle danze moderne?

BEREND (F.) — *Rothenburg ob der tauber* sechs Klavierstücke. (Ed. Raabe e Plothow, Berlino).

Sei pezzi per pianoforte, destinati ad illustrare una fiaba. Musica molto ben scritta per lo strumento, di ottimo rendimento e di media difficoltà. La scrittura elegante, l'armonia ricca e di gusto moderno, rivelano però egualmente nell'autore uno spirito romantico.

*d. d. p.*

---

MUSELLA (S.) — *Ciclamini. Rabbrividisce il mare... L'infinito. Anelito,* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino

Un temperamento luminosamente mediterraneo la cui sensualità sonora si traduce attraverso le più moderne risorse della scrittura pianistica: liquidi fruscii di vasti arpeggi, grandi chiazze di colore e di luce, iridescenze di accordi preziosi, un cangiante trascolorare di tonalità che si risolvono una nell'altra con attimi di stupore e di esitazione struggente, d'un gusto qualche po' decadente, ma sentito con sincera vivezza. Certo non sarebbe impossibile ritrovare in qualche compositore (per esempio il Respighi orchestrale, più che quello delle liriche) i modelli sui quali il Musella ha formato il suo stile. Ma non si tratta che di insegnamenti di mera tecnica, chè la personalità del Musella è ben nettamente segnata nella larga vocalità delle sue liriche, per cui, nonostante la squisitezza dell'ispirazione e dell'intellettualismo della scrittura, esse conservano sempre un ampio e spiegato respiro melodico, un'anima canora tutta italiana e paesana.

Questo si nota specialmente nella lirica sul sonetto di D'Annunzio *Rabbrividisce il mare*, forse la più ricca di evocazioni sensitive e di suggestione sonora, dove un'inflessione di canto quasi popolare si fa strada tra i preziosi arabeschi del pianoforte, tutto brividi e tremolii riflessi di mare notturno, per prestare le proprie note al marinaio che « vigila »... a poppa tra le nasse umide e i cesti carichi di pesca. Fischiando nel silenzio interlunare. *L'Infinito* è un tentativo di tradurre in suoni tutto quel mondo di misteriose sensazioni che la poesia del Leopardi evoca magicamente; cosa che non si può fare rivestendo di note le parole stesse, le quali valgono più che per sè, piuttosto per quel che suggeriscono; infatti il meglio dell'ispirazione del musicista sta nella solenne meditazione con cui il pianoforte chiude la lirica. In *Anelito*, ultima del gruppo in ordine di tempo, ritroviamo ancora la stessa musicalità avida di preziose vertigini, irrobustita in una nuova e più salda concezione della lirica vocale.

(m. m.).

---

PILATI, MORTARI, VERETTI, ROTA, CASTELNUOVO TEDESCO. — *Omaggio a Ildebrando Pizzetti.* Per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

La moda degli omaggi non è nè tanto nuova nè tanto insolita da aver bisogno di una presentazione; nè d'altra parte il presente omaggio si scosta dal tipo ormai fisso di tal genere, anzi lo segue in tutto e per tutto, sia nel buono che nel cattivo. Parleremo prima di quest'ultimo, dato che quello che dobbiamo dire è fortunatamente di poca entità. Il sistema di trarre un tema dal nome delle persone risale almeno fino a Bach ed ha avuto molti ed ingegnosi cultori in tutti i tempi; bisogna tuttavia ammettere che se un nome come quello di Bach si prestava a meraviglia, quello di Ildebrando Pizzetti si presta un po' meno. Il musicista, intendiamoci bene, è padronissimo di scegliere i temi che vuole, ma da questo ad arrivare a musicare l'intera frase — Omaggio a Ildebrando Pizzetti — molto ci corre, e pensiamo che non molti saranno gli esecutori che a questo punto sapranno trattenere un sorriso. Ad ogni modo ripetiamo che questo fatto non può mutar nulla al valore intrinseco della musica, tant'è vero che proprio i due pezzi costruiti con quel sistema sono quelli che meglio degli altri testimoniano di profondità e maturità artistiche. Nel suo insieme il fascicolo prova l'esistenza di una scuola (nel senso di indirizzo spirituale e tecnico) forse unico in Italia e mostra come cinque diverse personalità possano vivere dei medesimi principii senza per questo assomigliarsi tra di loro od assomigliare a quella del loro comune maestro. Se si tien conto poi che tra questi cinque compositori esistono notevoli differenze sia per età che per numero di opere prodotte, si comprenderà facilmente come, oltre al significato puramente occasionale della pubblicazione, ce ne sia un altro, quasi di rassegna di alcune giovani forze italiane.

Vi. Ar.

---

ZECCHI (A.) — *Pazzi e Pupazzi.* Divertimento per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

È una sorta di lepida amorfia istrumentale, d'un umorismo tagliente e d'uno scapigliato buon umore. Certi colpi d'arco secchi, certi glissati fulminei e nervosi danno la sensazione della risata beffarda. I valori ritmici e armonici dell'accompagnamento pianistico donano un risalto appropriato alle divagazioni briose del violino.

GEIER (O.) — *Konzert in E für Kontrabass-Solo mit Klavier-oder Orchesterbegleitung.* (C. Merseburger, Lipsia).

Dal lato della struttura musicale, poco v'è da dire su questa composizione, che segue il canovaccio del concerto tradizionale, con un tono piuttosto dimesso.

Degna di alto interesse appare invece la parte del contrabbasso solista, per il virtuosismo trascendentale che comporta. Questo magnifico istrumento a torto è relegato nei meandri fondi dell'orchestra a far da sostegno alle armonie. Dragonetti, Bottesini e Koussevitzky hanno dimostrato di quali risorse tecniche ed espressive sia atto ai giovi, e quale materia nuova se ne possa trarre. Il concerto del Geier ribadisce questa realtà.

DE SÉVERAC (D.) — *Souvenirs de Céret* pour Violon et Piano sur des thèmes catalans. (Rouart, Lerolle e C.ie, Parigi).

Nel ritmo di questa musica aleggia una festosa frenesia, nella melodia vibra una nota gaia di indovinato colore. Folclorismo di buona lega.

SEKLES (B.) — *Chaconne* über ein achttaktiges Marschthema für Bratsche und Klavier. (C. F. Peters, Lipsia).

La Ciaccona ha un movimento iniziale energico e rude, con arcate decise della viola; poi si sfanguidisce in disegni poco peregrini, tra i quali si incuneano armonie non sempre chiare. Certi vuoti repentini del pianoforte pregiudicano la comprensione delle figurazioni ritmiche, nelle quali si deforma il tema originale.

FRIEDMANN (D.) — *Una novella - Un sogno - Tarantella*, Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Occorre indulgere alle intenzioni oneste dell'autore, che ha voluto creare musica piana ed estremamente facile. La revisione di D. Serra, attenta e scrupolosa, riesce ad attenuare l'i tono dilettantesco di questi motivi.

ALDO FINZI.

## MUSICA CORALE
### senza accompagnamento

GESUALDO DI VENOSA — *8 Madrigali* a 5 Voci miste. (C. F. Peters, Lipsia).

Di questo illustre madrigalista si pubblica una scelta di 8 madrigali. Parecchi di questi sono veramente interessanti per intensità di espressione, per arditezza di modulazioni e di passaggi cromatici, qualche volta però confinanti colla stravaganza.

L'edizione è magnifica ed i segni dinamici e di espressione bene appropriati, ma il testo italiano è assai scorretto.

D'INDY (V.) — *6 Canzoni popolari francesi* per Voci miste. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Queste canzoni, che fanno parte di una più vasta raccolta di canti popolari francesi, senza togliersi mai da uno stile semplice e chiaro, sono però caratterizzate da grande buon gusto d'armonizzazione e distinzione di fattura. Due dori queste che, nell'illustre compositore recentemente scomparso, non si sono mai smentite.

CREMESINI (M.) — *Carillon* a Voci miste - *Ninna-Nanna* a 4 Voci virili. (F. Bongiovanni, Bologna).

Tanto la *Ninna-nanna* che il *Carillon*, composti su parole del secolo XV, si intonano perfettamente allo stile dei componimenti poetici.

Notevoli nella *Ninna-nanna* il colore arcaico alquanto modernizzato e nel *Carillon* i buoni effetti vocali.

R.

## MUSICA SACRA
### con e senza accompagnamento

CASIMIRI (R.) — *Missa pro defunctis* a 3 Voci virili. (Ed. Psalterium, Roma).

Sebbene il canto figurato sia alternato coi versetti di Gregoriano e sia perciò tolta la possibilità di ampi svolgimenti musicali, tuttavia questa Messa si raccomanda per la sua fattura elevata e nel medesimo tempo per la sua praticità.

PIGANI (G.) — *Messa facile* in onore della Madonna delle Grazie per Coro a 3 Voci miste ed Organo - *Messa solenne* in onore di S. Antonio da Padova a 4 Voci miste ed Organo. (Edizioni V. Carrara, Bergamo).

Buona la disposizione vocale di queste due Messe; la parte armonica è scorrevole e piacevole e correttissima e pure la declamazione del testo. Pur non rivelando una spiccata individualità, queste due composizioni potranno essere utilissime anche a Cappelle di non primaria importanza.

R.


## CANTO E PIANOFORTE

A. PARISOTTI

*Dix Airs Anciens* (paroles françaises et italiennes) (S. T.)

121490. - Unite L. 15,—

Le stesse separate :

121036. - CACCINI G. - Amarilli L. 3,—

121037. - CALDARA A. - Come raggio di sole. L. 3,—

121038. - GIORDANI G - Caro mio ben. L. 3,—

121039. - GLUCK C. - O del mio dolce ardor. L. 3,—

121040. - LOTTI A. - Pur dicesti, o bocca bella. L. 3,—

121041. - MARTINI G. - Piacer d'amor. L. 3,—

121042.- MONTEVERDI C. - Lasciatemi morire. L. 3,—

121043. - PERGOLESI G. B. - Se tu mi ami. L. 3,—

121044. - SCARLATTI A. - O cessate di piagarmi. L. 3,—

121045. - SCARLATTI A. - Se Florindo è fedele. L. 3,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® La Commissione esaminatrice della IV ACCADEMIA MUSICALE DELL'UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO (vedi nostro fascicolo di Marzo) bandita sul tema : *Inno per il Decennale della Rivoluzione Fascista*, dopo avere attentamente esaminato i circa 300 lavori concorrenti, non ha riscontrato in essi quei caratteri e quelle qualità richiesti dallo spirito e dall'intento dell'Accademia. Allo scopo di permettere ai concorrenti di rivedere e di migliorare i loro lavori e per dar modo ad altri eventuali compositori di prender parte al concorso, ha deliberato di prorogare la scadenza del bando al 31 agosto 1932-X, lasciando inoltre libertà ai concorrenti di scegliere a loro piacimento altri testi da musicare ed autorizzandoli ad inviare eventualmente la sola musica, alla quale, a cura della Commissione, saranno adattate le parole.

Le composizioni dovranno pervenire all'Università Popolare di Milano, in via Silvio Pellico 6, in duplice copia nella riduzione di canto e di piano, contrassegnate da un motto ripetuto su una busta chiusa contenente le generalità dell'autore. La busta del vincitore sarà fatta conoscere soltanto dopo la proclamazione del risultato della votazione.

I nuovi concorrenti potranno richiedere il bando di Concorso alla Segreteria dell'Università Popolare di Milano, in via Silvio Pellico 6.

® TEATRO REGIO DI TORINO. — La Commissione, presieduta dal maestro Alberto Franchetti, per giudicare il Concorso bandito per un'opera lirica ha constatato ad unanimità che nessuna delle undici opere presenta i requisiti per l'assegnazione del premio di L. 20.000 e per la rappresentazione al Teatro Regio.

Su richiesta della Società del Teatro Regio se qualcuna delle opere presentate non riveli qualche pregio anche particolare di invenzione o di tecnica, che renda l'autore degno di considerazione e di incoraggiamento, la Commissione indica gli autori delle opere contrassegnate col numero e motti seguenti : 1° N. 18 *Sir Oluf* (*Como clarore in clarità di foco*) ; 2° N. 59 *La Principessa di Brabante* (*Coram populo*).

® LICEO MUSICALE « G. NICOLINI », PIACENZA : Concorso per titoli ed eventualmente per esame alle seguenti cattedre : Clarinetto ; Oboe ; Violino ; Arpa ; Flauto ; Cultura musicale generale e Pianoforte ; Lettere italiane ; Pianoforte principale. Scadenza per la presentazione dei titoli (da inviarsi alla Segreteria del Comune) il 10 giugno.

## NOTIZIE

® Il CAPO DEL GOVERNO ha ricevuto il comm. Carlo Clausetti, uno dei gerenti della Casa Ricordi che gli ha offerta la prima copia del primo volume della pubblicazione « Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana » della quale già da alcuni mesi egli si era degnato di accettare l'alto patronato. S. E. Mussolini ha manifestato il suo vivo compiacimento per questa intrapresa imponente, che raccoglierà tutto quanto è stato prodotto nei secoli dal genio musicale italiano.

Nella pubblicazione ricordiana i nostri più famosi musicisti non saranno presentati e illustrati isolatamente, come già si fece nelle analoghe pubblicazioni diplomatiche tedesche ed austriache, ma a traverso le istituzioni delle quali essi furono emanazione o nelle quali maggiormente si svolse la loro attività. Della vastissima opera è annunziata una prima serie di dieci volumi, che sarà pubblicata nel termine di tre anni. Il primo volume ora apparso, curato sia per la preparazione che per i testi musicali da Giacomo Benvenuti, riguarda la Cappella di S. Marco in Venezia e i musicisti Gabrieli. Esso è magnifico nella veste e ricco di illustrazioni e di fac simili.

® LA REALE ACCADEMIA D'ITALIA, in occasione del natale di Roma ha assegnato i seguenti premi riguardanti la Classe delle Arti, Sezione musicale :

Pro cultura femminile, Torino, lire 3000 ; Accademia di canto corale annessa al R. Conservatorio di Parma, 4000 ; Associazione dei musicologi italiani, Napoli, 500 ; Società filarmonica e Liceo musicale di Trento, 6000 ; Istituto musicale G. B. Pergolesi, Ancona, 4000 ; Accademia di canto corale Stefano Tempia, Torino, 3000 ; Accademia napoletana dei con-

certi, Napoli, 4000; *La Rassegna musicale*. Torino, 4000; *Rivista musicale italiana*. Torino, 5000; Alberto De Angelis, Roma, 3000; maestro Achille Schinelli, Milano, 3000; maestro Guido Albanese, Roma, 3000; maestro Roberto Rossi, Rovereto, 3000; Giulio Cesare Paribeni, Milano, 4000; maestro Mario Pilati, Napoli, 3000; maestro Francesco Catalani d'Abruzzo, Milano, 2500; Società napoletana per concerti orchestrali, Napoli, 6000; maestro Francesco Mantica, Roma, 3000; Filarmonica Antonio Caudana, 5000; Società Mattia Preti, di Reggio C., 3000; Civico Liceo musicale di Pola, 4000; Liceo musicale di Cagliari, 6000; Associazione Amici della musica, Bari, 5000; Istituto musicale G. Briccialdi, Terni 5000; Società corale di Adria, 3000; Stabile orchestrale fiorentina, 8000.

® Dal 26 al 28 aprile si è tenuto a ROMA il IV CONGRESSO INTERNAZIONALE DEL TEATRO, al quale hanno partecipato cospicue personalità italiane e straniere. I felicissimi discorsi di inaugurazione sono stati tenuti dal Ministro dell'Educazione Nazionale, S. E. Balbino Giuliano e dal Presidente del Congresso on. Gino Pierantoni, entrambi assai applauditi.

Per l'Italia hanno presentate lucide e particolareggiate relazioni l'on. maestro Mulé, che ha esposte le provvidenze già adottate dal Governo Fascista a pro del teatro lirico e ha messo in luce la saggia attività che a tal proposito svolge la Corporazione del teatro; l'avvocato De Pirro, sulla Cinematografia; Silvio D'Amico sul Teatro drammatico; S. E. Sardi sull'Istituto Luce e l'avv. Paolo Giordani sullo scambio delle Compagnie coi teatri dell'estero.

A sua volta il comm. Clausetti ha parlato sul tema delle opere nuove e della scarsità degli artisti lirici, facendo delle pratiche proposte. Tanto queste quanto quelle delle varie relazioni sono state concretate in ordini del giorno approvati all'unanimità dal Congresso.

Notevolissimo un discorso dell'on. Starace, nel quale ha dato conto, con dati statistici assai interessanti, dell'andamento e dello sviluppo dei Carri di Tespi dell'O.N.D.L. della quale egli è presidente.

Su proposta di Marinetti si è approvata la istituzione di un Bollettino internazionale delle Arti dello Spettacolo, da pubblicarsi in Roma.

Al banchetto di chiusura, il Ministro delle Corporazioni S. E. Bottai ha pronunciato un eloquente ed arguto discorso, che ha avuto calorose approvazioni.

® Il maestro on. Adriano Lualdi, presidente del secondo FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA, che verrà tenuto a VENEZIA nel prossimo settembre, prima di partire per l'America ha preparato il calendario della manifestazione.

*3 settembre*: concerto di musica internazionale al teatro La Fenice, tenuto dall'Orchestra da camera veneziana diretta dal maestro Ghione, il quale « esporrà » musiche di Bloch, Lobos, Strawinsky, Zandonai e Sinigaglia.

*4 settembre*: serata d'opera da camera al teatro Goldoni.

*5 settembre*: concerto di musica franco-belga, alla Fenice, sotto il patronato dell'ambasciatore francese De Beaumarchais. Il concerto, eseguito da un'orchestra da camera composta con elementi della Scala, si svolgerà sotto la direzione del maestro Desiré Defauw e comprenderà opere di compositori francesi e belgi.

*7 settembre*: concerto di musica italiana per piccoli complessi nella sala Apollinea della Fenice; si eseguiranno musiche di Mezio Agostini, Guido Bianchini, Montemezzi, Pick-Mangiagalli, Tommasini e Labroca.

*8 settembre*: concerto di musica americana, alla Fenice, sotto il patronato della signora Garret, ambasciatrice d'America a Roma; l'orchestra da camera della Scala, diretta da Fritz Reiner, eseguirà composizioni di musicisti americani.

*10 settembre*: serata d'opera da camera al teatro Goldoni.

*11 settembre*: concerto di musica italiana, alla Fenice, tenuto dall'orchestra della Scala, sotto la guida del maestro Guarnieri. Il programma comprenderà pagine di Castelnuovo Tedesco, Wolf Ferrari, Davico, Pedrollo e Cattozzo.

*12 settembre*: concerto di musica radiogenica, alla Fenice, sotto la direzione del maestro Augusto Benvenuti, che « esporrà » le opere prescelte al concorso per musica radiogenica.

*14 settembre*: concerto di musica tedesca, alla Fenice, sotto il patronato della signora von Schubert, ambasciatrice di Germania. Fritz Busch « esporrà » musiche di autori vari.

Il giorno dopo vi sarà serata d'opera da camera al teatro Goldoni.

® LA STAGIONE LIRICA ALLA SCALA, testè chiusasi, può riassumersi statisticamente coi seguenti dati:

Iniziatasi il 26 dicembre è terminata il 9 maggio. Si sono date complessivamente 85 recite, delle quali 66 in abbonamento, 6 popolarissime, 4 popolari, tre a prezzi normali, una a prezzi ribassati e cinque riservate al Dopolavoro.

Trascriviamo i lavori rappresentati, con a fianco il numero delle recite:

*Fedora* e *Cavalleria rusticana* (7); *Madama Butterfly* (6); *Tristano e Isotta*; *Ratcliff*, *Primavera fiorentina*, *L'amore dei tre Re*, *Un ballo in maschera* (5); *Figli di Re*, *La notte di Zoraima*, *Basi e Bote*, *Palla de' Mozzi*, *Elisir d'amore*, *Adriana Lecouvreur*, *Turandot* (4); *Norma*, *La vedova scaltra*, *Werther*, *Il favorito del Re*, *Elettra* (3); *La vita nova* (2).

I balli *Belkis* e *Vecchia Milano* hanno avuto rispettivamente 10 e 18 rappresentazioni.



Dei lavori inscenati erano nuovissimi: *Primavera fiorentina*, *Il favorito del Re*, *Belkis* e *Palla de' Mozzi*; nuovi per Milano: *Basi e bote* e *La vita nuova*; di nuovo allestimento: *Figli di Re*, *Fedora*, *Werther*, *Ratcliff*, *Elettra* e *Adriana Lecouvreur*. Costituivano riprese, gli altri.

Si sono succeduti sul podio ben sei maestri: Mascagni (per tutte le recite di *Ratcliff* e per quattro di *Cavalleria*); Marinuzzi (*Palla de' Mozzi*); Ettore Panizza (*Norma*, *La vedova scaltra*, *Basi e bote*, *Butterfly*, *Elettra*, *Un ballo in maschera*, *Elisir d'amore*, *La vita nuova*); Franco Ghione (*Figli di Re*, *Werther*, *Notte di Zoraima*, *Primavera fiorentina*, *Il favorito del Re*, *Adriana Lecouvreur* e *Belkis* per 4 volte); Victor de Sabata (*Tristano e Isotta*, *Fedora*, *L'amore dei tre Re* e *Turandot*); Sabino (*Vecchia Milano*, *Belkis* per sei sere e *Cavalleria* per tre recite).

® Anche del TEATRO REALE DELL'OPERA si è pubblicato il rendiconto statistico.

Dal 26 dicembre al 1 maggio si sono date 83 rappresentazioni, delle quali 40 in abbonamento, 38 fuori abbonamento a prezzi popolari, 4 per l'O. N. D. L. e una per le Opere assistenziali.

Le 17 opere rappresentate, con a fianco il numero delle recite, furono le seguenti: *Fanciulla del West*, *Francesca da Rimini* (7); *Loreley*, *Norma*, *Don Pasquale*, *Bohème* (6); *Maestri cantori*, *Madonna Oretta*, *Fedora*, *Tosca*, *Tristano e Isotta* (5); *Debora e Jaele*, *Lodoletta*, *Adriana Lecouvreur* (4); *La donna serpente*, *Sadko* (3). Inoltre, il ballo *Fantasia romantica* di Delibes e Guerra, fu eseguito nove volte.

Costituivano novità assolute *La donna serpente* e *Madonna Oretta*. Furono allestite per la prima volta, *Loreley*, *Maestri cantori*, *Fanciulla del West*, *Debora e Jaele*, *Francesca da Rimini*, *Fedora* e *Lodoletta*.

Hanno diretto i maestri Marinuzzi (7 opere con 32 rappresentazioni), Santini (7 e 39), Mascagni, Giordano e Casella (i propri spartiti). De Angelis ha diretto, in sostituzione di Marinuzzi, 5 rappresentazioni di *Norma* e 3 di *Traviata*, ed il maestro Negrelli il ballo *Fantasia romantica*.

® Nella futura stagione di concerti del 1932-1933 avrà luogo a Roma la MOSTRA NAZIONALE DEL SINDACATO MUSICISTI che si svolgerà a S. Cecilia, nel ciclo dei concerti sinfonici all'Augusteo.

® Per il periodo di chiusura dei grandi teatri, dal maggio al dicembre, l'E.I.A.R. ha predisposto la trasmissione delle seguenti opere:

Alfano: *Madonna Imperia*. - Bellini: *Il Pirata*. - Bizet: *I pescatori di perle*. - Bucceri: *Marken*. - Casavola: *Il gobbo del Califfo*. - Catalani: *Dejanice*. - Cilea: *Arlesiana*. - Cimarosa: *Il matrimonio segreto*. - Donizetti: *Poliuto*. - Franchetti: *Il signor di Porcegnac*. - Gasco: *La leggenda delle sette torri*. - Giordano: *Siberia*, *Mese mariano*, *Marcella*. - Gounod: *Filomene e Bauci*. - Gui: *Fata Malerba*. - Laccetti: *Carnasciali*. - Lattuada: *Le preziose ridicole*. - Leoncavallo: *Mimì Pinson*. - Lualdi: *Il diavolo nel campanile*. - Malipiero: *Sior Todaro brontolon*; *La bottega del caffè*; *Baruffe chiozzotte*. - Mascagni: *Amico Fritz*. - Montemezzi: *La notte di Zoraima*. - Moussorgsky: *Boris Godunow*. - Mulé: *La baronessa di Carini*. - Paisiello: *La bella molinara*; *Il barbiere di Siviglia*. - Parelli: *I dispettosi amanti*. - Pedrollo: *Maria di Magdala*. - Pergolesi: *Lo frate innamorato*; *Livietta e Tracollo*. - Pizzetti: *La sacra rappresentazione di Abraam e Isacco*. - Ponchielli: *Marion Delorme*. - Puccini: *La rondine*; *Le Villi*. - Respighi: *La bella addormentata nel bosco*. - Riccitelli: *I compagnacci*. - Rossini: *L'Italiana in Algeri*; *Il conte Ory*. - Saint-Saëns: *Sansone e Dalila*. - Selvaggi: *Maggiolata veneziana*. - Thomas: *Mignon*. - Usiglio: *Le educande di Sorrento*. - Verdi: *Luisa Miller*; *Un ballo in maschera*; *Simon Boccanegra*. - Vittadini: *Anima allegra*. - Wagner: *Tannhäuser*. - Wolf Ferrari: *I gioielli della madonna*. - Zandonai: *Il grillo del focolare*.

Come novità assoluta, inoltre, verrà trasmessa l'opera *Romanticismo* di Robbiani, su libretto di Rossato, dall'omonima commedia di Gerolamo Rovetta.

® Oltre duecento LETTERE DI ARRIGO BOITO sono state raccolte da Raffaello De Rensis che, come è noto, della fiorente letteratura boitiana, è acuto ed amorevole esponente. Queste lettere sono indirizzate a Verdi, Franco Faccio, Martucci, Mancinelli, Mascheroni, Toscanini, Bellaigue, Fogazzaro, D'Ovidio, Corrado Ricci, Giulio Ricordi, Alfredo Piatti, Gaetano Negri, Michele Scherillo ecc. e trattano di argomenti i più svariati, concorrendo peraltro tutte a illuminare l'anima e lo spirito di un artista poliedrico, chiuso e solitario, e il panorama di un periodo storico di grande importanza. Su tutto e su tutti domina la figura di Verdi. I ritratti dei destinatari delle lettere, che come si rileva dal suddetto elenco, sono quelli di illustri artisti, critici e scrittori dell'Ottocento, sono stati affidati all'arte di Memmo Genua. Fac-simili a colori ornano il volume. Il quale, a cura della Società Editrice di « Novissima » (via Tacito, 90, Roma) uscirà ai primi di giugno, in grande formato, su carta speciale di Fabriano, artisticamente rilegato. E poichè se ne tireranno soltanto mille esemplari numerati, esso è destinato a divenire una rarità bibliografica. Le prenotazioni di L. 50 possono essere inviate direttamente alla Casa Editrice.

® Nella prossima estate, oltre a quelle del Carro di Tespi dell'O. N. D. L., sono assicurate RAPPRESENTAZIONI ALL'APERTO a Verona, Montecatini, Torino e S. Gimignano.

® L'11 c. m., Fernando Liuzzi ha iniziato all'Accademia di S. Cecilia in Roma il Corso superiore di estetica e stilistica musicale, durante il quale, in un ciclo non minore di sei lezioni, svolgerà il tema *La lirica vocale di Beethoven*.

® Il Ministro dell'E. N. ha chiamato a far parte della Commissione esaminatrice, per i CONCORSI DI MUSICA E CANTO CORALE nelle scuole medie, i maestri: Fernando Liuzzi, Achille Schinelli e Cicelio Carotti.

® Una recente sentenza della Corte di Cassazione ha stabilito che gli agenti della SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI, sieno considerati, nell'esercizio delle loro funzioni, pubblici ufficiali.

---

® Nel prossimo ottobre, il MAESTRO PANIZZA dirigerà una serie di opere italiane all'Opera di Vienna.

® La nuova opera di Strauss, ARABELLA, sarà inscenata per la prima volta al Grande Teatro di Dresda in estate 1933.

® La stagione del COLON di BUENOS AIRES si inaugurerà il 25 c. m. con l'*Aida*. Verranno poi rappresentate queste opere: *Guglielmo Tell, Barbiere di Siviglia, Lucia, Rigoletto, Trovatore, Tosca, Bohème, Turandot, Gianni Schicchi, Pagliacci, Francesca da Rimini, Il segreto di Susanna, Figli di Re*, l'opera argentina *Matrero, Gallo d'oro* di Rimski-Korsakof e *Sansone e Dalila*, in edizione francese.

Dirigeranno i maestri Paolantonio, Questa e Ricci, e sarà regista Mario Frigerio.

## NECROLOGIO

### Rag. NINO COSTA

All'alba del 24 aprile scorso, all'età di soli 58 anni e dopo breve malattia, si è spento a Milano il rag. Nino Costa. Da ben trentaquattro anni egli faceva parte dell'Amministrazione centrale della Ditta Ricordi e da circa un ventennio ne era uno dei procuratori generali. Per le sue elette doti di mente e di cuore, per la sua attività, per il suo zelo, il Costa era da tutti stimato e la sua repentina scomparsa ha perciò destato unanime rimpianto, sopra tutto nell'ambiente della Ditta Ricordi, che ha perduto uno dei suoi collaboratori più fedeli e valenti.

Accolga la famiglia desolata i sensi del nostro vivissimo cordoglio e della nostra commossa simpatia.

### Dott. HUGO BOCK

È morto recentemente a Berlino, in veneranda età, questo vero maestro dell'editoria musicale, che fu per oltre senssant'anni alla testa della celebre ditta Bote & Bock.

Appassionato della sua professione, la esercitò con rara competenza ed amore e si può dire che nella sua Casa si sia svolta parte importantissima della storia musicale non solo della Germania, ma di tutto il mondo, giacchè molti erano i suoi rapporti con cospicui musicisti e compositori di ogni nazionalità.

Questi si affidavano a lui con tutta fiducia perchè sapevano com'egli mitigasse le necessità commerciali, con le sue rare doti d'uomo e con la genialità dell'artista, tale essendo egli nel più ampio senso della parola.

Aveva grande esperienza in questioni di commercio e di diritto d'autore, eccezionali conoscenze linguistiche e sopratutto un tratto di squisita signorilità che lo rendevano caro a quanti lo avvicinavano.

Alla Sua memoria, il nostro commosso ricordo, ed ai suoi figli dott. Gustavo ed Antonio, che con tanta passione seguono le orme paterne, le nostre più vive condoglianze.

---

® A Milano, recentemente il maestro FERRUCCIO CATELLANI, nato nella stessa città nel 1867.

Fece la sua carriera a Buenos Aires, ove si affermò ottimo violinista e colto musicista. Fu condirettore di quel Conservatorio S. Cecilia e dell'Associazione orchestrale. Come direttore d'orchestra o quartettista o solista esercitò sempre mirabile opera d'italianità, sia per quanto riguarda i capolavori del passato che le composizioni dei giovani autori.

® A Torino, il 9 c. m., il PROF. LUIGI TORRI, direttore della Biblioteca Nazionale. Nato a Bondeno nel 1863, da ben 40 anni al servizio delle più importanti Biblioteche, poteva considerarsi il più esperto bibliografo nel campo musicale, ed era autore di una pregevolissima bibliografia liutistica. Ordinatore sapiente delle collezioni di musica della massima biblioteca torinese, si deve a lui la scoperta e l'acquisizione, mediante l'intervento di benemeriti mecenati, di cospicui fondi, tra cui quello Foà.

MUSICA D'OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### ARMONIA

PEDRON (C.) (122397). *150 Bajos para el estudio de la Armonia complementaria*. Versión española de G. Espinosa. (B) L. 6,—

### PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1433). *Bolero*, Op. 19 (Brugnoli). (B) L. 4,—

HUENTEN (F.) (E. R. 1438). *25 Studi*, Op. 114 (Mugellini). (B) L. 6,—

MORTARI (V.) (E. R. 1428). *5 Pezzi facili*. » » 4,—

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 903). *Antologia di Musica antica e moderna*. Vol. 14°. (B) L. 25,—

(CHERUBINI L. (1760-1842). Sonata n. 3, in Si b. — DUSSEK G. L. (1761-1812). Sonatina, op. 20 n. 5; Elegia armonica in forma di Sonata, op. 61. — POLLINI F. (1763-1846). Toccata in Mi b., dall'op. 42. — STEIBELT D. (1765-1823). Studio in Do min.; Studio in Do min.; Cantique; Studio in Re; Cosaque. Rondeau. — BEETHOVEN L. v. (1770-1827). Sette Bagatelle, Op. 33; Sonata, op. 106. — CRAMER G. B. (1771-1858). Studio in Do min.; Studio in Do; Studio in Re; Sans fracas, Notturno, op. 109. — HUMMEL G. N. (1178-1837). La Bella capricciosa. Polacca, op. 55. — FIELD G. (1782-1837). Notturno in Mi b.; Notturno in La; Notturno in Mi b; Notturno in Do; Rondò: Midi. — RIES F. (1784-1838). Fantasia, op. 109. — WEBER C. M. v. (1786-1826). Sonata, op. 24).

### CANTO E PIANOFORTE

CARRERA SOTELO (R.) (122455). *El desprecio* (La canzone del disprezzato). Ranchera (MS-Br). Versi di D. Arzeno. (A) L. 5,—

PONTON (J. R.) (122457). *Por eso me emborracho* (Cerco l'ebbrezza). Tango (MS-Br). Versi di J. de Grandis. (A) L. 15,—

ROBBIANI (I.) ROMANTICISMO. Libretto in 3 Atti di A. Rossato. (Dal dramma di G. Rovetta). (A) L. 50,—

### CONTRABBASSO

MONTANARI (C.) (E. R. 1407). *14 Studi* (Billè). (B) L. 6,—

### ORCHESTRA

FERRO (P.) (122303). *Suite agreste*. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

MALIPIERO (G. F.) (122277). *Concerti*. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

### BANDA

PUCCINI (G.) (122356). GIANNI SCHICCHI. Selection (Howgill). Parti staccate e Conduttore. (A) Sc. 15/—

### PICCOLA ORCHESTRA
#### con Pianoforte conduttore

DE AVILES (A. T.) (122414). *Fidita* (Dolcezza svanita). Valzer lento. (A) L. 6,—

GIOVINI (J.) (122418). *La muñeca se impone* (Vince il più forte). Tango-Milonga. (A) L. 6,—

SOLAZZI (U.) (122470). *Pianto di bimba*. Valzer lento. (A) L. 6,—

## ALTRE EDIZIONI

### LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ANNUARIO MUSICALE ITALIANO. MCMXXXII (A. X). (F.lli Palombi, Roma). L. 12,50

*B. B. C. Year-Book 1932*. (The British Broadcasting Corp., London).

BARBIERI (M.). *Curiosità musicale*. (Da Riv. Musicale Italiana, Torino).

BEAUFILS (M.). *Schumann*. (Ed. Rieder, Paris). Fr. 20,—

CORTOT (A). *La Musique Française de Piano*. Deuxième Série. (Ed. Rieder, Paris). Fr. 20,—

DELLA CORTE (A.). *Le Teorie delle origini della Musica e le Musiche dei popoli antichi e primitivi*. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 3,20

FISCHER (J. Ch.). *Rhytmische Uebungen und Breaks*. (W. Zimmermann, Leipzig).

LIUZZI (F.). *I primi Canti italiani* per la nazività e l'infanzia di Cristo. (Dall'Illustrazione Vaticana, Roma).

MARTINELLI (M.). *Teoria della musica* con due Appendici storiche. Prefazione di R. Zandonai. (Sandron, Palermo). L. 4,50

PACCAGNELLA (E.). *L'Insegnamento della musica nelle Scuole musicali e la riforma dei programmi d'esame*. (Nuova didattica e pedagogia musicale, Milano). L. 10,—

PEDRON (C.). *Manuale di Cultura musicale generale* (Armonia). Parte I. Corso teorico. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—

PRATELLA (F. B.). *Appunti per lo Studio della storia dell'Arte musicale*. Vol. I. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—

RINALDO (M.). *Musica e Verismo*. (F.lli De Santis, Roma). L. 15,—

ROLANDI (U.). *Medicina e Musica*. (Emo Cavalleri, Como).

SCHOLES (P. A.). *A Miniature History of Opera.* (Oxford University Press, London).
SHERA (F. H.). *Elgar Instrumental Works.* (Oxford University Press, London).
VANNES (R.). *Essai d'un Dictionnaire Universel des Luthiers.* (Libr. Fischbacher, Paris). Fr. 150,—
VENTURINI (G.). *Fondamenti fisici della musica.* (G. B. Paravia, Torino). L. 2,50
ZINGHEL (H. J.). *Harfe und Harfenspiel.* (Max Niemeyer Halle).

## PIANOFORTE

BIZZELLI (A.). *Canzone giapponese; Berceuse.* (F.lli De Santis, Roma). L. 5,—
BROZ (F.). *Prostá Hudba.* (Ed. Sádlo, Praha).
CHRÉTIEN (H.). *Six petits préludes récréatifs.* (Rouart, Lerolle & C., Paris).
COEN (A.). *Afrique.* Suite d'airs nord africains. (Proprietà dell'Autrice). (Ricordi, Milano).
DEBUSSY (C.). *Danse bohémienne.* (Schott's & Söhne, Mainz).
DODANE (C.). *Conte Chevaleresque du moyen âge.* Sonate. (M. Senart, Paris).
FREY (C.). *Frühlingszauber.* (Ed. Da Capo, Göteborg).
GROSSI DA VIADANA (L.). *Sinfonie musicali,* op. XVIIIX dal N. 1 al N. 6. Versione di F. B. PRATELLA. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—
HARSANYI (T.). *Concertstück* pour Piano et Orchestre. Réduction pour deux pianos. (M. Senart, Paris). Fr. 25,—
JOLIVET (A.). *Trois temps*: N. 1. (M. Senart, Paris).
MANDELLI (E.). *Visioni infantili.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
MANENTE (G.). *L'Album di Marisetta.* Tre piccoli pezzi per Pianoforte. (A. Lapini, Firenze). L. 6,—
MASETTI (E.). *Dediche.* (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
NIN-CULMELL (J.). *Trois Impressions.* (Rouart, Lerolle & C., Paris).
OTTONE (R.). *Tre pezzi caratteristici.* (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 8,—
PICCIOLI (G.). *Tre danze in miniatura.* L. 6. — *Quadretti infantili.* L. 6. (F. Bongiovanni, Bologna).
PIZZINI (C. A.). *Nostalgia alpina.* L. 4. — *Il buon Pierino.* L. 4,50. — *Nel giardino settecentesco.* L. 4. (F.lli De Santis, Roma).
PROCHAZKA (J.). *Drei Stücke.* — *Drei Tänze.* (Ed. Sádlo, Praha).
RIDKY (J.). *En Mai.* (Ed. Sádlo, Praha).
RODRIGO (J.). *Serenata.* (Rouart, Lerolle & C., Paris).
RUBINI (G.). *La poupée qui danse.* (Gigi Bossola, Genova).
SCIORTINO (E.). *Agrestes.* Trois pièces. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
SORABJI (K.). *Opus Clavicembalisticum.* (J. Curwen & Sons Ltd., London).
TURINA (J.). *Jardins d'enfants.* Petites pièces. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
VAUGAM WILLIAMS (R.). *Job.* Arrangement by V. Lasker. (Oxford University Press, London).
ZANOLLI (W.). *Après la pluie.* — *Voli sulla palude.* (M. Senart, Paris).

## MUSICA DIDATTICA

MICKA (J.). *Exercices Journaliers de Trille.* Violino. (Ed. Sádlo, Praha).
PAGELLA (G.). *Canti per le Scuole elementari.* Poesie di G. Pisani. (R. Bemporad & figlio, Firenze).

## MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

MARCHESI (O.). *A te fanciulla.* Adagio amoroso per Archi. (U. Pizzi, Bologna). L. 5,—
MASETTI (E.). *Ave Maria della Pieve* per Violoncello (o Violino) e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
MULÉ (G.). Largo per Archi, Arpa, Harmonium e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
PILATI (M.). *Due Pezzi* per Violino e Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli). L. 15,—
SALVIUCCI (G.). *Pensiero nostalgico.* Adagio per Violoncello (o Violino) e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
SAMINSKY (L.). *Litanies des femmes.* Pour une Voix et Orchestre de Chambre. Poème de A. Hunt. (M. Senart, Paris).
SEKLES (B.). *Chaconne.* Viola und Klavier. (C. F. Peters, Leipzig).
TORRANDELL (A.). *Serenata española* para Violoncello y Piano. Fr. 10. (R. Deiss, Paris).
ZECCHI (A.). *Pazzi e pupazzi.* Divertimento per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—

## ORCHESTRA

HARSÀNYI (T.). *Concertstück* pour Piano et Orchestre. Partition de poche. Fr. 25. — *Ouverture Symphonique* pour Orchestre. Partition de poche. Fr. 5. (M. Senart, Paris).
HONEGGER (A.). *Concerto* pour Violoncelle et Orchestre. Partition de poche. Fr. 20. (M. Senart, Paris).
RIVIER (J.). *Ouverture* pour une Opéreme imaginaire. Partition de poche. — *Adagio* pour Orchestre à cordes. (M. Senart, Paris).

## BANDA

MANENTE (G.). *New York.* Gran Marcia Sinfonica. Partitura. (A. Lapini, Firenze). L. 20,—

## CANTO E PIANOFORTE

V. TOMMASINI

*Charmes.* Trois Mélodie sur poèmes de Paul Valéry :

121202. - 1. Le pas. (S. T.) L. 5,—
121203. - 2. L'insinuant (Ms. Br.) » 5,—
121204. - 3. Le vin perdu (Ms. Br.) L. 5,—

*Leopardiana.* Tre melodie su versi di Leopardi :

121205. - 1. Imitazione (S. T.) L. 5,—
121206. - 2. La impazienza (frammento di Saffo). (S. T.) L. 5,—
121207. - 3. Idillio. V. di Mosco (S. T.) L. 5,—

**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. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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.*
**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.** - 13 West 45 th. Str.

*S. PAULO.*
**G. Ricordi e C.** - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.

CARTIERE BURGO
SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000
SEDE E DIREZIONE CENTRALE: VERZUOLO - TEL. INT. N. 1

AZIENDE RIUNITE

CARTIERE BURGO VERZUOLO
CARTIERE PIROLA CORSICO
CARTIERA VONWILLER ROMAGNANO
CARTIERE MASLIANICO MASLIANICO
LUGO VICENTINO
CARTIERA REALI TREVISO
CARTIERA SOUCHON FOSSANO
CARTIERA POGGIO REALE MANTOVA

CONCESSIONARIE
PER TUTTA L'ITALIA DELLA CARTIERA VALVASSORI TORINO

CONCESSIONARIE
PER L'ITALIA SETTENTR. DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE ROMA
CARTIERE MERIDIONALI TIBURTINE CEPRANO ANIENE VISOCCHI

DIREZIONE COMMERCIALE
MILANO
CASELLA POSTALE N. 1210
VIA PODGORA, 11 - TEL. 55251/52/53/54/55/56

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIV. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXXII

# IN UN ATTIMO




otterrete la più squisita delle acque minerali artificiali se userete le

# POLVERI IDRIZ

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





# DISCHI CLASSICI

# ODEON

6566 N **Madama Butterfly** (PUCCINI) *Un bel dì vedremo* / **La Wally** (CATALANI) *Ebben, ne andrò lontana* } s. Pampanini.
6049/50/51 M **Pini di Roma** (RESPIGHI) Gr. Orch. Sinf. di Milano, M.° Panizza.
5572 F **Le Streghe** (PAGANINI) Violinista Vasa Prihoda.

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.
AGENTE ESCLUSIVO PER L'ITALIA DEI PRODOTTI: ODEON-FONOTIPIA
Aderente al CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI
Soc. An. COMMISSIONARIA — N. 19, Via Lazzaro Palazzi - MILANO

# LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4
MILANO

APPARECCHI FOTOGRAFICI
*AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON*
PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO* PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

# COMPOSIZIONI DI
# ILDEBRANDO PIZZETTI

**Lavori Teatrali.**

*Dèbora e Jaële*. Opera in 3 atti.
Edizione di lusso (Canto e Pianoforte) L. 500,—
Edizione comune (Idem) » 60,—
Libretto » 5,—

*Fra Gherardo*. Opera in 3 atti.
Canto e Pianoforte L. 60,—
Libretto » 5,—
Idem. Edizione di lusso » 15,—

*La Sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac*. Scene bibliche in 3 atti di Feo Belcari. Canto e Pianoforte. L. 30,—
Partitura » 60,—
Libretto » 2,—

*Lo Straniero*. Dramma in 2 atti:
Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto » 5,—

122096. - *Rondò Veneziano*. Tre visioni veneziane di Caramba. Riduzione per Pf. 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'A. per Canto e Pf. 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 sì soave piagne L. 5,—
119230. - 3. Levommi il mio pensier 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 Pf. » 12,—
119404. - *Sonata in Fa* per Violoncello e Pianoforte L. 24,—
119860. - Idem. Riduzione 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,—
122180. - Preludio de Lo Straniero (Partitura in formato tascabile) L. 10,—
122069. - *Introduzione all'« Agamennone » di Eschilo* (con Coro). Partitura in formato tascabile L. 12,—

**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 Cecco:
121946. - 1.° Intermezzo (Il ritorno dal monte) L. 8,—
121947. - 2.° Danza » 12,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO




# 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



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

COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CANAPIFICI = SERICHIFICI = SERRATURIFICI METALLURGICI = IMBALLAGGI



**CANTO E PIANOFORTE**

PIETRO CLAUSETTI

122217. - *Et s'il revenait un jour*. Poesia di M. Maeterlinck (ital., francese, tedesco). (S-T) L. 5,—

122218. - *Fantasia*. Poesia di G. Marradi (it. fr. ted.), (S-T) L. 6,—

119644. - *L'Infedele* (dal greco) (ital. francese, tedesco). (S-T) L. 8,—

122271. - *La sposa fedele* (dal greco) (it. fr. ted. ingl.). (S-T) L. 6,—

122219. - *Vieni o sonno* (da una poesia popolare greca) (it. fr. ted.) (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


M. Rinaldi. — Ildebrando Pizzetti poeta . . . . . Pag. 245

C. Alcari. — La cartella N. 88 (Gluck - Tagliaferri - Caroli) . . . . . » 257

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Vita del jazz. - Musiche popolari dell'Europa occidentale. - I quintetti di Haydn. - Italia. - Estero . . . . . » 261

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 270

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. B.). - Lettera dalla Svizzera (G. Doret). - Lettera dal Brasile (A. G. Spaviéri) . . . . . » 274

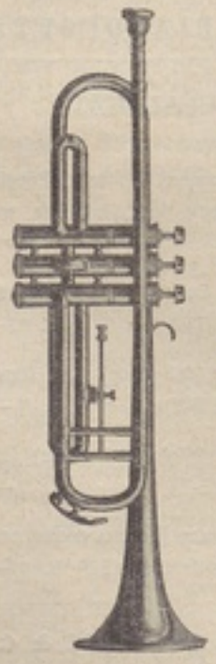
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 278

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 283

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 287


**BRANO MUSICALE**

Pilati M. - *Fughetta* per Pianoforte.

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


Anno XIV — Giugno 1932-X — N. 6

MVSICA D'OGGI

# Ildebrando Pizzetti poeta

### I. - Sguardo generale ed affinità greca.

Non v'è certamente bisogno che cominciamo col rammentare tutta la evoluzione dell'arte pizzettiana. Ormai è a tutti noto che gli svariati tentativi per la ricerca di un dramma (*Sabina, Giulietta e Romeo, Cid, Sardanapalo, Mazeppa, Aeneas, Lena*) rimasero tali in quanto Pizzetti cercava il *suo* dramma, « il dramma vero e proprio, di poesia e di musica e rappresentabile ». Diremo soltanto (ed anche questo è noto) che il Pizzetti questo dramma cercò sempre affannosamente e che questa ricerca palesava sempre più l'immenso amore per l'arte tragica dei greci. Del resto, dove cercare una miglior fonte d'ispirazione e d'arte? Quale periodo ebbe maggior gloria di quello attico?

Non fu il Pizzetti che da studente musicò l'ouverture *Edipo a Colono?* E non fu egli che scrisse i *Tre Intermezzi* per l'*Edipo Re* di Sofocle, le poesie popolari greche *S. Basilio* e *Clefta prigione*, e il bel volumetto *La musica dei Greci?*

L'amore per i greci fu sempre palese e tenace: quando il nostro maestro credette di trovare nel d'Annunzio il suo poeta, subito scelse un soggetto greco già trattato da Euripide. Nei greci il Pizzetti riscontrò quella rispondenza « umana e divina » che non aveva ancora trovato in altri. Egli stesso lo confessò. I greci, infatti, « esprimevano profondamente e possentemente la intera vita di un popolo religioso della pura eterna bellezza ».

È interessante notare come nemmeno i grandi poeti romani soddisfacessero il nostro musicista. Tutto l'amore del buon Beggi — primo librettista del Pizzetti — non riuscì a dare al musicista il libretto che cercava. Infatti nella *Aeneas* (tratta da Virgilio e Ovidio), benchè vi fossero dei personaggi *« grandi, magnifici, imponenti »*, essi erano troppo lontani nel tempo e nello spazio, tanto che il Pizzetti non sentiva il *« battito del loro cuore »* e non vedeva *« il loro viso colorarsi e scolorarsi sotto l'azione dei sentimenti e delle passioni »*. Ragionando su queste parole pizzettiane potremmo fare una lunga digressione: la evitiamo; ricordiamo soltanto che Ovidio ispirò il Pizzetti per un poema sinfonico: *Canente* (tratto dalle *Metamorfosi*).

Seguiamo il nostro tema. Il Pizzetti presto si accorse che il d'Annunzio non poteva essere il suo poeta ideale. Il *suo* dramma era altrove; l'autore di *Alcione*,

in ogni modo, gli aprì una grande via (anche oggi nella poesia pizzettiana possono rintracciarsi alcune ampollosità dannunziane), ed è ben significativa la confessione pizzettiana al Poeta: « La riconoscenza e gratitudine ch'io sento per Lei e per tutto ciò che a me musicista ha dato la sua poesia, si trova espressa e potrà trovarsi espressa nella mia musica ».

Ildebrando Pizzetti comprese che la completa soddisfazione poteva dargliela soltanto il suo ingegno. La inscindibilità tra poeta e musico veniva dunque riconfermata. Eccolo a studiare assiduamente e lungamente opere letterarie, storiche e filosofiche. Nello studio — lo crediamo fermamente — non vennero dimenticati i trentaquattro drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide che sono giunti fino a noi. La tragedia greca racchiudeva molti di quegli elementi occorrenti per formare il dramma tanto affannosamente cercato dal Pizzetti. Non fu la tragedia la maggior gloria del periodo aureo greco? Non v'era dunque fonte d'ispirazione migliore.

Nei lavori greci, generalmente, le scene di sangue non hanno mai luogo innanzi allo spettatore. Tutti i maggiori grecisti hanno fatto notare che l'indole greca rifugge dal porre le catastrofi sulla scena. Nel dramma pizzettiano riscontriamo spesso la stessa cosa. Anche la *nobiltà* che si rileva nella poesia (oltre che nella musica) pizzettiana ha una certa derivazione dall'arte dei maggiori tragici greci. Ma un elemento inconfutabile, a tale riguardo, ce lo fornisce il coro. Nelle tragedie greche il coro è quasi sempre presente, anzi spesso interroga, e l'attore è colui che risponde. Non sarà male ricordare che la parola greca *attore* equivale a *risponditore*. (I maggiori critici sostengono che nelle perdute tragedie di Frinico il coro superasse per importanza lo stesso dialogato).

Allo scopo di chiarire meglio l'affinità che rileviamo tra il coro delle tragedie greche e quello dei drammi pizzettiani, vediamo come fu che i greci diedero tanta importanza alle masse nelle loro tragedie. I *satiri* che celebravano le feste in onore di Diòniso cominciarono ad avere un vero e proprio coro scritto in versi. Il carattere di questo, da lirico divenne ben presto drammatico ed a esso fu riservata, poi, essenzialmente l'azione. Per meglio *drammatizzare* (diremo così) e per meglio interpretare l'azione si compirono delle suddivisioni. Orbene quella importanza e queste suddivisioni le ritroviamo evidenti anche nei drammi pizzettiani. Non è il caso, crediamo, di ricordare in particolare che il musicista-poeta parmense ha dato vita ad interi atti col solo coro e che intere scene (atto 1° *Dèbora e Jaéle*, atto 1° *Straniero* e atto 3° — parte seconda — *Fra Gherardo*) sono basate completamente sul coro in forma dialogata. L'azione del *corifèo* non sarebbe difficile rintracciarla in più d'una scena pizzettiana. Del resto i maggiori grecisti ritengono che il melodramma odierno — circa la forma — sia oggi ben più vicino alla tragedia greca del dramma e della tragedia moderni.

Il coro nella tragedia greca rappresentava il popolo; gli spettatori erano anzi tanto convinti di ciò che a volte si confondevano con quello: grande era dunque l'entusiasmo per quelle rappresentazioni! Oggi tutto ciò è tramontato, ma è certo che i « cori » pizzettiani esprimono sempre le grandi aspirazioni dei popoli: pace, guerra, fede, giustizia, libertà, ecc. ecc.

Altre affinità possiamo trovare tra la tragedia greca ed il dramma pizzettiano nel collegamento delle varie scene, nella idealità della concezione, nella personificazione dell'ideale, nella glorificazione dell'eroe, nell'esaltazione della divinità,



nel plauso della virtù, nel biasimo della colpa. Quello che ha importanza soprattutto è il far rilevare l'affinità del senso e del concetto religioso tra l'una e l'altro. A parte l'alta considerazione che il popolo greco aveva per lo spettacolo (più che uno svago era il compimento di un culto), devesi ricordare che la tragedia greca aveva preso dalle manifestazioni religiose le prime melodie e gli schemi teatrali.

Pizzetti, è superfluo ricordarlo, considera l'arte una vera e propria religione. Quel concetto religioso unico e lineare che guida molte tragedie greche, lo ritroviamo spesso in Pizzetti, che appare immutabile come pensatore e come poeta. Nelle opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide è facile incontrarsi con una dotta sentenza: esaminate profondamente il concetto poetico pizzettiano e rintraccerete anche questa affinità.

L'affinità pizzettiana con i poeti greci è più evidente e più convincente di quella wagneriana. Lo stesso d'Annunzio (e noi lo ricordammo già altra volta) scrisse che se il filo delle teorie wagneriane parte dai greci, « nulla è più lontano dall'*Orestiade* quanto la *Tetralogia dell'Anello* ». Wagner, poi, rimise in vigore lo spettacolo in forma di trilogia pensato da Eschilo, ma abbandonato subito da Sofocle. È certo però che il preferire lunghi racconti (dipendenti per buona parte dal voler evitare il *fatto* sulla scena) rientra nel concetto non solo wagneriano, ma anche pizzettiano; qualcosa di simile dicasi relativamente alla combattutissima *staticità* delle scene, staticità che deriva del resto direttamente da quel concetto.

Ma Pizzetti, a differenza di Wagner (non parliamo del Wagner dei *Maestri Cantori* e di *Tristano e Isotta*), cerca con maggiore interesse caratteri pieni di umanità. È il timore che questa *umanità* si tramuti in *verità* che rende spesso indefinibili i personaggi pizzettiani. Questa ricerca di umanità, la rintracciamo già in Euripide; oggi essa è divenuta caratteristica del melodramma italiano. « L'opera italiana — scrisse il Liuzzi in *Italianissima* — quale s'impersona nel nome massimo di Giuseppe Verdi, è ricerca e creazione di vita e rappresenta — come Eschilo volle — l'anima umana: ne indaga la profondità, ne tenta il mistero, ne esprime — interprete ad un tempo e consolatrice — il dolore e l'amore ».

Più d'una volta ci fu dato dimostrare che il Pizzetti, oltre essere il musicista (e perciò anche il poeta, tanto è perfetta la fusione) della Natura, lo è anche del dolore e dell'amore; Pizzetti, ossequiente al suo *credo* (« per completamente liberarsi di una data espressione d'arte, occorre conquistarla completamente »), si è profondamente ispirato ai greci — e più particolarmente lo dimostreremo nei prossimi capitoli — con *Dèbora e Jaéle* e *Lo Straniero*.

Tutto ciò è logico e naturale per chi ami l'arte, la musica, la poesia, la vita stessa come Pizzetti: la meravigliosa età di Pericle, perduta nel tempo, ancora educa ed ammonisce.

***

**II. - Dèbora e Jaéle.**

L'ispirazione di questo dramma forte e possente è derivata da un libro troppo poco conosciuto e meditato dalle menti colte: la *Bibbia*. Da questa grandiosa opera il poeta ricavò il suo soggetto, precisamente dal « Libro dei Giudici » (Cap. IV e V). Tanto l'autore come i commentatori non citano con precisione l'epoca in cui avvenne l'azione. Con l'aiuto del bellissimo commento alla *Bibbia* del P. Marco Sales (« Il Vecchio Testamento », vol. 2°, pag. 83, 1ª colonna) possiamo stabilire,

con una certa precisione, che la vittoria degli israeliti avvenne nel 1194 av. C. (non tenendo conto delle osservazioni cronologiche del Lagrange e del Noldeke). Infatti il « Libro dei Giudici » tratta i seguenti periodi: Oppressione di Chausan anni 8; Pace di Othoniel anni 40; Oppressione dei Moabiti anni 18; Pace di Aod anni 80; Oppressione dei Chananei anni 20; anni 166 in totale.

Poichè il periodo relativo a Dèbora, Jaéle e Sisera (in latino: *Debbora, Jahel* e *Sisara)* è quello del ventesimo anno dell'oppressione dei Chananei, e poichè il periodo dei *Giudici* s'inizia con l'anno 1360, possiamo ritenere che l'azione elaborata dal Pizzetti si sia svolta precisamente nell'anno sopraindicato (1360 — 166 = 1194). Stabilito tutto ciò passiamo senz'altro alla poesia.

Non seguiremo passo passo il libretto sia perchè non crediamo utilissimo questo genere d'analisi, sia perchè supponiamo il lettore a conoscenza dell'azione. Interessa soprattutto esaminare le varie espressioni, i vari aspetti di Pizzetti poeta.

E noto quanto il musicista ami la Natura; ebbene, innanzi tutto — e relativamente all'opera presa in esame — desideriamo far notare come questo grande amore si riveli anche nella poesia pizzettiana. Azriel così definisce Jaéle moglie del Kenita Hèver (nella Bibbia, *Haber*): *... più bella d'una rosa di giardino reale!...* Più tardi anche Sisera confronterà la sua Jaéle con una *rosa d'oro;* ecco i versi: *O bella, o tutta bella, | fiore della mia vita, | unica rosa d'oro | dell'orto mio segreto.....* Anche il truce Jafia (inizio del secondo atto) definisce *due rose* (in ben altro stato d'animo, s'intende) le figlie dell'ebreo cananese: *in casa d'un ebreo qui del paese | son fiorite due rose porporine.*

Con maggiore entusiasmo e con maggiore frequenza il poeta parla del sole. Il cieco Enan, chiaroveggente al pari di Tiresia, pronunzia al primo atto questi bellissimi versi:

*È come se la luce* — *e intorno non c'è più nulla di nero,*
*del sole risplendesse all'improvviso* — *e non si ha più freddo,*
*a mezzo della notte;* — *e non s'ha più paura...*

Il poeta confronta con quella del sole, la forza divina che guida la profetessa Dèbora.

Il primo pensiero di Sisera, allorchè sente già la gioia della imminente battaglia, è per il sole: *Alalà! Alalà! Aòh! Aòh! | Il sole di domani sarà bello, | il più bello che mai si sia veduto | risplender sopra il mondo!...* E come se volesse anticipare la gioia che gli darà il grande astro (notare che, invece, la sconfitta di Sisera dipese da una terribile bufera scatenata da Dio) ordina ad Adonisèdek: *luce, luce, più luce!* Non ci è possibile far continuamente i riferimenti con le tragedie greche; questo amore per la natura fu già inteso da Eschilo e Sofocle. Accenneremo soltanto alle invocazioni di Creonte nell'*Edipo Re* e a quelle di Taltibio nell'*Agamennone.*

La nascita del grande astro si può dire che commenti e segua tutto il primo atto di *Dèbora e Jaéle* (qualcosa di simile ritroveremo nel secondo atto de *Lo Straniero)*; particolarmente ricordiamo che Scillèm, accennando alla venuta dei principi, dice: *.... verranno su col sole,* e che lo stesso per spiegare al cieco di Kinnereth che l'alba è prossima, così si esprime:

*Laggiù, sopra lo stagno di Merom,* — *il circolo del cielo si rischiara.*



Tutti questi versi, oltre rivelare un amore intenso per la natura, sono ricchi d'un valore poetico non comune.

Un alto sentimento fortemente inteso dal Pizzetti è quello dell'amore. Sarà stata già notata la bellezza dei versi di Sisera: *O bella, o tutta bella....* Quei versi così continuano:

*O amata, o sposa, guardami,* — *e lascia ch'io ti baci,*
*ch'io legga nei tuoi occhi* — *ch'io calmi quest'ardore che mi brucia*
*l'amore che ti fa tutta tremante:* — *sull'umide tue labbra...*
*Vieni, vieni!...*

Bellissimo anche l'episodio in cui Sisera, per convincersi che la sua donna dica il vero, le ordina: *Togliti quel tuo velo, ch'io ti veda, | ch'io ti legga negli occhi!...* E Jaéle: *Guarda e leggi...;* così dicendo la donna si strappa di dosso il velo e Sisera rimane tremante, smarrito e silenzioso a contemplarla. Nella mente, chissà perchè, (forse per quel *tutta tremante?*) ci passa fuggevolmente il meraviglioso quinto canto della prima cantica dantesca... E con Dante pensiamo ancora ad altri poeti trecenteschi che spesso ricordavano gli occhi come fedele specchio dell'animo. Allorchè parla d'amore il Pizzetti non cade mai in frasi comuni e sfruttate; ecco come il Re Sisera (nel « Libro dei Giudici » il Re dei Chananei è *Jabin* e *Sisara* è il capo del suo esercito) si rivolge all'amata donna: *C'è intorno a te come una lieve | nube di fumo argenteo ch'io non posso | attraversare.... Accòstati...;* poco oltre riprendendo la stessa figurazione: *Il lieve fumo argenteo | che te cingeva dianzi, | ora ci avvolge in una sola nube.* La figurazione, sotto altro aspetto, si trova anche nel coro del primo atto: *E il Signore... ha disteso... una nuvola, perchè la nostra voce non gli arrivi.*

Pizzetti, oltre essere il musicista e poeta della Natura, dell'amore, lo è anche del dolore; l'espressione di questi due ultimi sentimenti la troviamo nella soave *ninna-nanna* di Mara cantata nel primo e nel secondo atto:

*Ninna nanna, ninna nanna,* — *porta un sacco di farina,*
*occhi belli, occhi morati:* — *e una pecora pel bimbo*
*ninna nanna... Oo!...* — *suo più grande, e un agnellino*
*Gunì torna domattina,* — *per il bimbo più piccino...*

Amore e dolore che rasentano la pazzia; i versi pur avendo la parvenza di una comune filastrocca, divagano in un lontano ricordo. Dèbora dice: Mara *ha in mano il cuore spaccato e sanguinante,* essa rappresenta lo *strazio* e l'*odio.*

Veramente belli sono anche questi versi che per la loro grandezza e potenza ricordano la maestosità del « Canto trionfale di Dèbora » (« Giudici », V, 1-31):

*O Dio Signore, i tuoi figli non possono* — *Anche i più forti son ridotti tali,*
*più reggere ai tuoi colpi, ai tuoi castighi.* — *che si lascian cadere nella polvere*
*a invocare la morte, ultima grazia.*

Non ci è possibile riportare tutto il brano, ma non possiamo tralasciare la meravigliosa invocazione: *... Un segno solo | del tuo perdono, e li vedrai riaccendersi | di nuova fede in mille atti d'amore...*

Tutto questo lirismo ricorda le parole di Dèbora inserite nel canto ricordato: « Son io, son io, che canterò al Signore d'Israele accompagnandomi sul salterio »

(« Giudici », V, 3). Una grande espressione di dolore la troviamo nella difesa di Jaéle alle accuse di Jesser, di Azriel e del popolo: *No, non è vero! | Avrei voluto prima che il Signore | m'avesse ricoperta della lebbra: | piuttosto mi sarei cavata gli occhi | e recisi i capelli...* (in *Edipo Re*, il Nunzio racconta che Giocasta, « corse alla stanza nuzial, stracciandosi / con ambe man le chiome »).

Le atroci sofferenze dei cananei sono così descritte dal coro dei vecchi: *Nutriti di dolore, abbeverati | d'amarezze, percossi d'ogni male, | piagati in tutto il corpo e dentro al cuore.* È bello notare la forza di queste piccole frasi incisive, il valore delle singole parole e la loro perfetta rispondenza. Gli accenti di dolore frequentissimi in Pizzetti prendono a volte aspetti strani, lugubri, diremo tragicamente tristi: *Come se avessi ritrovati i tuoi bambini, sei contenta...* dice Jaéle a Mara; e la figlia di Ahirà risponde quasi divagando nella mal contenuta *gioia*. Anche i versi di Sisera all'inizio del terzo atto sembrano pervasi di dolore e di disperato orgoglio; sì, di disperato orgoglio poichè quell'uomo prode e forte sa che la sconfitta non dipese dal valore di Barak, ma dalla potenza e dal volere di Dio. Nel « Libro dei Giudici » (ove il nome del guerriero israelita è scritto *Barac)* si legge testualmente: « Dal cielo fu fatta guerra contro di loro: le stelle standosi nelle loro ordinanze e nel corso loro combatterono contro Sisara.... » (trad. di P. Ant. Martini, « Vecchio Testamento », vol. V, 429). Dice dunque Sisera:

*Sisera... è morto: là nell'acqua torbida.*
*Io sono un mendicante,*
*sono un cane inseguito da una torma*
*di lupi... Un cane stanco ed assetato...*

Il grande Sisera, il Re che tutto poteva *(... tu puoi fare di noi quel che ti piace* dice Talmai al secondo atto), sembra voglia dimenticare tutto se stesso: la gloria passata, la sua stessa persona! Qualcosa di simile la troviamo nell'*Edipo a Colono* di Sofocle allorchè il cieco ex-Re di Tebe ricorda la sua passata gloria.

Ma se forti ed orgogliose sono quelle parole, ben più potenza ha il detto della profetessa Dèbora: *Ogni soffio di vita d'un nemico | è contro la mia gente, e devo spegnerlo!* Perchè allora Jaéle dichiara alla profetessa, nel terzo atto, che ella intese la voce d'un Dio che l'altra donna non poteva conoscere? Se ambedue le donne tengono alla vendetta come alla fede, perchè dimostrano di venerare un Dio diverso? Non sapremmo precisare; ma la « Bibbia » è un libro che non va discusso. « (Barac) vidit Sisaram jacentem mortuum, et clavum infixum in tempore ejus » dice la « Bibbia » ed a noi non interessa altro.

Una stessa forza, diremmo, unisce oltre l'amore i due esseri più umani dell'azione: Jaéle e Sisera; ambedue vorrebbero dare la loro vita per l'amore della libertà. Dice Jaéle nel primo atto al popolo:

*... Ma se il mio sangue*
*possa aumentar la forza del vostro odio,*
*uccidetemi pure, e del mio sangue*
*segnatevi la fronte.*

e Sisera *(la torre di superbia e d'alterigia)* nel secondo, allorchè la sua donna tenta di ucciderlo:

*Se credi che la vita*
*di Sisera non valga mille volte*
*le vite di coloro che dall'ombra*
*t'inviarono, e nell'ombra han teso il laccio*
*al leone che non s'affronta...*
*raccatta la tua spada, e uccidimi...*



In questi versi bellissimi v'è l'orgoglio ed il coraggio del leggendario uccisore di Moroldo.

Il Pizzetti ama il confronto incisivo, chiaro, sintetico; detesta l'allegoria come la reticenza e la sinonimia, ma ama la metafora come l'ironia quando siano rapide ed incisive. L'una e l'altra, spesso, preferiscono l'accenno ed il riferimento agli animali più tipici. Notiamo qualche esempio. Dèbora al popolo: *Ed essi uccideranno gli uccisori, | ed essi prederanno i predatori, | e di città e fortezze faran campi | di ruine pei gufi e gli avvoltoi.* Mara alludendo ai carri falcati di Sisera: *Non credi che potrebber stritolare | anche dei tori?* Sisera ai suoi: *Non leoni siete, | ma lupi e volpi e degni d'imperare | a un popol di conigli...* E poco oltre a Piràm consegnandogli il traditore Hèver ed alludendo ai sicli d'oro: *... lo farai rinchiuder nella grotta | sotto la torre a contarli coi gufi.*

La potenza divina di Dèbora è paragonata (ed il paragone è bellissimo) allo squillo di *cento trombe:* non è ella che grida contro gli empi e contro i vili? Ma la sua voce ha pure altri accenti: *È come quando cade la rugiada...;* la profetessa infatti sa aiutare anche i miseri, i sofferenti. Da dove Dèbora prende tanta forza e tanta dolcezza? In Dio; sue potrebbero essere le parole di Nabì: *O Dio grande, | fa' la tua luce dinanzi ai miei occhi, | ch'io veda le tue vie...* Quella di Dèbora non è l'invocazione affannosa e senza risposta di Jaéle: *Chi può aiutarmi? Chi? | Non c'è un Dio che m'aiuti, in tutto il Cielo?,* non è l'invocazione peccaminosa di Sisera che impreca a Dio di non essersi fatto uomo nel momento della pugna: *Perchè non gli gridai di farsi uomo | di carne e d'ossa, e di venirmi a fronte?;* ma è l'invocazione della donna prescelta dal Signore a sua profetessa:

*Se vedi ch'io non sappia*
*esercitare e adempier la missione*
*d'amore e di giustizia che m'imposi,*
*e tu fammi morire, ed in mia vece*
*suscita e manda un'altra creatura*
*che sia di me più forte, e pura, e degna!*

Anche Dèbora, dunque, sa morire per la sua fede e la sua missione!

Crediamo di avere esaminato i principali versi della poesia pizzettiana di *Dèbora e Jaéle.* Faremo ancora qualche altro piccolo accenno qua e là.

Allorchè Mara ricorda la battaglia che costò il potere a Re Sisera, ella dice: *... E i carri nel pantano, giù!, e gli uomini | a bere fango e sangue.... Ah, ah...* Leggendo questa terribile descrizione v'è da credere che il Chisciòn fosse « colorato in rosso », come l'Arbia a Mont'Aperti. Bellissima la definizione degli Dei venerati dai cananei: *... idoli di gola muta e d'occhi ciechi;* e poeticamente bello (ma sferzante) l'avvertimento di Azrièl al popolo, nei riguardi del Kenita Héver: *Diffidate! Costui parla col miele sulle labbra...;* qualcosa di simile (ma con ben altra intenzione) dirà Jaéle all'ultimo atto al momento del bacio. Piena di dolore e altamente significativa la frase seguente del coro (primo atto) prima dell'entrata in scena: *Non dormiremo più nel nostro letto.....*, che ha qualche affinità con il lugubre pronostico di Dèbora (a Jaéle e Sisera): *Troverete ogni letto troppo corto, | e tutte le coperte troppo misere, | e invano tenterete di coprirvi!* Anche Edipo Re ordinava: « .... lo respingan tutti da' proprii tetti » per chi trasgrediva i suoi ordini.

Non possiamo dimenticare questi versi che Scillem rivolge al Cieco:

*È il sole: ormai è giorno fatto.* *che pare tutto pieno*
*Lo stagno di Meròm, là in fondo, luccica.* *di pesci d'oro...*

e ancora la triste constatazione del cieco Enàn:

*..... quando Enàn — aveva gli occhi vivi...*

Ma basta, altrimenti dovremmo riportare tutto il libretto!

Il buon Beggi, quando lesse il primo atto di *Dèbora e Jaéle* abbracciò con immenso affetto il *vecchio* amico e novello poeta: « Un giorno o l'altro tu dovevi arrivare a questo! ». Annibale Beggi conosceva profondamente la volontà ed il genio del compagno.

***

**III. - Fra Gherardo.**

Il *Fra Gherardo* (concepito dopo *Lo Straniero*, ma rappresentato prima di questo) ci trasporta in tutt'altro campo: nel periodo post-francescano, quando l'arte cominciava ad avere i suoi più grandi capolavori e la religione rasentava il fanatismo. Pensiamo che sarebbe stato ben facile al Pizzetti sfruttare il periodo storico attraverso le sue tipiche manifestazioni spirituali od i suoi caratteri specialissimi, rievocando — con quell'*effetto* ch'è facile immaginare — canti popolari, canzoni, trovatori, sonatori, favellatori, giullari, ecc.... Materia questa, che volendo considerarla in primo piano può soddisfare le menti meno colte, ben lontane dalla nobiltà intellettuale del Pizzetti.

Nel corso della partitura c'imbattiamo nella famosa canzone trobadorica: *A l'entrada del tems clar* (che il maestro volle *fresca* ed *ariosa*), e in due canti che hanno molta affinità con le « laudi »: *Povertà, dolce sorella, | Sposa amante tutta bella* e *Chi confessa il suo peccato | Dal Signore è perdonato;* il primo è proprio di Fra Gherardo, il secondo è cantato dai Flagellanti. All'infuori di questi canti il poeta-musicista non sfrutta oltre gli *elementi*, che l'« epoca » poteva offrirgli e che avrebbero avuto un sicuro effetto teatrale.

Il Pizzetti ha voluto porre in evidenza il periodo attraverso un personaggio, una figura: Fra Gherardo. Tutto il resto fu da lui posto come sfondo all'azione; ci sembra del tutto inutile far notare come questo procedere abbia dato un senso di maggior verità e d'indiscussa nobiltà poetica al dramma. Ecco dunque da che proviene quel dramma *umano* che il Pizzetti volle e che tanti critici non sono ancora riusciti ad intravedere.

Pizzetti voleva trarre il dramma dalla sua terra; scelse la irrequieta figura descritta dal Salimbene. L'amore del poeta-musicista per la sua regione (ricordare *Lena* e *Poema Emiliano*) trova in *Fra Gherardo* la sua massima espressione. Per quanto riguarda più particolarmente la figura del protagonista, si potrà consultare il bel volume di Mario Pilati «*Fra Gherardo* di Ildebrando Pizzetti» (pagg. 46 e 54).

Difficilmente potrebbe trovarsi un dramma che riassuma meglio, nel protagonista, tutte le vicende religiose, politiche, sociali d'un'epoca. In *Fra Gherardo* è caratterizzata tutta la seconda metà del tormentato duecento: il travaglio degli spiriti, il fanatismo ossessionante, il rigore politico.

Notiamo tutto questo perchè non si creda che cominceremo, nell'esame del testo poetico, a cercare l'affinità con la storia, con la letteratura, con l'arte; faremo



invece — come per *Dèbora e Jaéle* — una scelta ed una analisi dei migliori versi, delle migliori espressioni del libretto.

La figura del protagonista è stata trasportata dalla *Cronaca* del Salimbene alla ribalta con una certa libertà (del resto lo stesso cronista duecentesco non sembra sia stato eccessivamente imparziale); indubbiamente la strana figura, attraverso l'elaborazione pizzettiana, acquista una drammaticità d'un certo valore. Ma, in ultima analisi, non importa indagare se il « giovane parmigiano, di bassi natali, illetterato, laico, idiota e sciocco » voleva o no « somigliare al figlio di Dio », se fu più o meno un « fatuo giocoliere » o un vero demente; importa sapere che il Pizzetti ha fatto di quel personaggio una figura teatrale e che i *seguaci* di esso (il Salimbene disse che non eran altri che *campagnoli idioti* nonchè *vili truffatori, ribaldi, gabbamondo....*) danno uno spunto indovinatissimo per alcune scene teatrali.

Naturalmente qui non troviamo quelle affinità greche che notammo nella *Dèbora e Jaéle* e che ritroveremo poi ne *Lo Straniero;* anzi, qui abbiamo quello che potremo chiamare un'eccezione del teatro pizzettiano: il dramma in scena (la uccisione di Mariola). Questa eccezione non impedisce lo svolgersi di scene poeticamente bellissime, come i magnifici duetti dei due amanti, che racchiudono versi di un valore poetico non certo comune. Ma procediamo con ordine.

Abbiamo fatto notare affrettatamente come siano da mettersi in evidenza (ci riferiamo sempre alla poesia) alcune scene esclusivamente create per i *seguaci* di Fra Gherardo, intendendo con la parola seguaci tutti coloro che seguono con o senza fede il « furbo imbroglione ». Una di queste scene è proprio quella con cui s'inizia l'opera. Quanta ironia e quanta furberia in quel dialogo di mendicanti! Il Notaro (naturalmente un notaro caduto in miseria) ha perfino timore che il suo benefattore si faccia capo di una frateria:

*..... ci saranno* *a girare le terre ed a contenderci*
*almen venti àltri oziosi come noi,* *le limosine.....*

Ecco poi il Guercio con un... giustificabilissimo dubbio: quanto mai il tessitore (Fra Gherardo), avrà ricavato dalla vendita della sua casa? E appare preoccupato: *S'egli l'ha venduta | a quel cane d'ebreo, pochi denari!* La scena, lo abbiamo già detto, ci appare indovinatissima, e, poco più sviluppata, potrebbe stare ottimamente in una commedia. Un'altra figura caratteristica è quella di Frate Simone il quale, dopo aver raccontato i prodigi ed i miracoli del *Padre*, crede opportuno avvertire la mamma straziata per il figlio moribondo, che nelle identiche condizioni una *ricca e gentil donna, | di tutti i suoi gioielli si spogliò, | e tutti ce li offerse in carità...;* il buon frate intendeva mettere le cose a posto prima della richiesta di qualsiasi *miracolo!....* Aveva dunque ragione il Salimbene quando chiamò quei falsi religiosi vili truffatori, ribaldi, gabbamondo *della peggiore risma!*

Molto caricaturali risultano anche i due soldati nel primo atto. Essi dopo aver asserito di essere degli autentici *gentiluomini* (!) e dopo aver tentato di rapire la piccola Mariola, se ne tornano per i fatti loro, cantando la seguente canzonaccia che potrebbe prendere il posto di quella non trascritta dal Manzoni dal... famoso manoscritto seicentesco e che i due arcigni *bravi* cantarono dopo aver lasciato in asso quel bonaccione di Don Abbondio:

*L'oste di Chiarafonte* *ma i corni ha sulla fronte.*
*ha un cervo sull'insegna,* *Ostessa, come andò?...*

Si potrà constatare come il Pizzetti in questa opera abbia tenuto gli occhi fissi al teatro, oltre che alla musica, in quanto ha dotato l'azione di scene ben vivaci.

La migliore poesia la troviamo, come è facile immaginare, nelle parti amorose; non esitiamo a dire che Pizzetti poeta, in queste scene, rivela tutta la grandezza del suo spirito nobilissimo. Infatti (e crediamo che finora nessuno l'abbia notato) tutte le scene d'amore sono legate fra loro da un pensiero costante; da un pensiero che ricorda molto da vicino un concetto cristiano riportato in auge dal poeta d'oggi. Al primo atto nel duetto tra Mariola e Fra Gherardo, dice la donna:

*Non è dunque peccato, amare. Amare,* *Vale una vita un'altra: ed anche un povero,*
*dar tutto ciò che si ha, dare se stessi.* *se vuol donarla è ricco.*

Nella seconda parte del primo atto, la stessa Mariola conferma:

*... chè solo per la gioia di donare — mi ti donai.*

La stessa cosa dirà poi Gherardo nell'ultimo atto, fra un pensiero a Dio ed un altro a Mariola:

*Donare senza chiedere, — e amare, amare, amare!*

Tutte le pagine d'amore, per il tramite di questo filo conduttore, sono unite armoniosamente.

Fra Gherardo è un esaltato (lo abbiamo già detto); l'amore non fa che risvegliare il suo spirito folle; nel momento della più grande passione non sa esprimere alla sua donna che le parole seguenti:

*Chiudi i tuoi occhi.... Chiudili.... Io non vedo*
*più nulla.... Lampi, lampi....*

pensiero che tornerà a torturarlo allorchè si pentirà di aver peccato:

*E i tuoi occhi gittavan fiamme, e il fiato* *E mi pareva berlo. E più bevevo,*
*della tua bocca m'era come un fuoco.* *più sentivo l'arsura della sete...*

Mariola è ben più semplice, umana, amorosa, passionale dell'uomo; nella sua parte vi sono espressioni poetiche bellissime. È lei che ripete le parole dettele dal suo Gherardo mentre la baciava sulla bocca *tremante* (ricordiamo che nella *Dèbora e Jaéle* già abbiamo trovato l'espressione *l'amore che ti fa tutta tremante*):

*. . . . . come un vecchio* *alla luce e alla vita: e la mia vita*
*che non avesse mai vissuto io sono* *incomincia con te, nasce con te,*
*e come un fanciullo or ora nato* *sulla tua bocca.*

Son tanto belle queste parole che dubitiamo le abbia proprio dette... Fra Gherardo sia pure in un momento di sana esaltazione.

Accenti di grande passione possono trovarsi nella parte di Mariola all'ultimo atto, allorchè — riconoscendo lo spergiuro — grida « con voce gonfia di pianto »: *chiudetemi la bocca ch'io non gridi, ch'ei non m'oda, | che piuttosto io qui muoia soffocata!..*



Fra Gherardo ha pochi momenti di vera umanità; per esempio allorchè si trova innanzi al dolore di Mariola, la mamma alla quale la morte ha rapito il proprio bimbo. Del resto il poeta scrive nel libretto a proposito del protagonista: *il rimorso, il dolore, la pietà, lo trasfigurano.* Invoca infatti egli:

*Vorrei* *E ad ogni passo m'inginocchierei*
*che Dio mi concedesse di rifare* *per baciare la terra che sentì*
*passo per passo tutto il tuo cammino.* *il peso del tuo corpo, e fu sfiorata*
*da quei piccoli piedi.*

Bella anche l'invocazione a Dio del primo atto: *... se questa mia bocca | dirà parola che non sia d'amore | per te, fammi tu muto. E se questi occhi | altro vorran mirare che non sia | il tuo martirio, accecami!* Bella, naturalmente, per il momento di disperazione che l'esaltato va attraversando.

Dov'è amore, il Pizzetti — lo abbiamo già detto — trova le frasi più appassionate; ricordate le invocazioni di Mariola: *Guarda in alto! | Tien gli occhi fisi al cielo: il giorno viene! | Per la vita e la morte, teco e tua!*

Nel giorno, nella luce, nel sole — dunque — la felicità! Concetto anti-schopenhaueriano e, diremo, anti-wagneriano.

Il concetto del giorno (o della luce) è costantemente legato alla felicità, all'amore; mentre quello della notte (o dell'oscurità) alla morte ed al dolore. Più che un concetto filosofico crediamo che il poeta abbia palesato, ancora una volta, il suo grande amore per la natura.

Ancora qualche esempio. Allorchè il popolo è in armi per difendere la sua libertà, Mariola, quasi volesse rafforzare il giuramento degli insorti, grida:

*Il sole splende! Il cielo è tutto d'oro!*
*La croce azzurra in campo giallo al vento!*

La donna termina con le seguenti parole il racconto della morte del suo bambino: *Quando... morì, c'eran le stelle in cielo;* inoltre la povera Mariola, all'ultimo atto, spira con questa frase sulle labbra: *Oh, quante stelle, quante!...* La relazione tra il giorno e la felicità e tra la notte e la sofferenza si trova, sotto altra forma, anche in questo vaticinio lanciato da Gherardo — nell'atto primo — alla compagnia degli spensierati: *E poi verrà | la notte, senza stelle, e senza lume!* Ricordiamo infine quest'altra allusione al grande astro espressa da Gherardo, evidentemente in un momento di... chiaroveggenza: *... Se là in fondo vedi un sole ardente, | e tu cammina meco, | chè la via stretta si fa più capace | per quanti più sian quelli che la scelgano.*

Versi bellissimi possono trovarsi ancora in questo magnifico libretto: al primo atto, allorchè Gherardo allude all'ultima moneta che gli resta da distribuire:

*. . . . Forse è il prezzo* *del fuoco dell'Inferno. E su la mano*
*del letto in cui morirono i miei vecchi.* *mi pesa più che s'io levassi in alto.*
*Che importa? Essa riluce e splende e brucia* *fatta un sol blocco, tutta la mia casa.*

e quando lo stesso preannuncia la vita disordinata di Mariola:

*. . . . e correrai,* *di questo mondo vile, senz'accorgerti*
*sempre più, sempre più, dietro gl'inganni* *di correre a ritroso, verso il nero*
*abisso dell'Inferno.*

Poco oltre, quando la voce di Gherardo si fa più dolce, Mariola risponde: ..... *Mi pare | star sopra un monte a udir parlare in cielo.* Mariola nel secondo atto ricorderà la sua vita d'infamia e di dolore:

*Ogni giorno lottare per non cedere* . . . . . .
*ad infami profferte tentatrici.* *C'era un bambino, un piccolo innocente*
*E le notti a vegliare, disperata* *che non aveva fatto mai al mondo*
*di tutti e di me stessa...* *nulla di male, e mi chiedeva pane.*
. . . . . *E chi mi volle m'ebbe.*

Chi comprenderà lo strazio della povera donna per il bambino morto?

*.... Ma il posto* *che se manca nessuno se ne avvede.*
*ch'egli tiene nel mondo è tanto piccolo.* *Soltanto la sua mamma...*

Da notare ancora alcuni versi di una incisività stupenda: per esempio quelli pronunciati dal Vescovo:

*E che volete* *Come chiazze di muffa sopra un marmo:*
*possano l'eresie contro la Chiesa?* *basta un pugno di cenere a distruggerle.*

Citiamo altri versi affrettatamente:

— Gherardo rivolto a Dio, dopo il peccato: *Signore Iddio, avrà dunque più peso | un'ora sola che ventisett'anni?; E dammi almeno | tanta forza ch'io possa strangolare | in me la mia viltà.*

— Gherardo al Gentiluomo: *... la lussuria ti succhia il sangue e t'avvelena il fegato.*

— La madre a Gherardo: *E di che carne sei tu fatto, | tu che non sai l'amor del proprio sangue?*

— Gherardo al fraticello: *... tu prega: | che l'alba di domani non sia rossa | di sangue e di sterminio...;*

— Mariola allorchè ritrova Gherardo al secondo atto: *Ahimè, Gherardo! Guardami... | L'ombra di quella, io sono, che già fui....* (verso che fa ricordare il sessantasettesimo della prima cantica dantesca);

— Infine Mariola al Rosso ed alla Folla: *Vigliacchi non si nasce, si diventa | chi del fango di strada si fa un cielo.*

Termineremo di parlare di quest'opera ricordando alcune didascalie su scene e personaggi che, pur avendo riscontro nel commento musicale, hanno anche un certo valore letterario. Ecco alcuni esempi: Mariola al primo atto, allorchè è scesa la notte, viene chiamata *palpito di chiarità nell'ombra notturna;* il fare del giorno è così descritto al secondo atto: *Impallidisce e vanisce la luce dorata delle stelle.*

A volte il poeta accenna perfino ai profumi, ai vapori che impregnano l'aria; la ragione di tutto ciò si trova esclusivamente nella partitura. Vediamo qualche esempio. Alla prima parte del primo atto: *Profumi di fieni tagliati, di giardini fioriti;* alla seconda parte: *È l'alba. Vapori vaganti per l'aria, ma il cielo è tutto sereno;* e, infine, al terzo atto poco prima della « ventata di furore »: *Il cielo che s'è andato rapidamente oscurando e coprendo di nubi fosche e dense, portate da un vento afoso e soffocante, fa, nel silenzio, più pesi il terrore e l'angoscia che premono su ogni cuore.*



Crediamo di aver detto abbastanza nei riguardi di questa opera.

Vorremmo invitare coloro che ancora non trovano alcun accenno di umanità nel massimo dramma pizzettiano a meditare e, possibilmente, rispondere a questa domanda che il maestro e poeta parmense pone sulle labbra del *popolo* verso la fine dell'opera:

*Signore Iddio, se amare è la tua legge,*
*perchè ponesti l'odio in cuor dell'uomo?*

La cosiddetta *indefinibilità* dei personaggi pizzettiani, dunque, la possiamo ritrovare in noi stessi.

*(Continua).*

MARIO RINALDI.

# La cartella N. 88

## (Gluck - Tagliaferri - Caroli)

La cantante bolognese Gabriella Tagliaferri durante la sua permanenza a Parma nel carnevale 1769-1770, a mezzo del buffo Antonio Napolioni, detto Pulcherio, entrò in trattative per una scrittura al Teatro Reale dell'Opera di Vienna, allora diretto da Cristoforo Gluck. Il Gluck, che era stato a Parma nel giugno del 1763 in compagnia di Karl Von Dittersdorfs — i due turisti avevano assistito nel Ducale Teatro alla rappresentazione del *Catone in Utica* di Bach — e vi era ritornato con la moglie nell'estate del 1769 per assistere all'esecuzione delle sue *Le Feste d'Apollo* (spettacolo composto di un prologo e tre atti di soggetto differente: l'atto di *Bauci e Filemone*, l'atto di *Aristeo*, questi due inediti, e l'atto di *Orfeo*, formato di scene sparse dell'opera) rappresentate al Ducale in occasione delle nozze del Duca Don Ferdinando di Borbone con l'austriaca arciduchessa Maria Amalia figlia dell'Imperatore Francesco I e di Maria Teresa, volle approfittare di certe amizie contratte a Crisopoli durante i suoi soggiorni per avvalorare le infomazioni date dal Pulcheria sulla Tagliaferri.

E la scelta cadde su Gaspare Caroli, professore di contrabbasso al servizio della Real Camera di Parma, al quale il Cav. Gluck indirizzò la seguente lettera:

*Monsieur,*

*Ella non poteva pensar meglio per farmi capitare sicura e senza imbarazzi la mantiglia che di consegnarla al sig. Napolioni e siccome adesso si deve fare costà una rimessa di cento ungheri, il che seguirà probabilmente nell'ordinario venturo, io mi varrò della medesima occasione per rimettere a Lei l'importo secondo il conto, come ancora dodici fiorini e un quarto che la pregherò di pagare per mio conto al sig. Giambattista Piloti. Le mie obbligazioni poi verso di Lei per tanti incomodi, per tante grazie e per tanta cortesia non saranno mai cancellate e mi desidererò continuamente l'occasione di dimostrargliene la mia sincera rico-*

*noscenza e spero che sarò abbastanza fortunato per incontrarle. Siccome conto infinitamente sulla di lei onestà e discernimento vorrei che, senza alcun riguardo, Ella mi dicesse sinceramente sopra il talento di cotesta signora Tagliaferri se sia buona figura, se abbia bella voce, se abbia molta abilità tanto per il canto che per l'azione assicurandola che quanto Ella si degnerà di scrivermi sarà tutto il più geloso segreto da me custodito. Mille e mille complimenti e dei più affettuosi da parte anche di mia moglie alla sua amabilissima signora al garbatissimo signor Pio Piazza e a tutti gli amici con desiderio di procurarmi il piacere di rivederla ed abbracciarla.*

*Ho l'onore di dirmi con tutto l'animo di V. Signoria devotissimo e obbligatissimo servitore*

*Chevalier Gluck.*

*Vienna, 26 gennaio 1770.*

Il 22 febbraio il cav. Gluck così ringraziò l'amico parmigiano delle gentilezze usategli:

*Vienna, 22 febbraio 1770.*

*Monsieur,*

*Per mano di cotesto sig. Pulcherio Ella avrà a quest'ora ricevuto il rimborso dello speso per me, restandomi però sempre l'incarico delle molte obbligazioni che le professo per tanti incomodi col vivissimo desiderio di ricambiarli all'occorrenza.*

*La ringrazio poi ancora delle informazioni che Ella mi favorisce intorno a codesta sig. Tagliaferri, le quali hanno determinato questa Direzione a farne l'acquisto quando le sue dimande, fattele già richiedere da codesto sig. Pulcherio, siano ragionevoli.*

*La prego dunque quand'essa sig. Tagliaferri si trovi ancora costà all'arrivo di questa mia a dirle che lunedì prossimo si aspetta con la lettera del sig. Pulcherio di sentire le sue pretensioni e che in risposta se le manderà probabilmente il contratto onde purchè per evitare ogni dilazione ella potrebbe trattenersi costà fino a tal tempo perchè concludendo come si crede Ella potrebbe combinare col sig. Pulcherio il suo viaggio a questa città.*

*Scusi di grazia questo nuovo incomodo che le reco, mi conservi la sua buona amicizia e mi creda invariabilmente pieno di stima di Vostra Signoria devotissimo, obbligatissimo servitore*

*Chevalier Gluck.*

Ma il Gluck, temendo di perdere la Tagliaferri e pensando che essa fosse ancora a Parma, spedì al Caroli il 26 febbraio sotto forma di lettera (che manca nel fascicolo) sottoscritta pure dal Conte D'Affigio, capo della Direzione dell'Opera di Vienna, un nuovo contratto da consegnarsi alla interessata.

Il 1° marzo il grande musicista diede nuove istruzioni al ducale contrabbassista con la presente:

*Vienna, 1 marzo 1770.*

*Carissimo Signor Caroli,*

*In questo ordinario si è ricevuta con lettera di codesto signor Pulcherio e della signora Tagliaferri medesima la richiesta di essa signora per questo Teatro*



*e le si è mandato il contratto a Bologna dove Ella dice di portarsi immediatamente dopo l'ultima recita di costà. Per non fare dunque incrociature glie ne dò avviso, siccome l'avevo pregata di trattenerla costà fino alla mia risposta.*

*La differenza nell'onorario fra la sua richiesta e la nostra offerta è poco considerevole e troppo ragionevole per non contare questo affare come concluso, onde non mi resta che a ringraziarla dell'incomodo che le ho arrecato sopra di ciò e di offrirle in ogni occasione a dimostrarle la mia gratitudine e la perfetta stima con cui sono ben sinceramente di Vostra Signoria devotissimo, affezionatissimo servitore ed amico*

*Chevalier Gluck.*

Ma essendo il 1° marzo la Tagliaferri partita alla volta di Bologna, il Caroli, il 6 marzo, mandò la lettera gluckiana del 26 febbraio a Pietro Martelli, sensale di affari teatrali a Bologna, con la preghiera di recapitarla alla cantante.

Ma il Martelli, volendo concludere con la propria concittadina una scrittura per Barcellona, affare che gli avrebbe fruttato 50 zecchini, non solo non eseguì l'incarico affidatogli, ma fece recapitare « brevi manu » al Caroli la lettera contratto senza mostrarla alla Tagliaferri. Il Professore informò subito dello stranissimo caso accadutogli il Gluck, il quale così gli rispose:

*Monsieur,*

*Accuso due sue in data delli 6 e l'altra delli 9 corrente e la ringrazio delle comunicazioni fatte. Non desidero altro che potervene servire anch'io in tutto quello che potrò. Con somma sorpresa ho inteso la cattiva azione della signora Tagliaferri; vi prego se potete fare valere le ragioni della Direzione non essendo la maniera di trattare,* ma da tali soggetti non si puol sperare di meglio, *mi dispiace che per causa mia la Direzione si ritrova senza donne e perciò Vi prego di fare il vostro possibile se avete occasione in caso di non potere avere questa, di scrivere a madame Suardi se volesse venire subito per seconda nelle opere serie ed alternare con le altre prime buffe nelle opere buffe. La medesima mi disse che qui non avrebbe avuto ripugnanza di cantare il buffo. Amico caro, vi prego di non perdere un momento di tempo e accomodate come meglio credete il tutto.*

*Li miei complimenti a tutti e così fa ancoa la mia signora e dove posso servirvi comandatemi e resto devotissimo obbligatissimo servitore*

*Gluck.*

*Vienna, 19 marzo 1770.*

Ma il Pulcherio, che voleva acquistare benemerenze presso la Direzione dell'Opera Viennese, informò della lettera-contratto la Tagliaferri, la quale subito si rivolse al Martelli per avere spiegazioni al riguardo.

Ma il sensale le rispose che la lettera di Vienna, dato che non era nè definitiva nè concludente, l'aveva ritornata al Caroli. La cantante si mostrò soddisfatta della « trovata » e temendo di perdere l'uno e l'altro teatro concluse il contratto per Barcellona. E nei primi giorni di marzo, dopo avere riscosso 118 zecchini dal conte Giovanni Zambeccari, incaricato dal sig. conte Di Ricla capitano del Principato di Catalogna di sorvegliare il Martelli nella formazione della Compagnia, ella lasciò Bologna per portarsi a Genova ed ivi prendere imbarco per Barcellona ove le erano stati assegnati 500 zecchini all'anno.

Ma giunta la Tagliaferri, in compagnia del marito Giacomo Rizzoli, a Parma la mattina del 13 marzo 1770, in seguito a denuncia del Caroli e del Pulcherio, non potè continuare il viaggio per il *fermo* intimatole dall'Ispettore della piazza, il sergente maggiore Stefano Betti. I coniugi Rizzoli ed i denunciatori vennero condotti subito alla presenza del Conte Giovanni Battista Arcelli. Il Governatore politico di Parma, avendo trovati giusti i motivi edotti dal Caroli, motivi documentati dalla lettera mancante della data e del luogo di spedizione con la quale il disonesto Martelli gli aveva ritornato la lettera-contratto, consigliò la Tagliaferri di voler cambiare itinerario ed essa per il minore disagio del viaggio, ma specialmente per i 530 zecchini « senza obbligazione alcuna pel marito » che l'aspettavano a Vienna, accettò subito l'aureo consiglio e partì la mattina del 14 marzo per la capitale dell'Impero Austriaco, dopo aver depositato presso l'Ispettore Betti i 118 zecchini anticipo sulla scrittura di Barcellona.

Il conte Giovanni Zambeccari, venuto a conoscenza dell'accaduto, con una sua in data 22 marzo indirizzata al Marchese di Felino Guglielmo Du Tillot si permise di criticare l'operato del Conte Arcelli e tentò di tutelare l'onore del Martelli offendendo con queste precise parole: « Niuno ignora che capita di rado di *prestar fede a tal sorte di gente*, tutta la classe dei cantanti » e chiese la restituzione del denaro sequestrato alla Tagliaferri.

Il 27 marzo il Marchese rispose al Zambeccari che il suo funzionario aveva deliberato in base a documenti presentati e che aveva dato ordine al Betti per la restituzione della somma.

Altri documenti lasciano dubitare che la questione venisse portata dinanzi al giudice.

Ma il prezioso fascicolo conservato nell'Archivio di Stato di Parma termina con una sgorbiatissima lettera che da Vienna i coniugi Rizzoli inviarono l'11 giugno 1770 al Martelli nella quale, dopo averlo pregato di mandare loro la ricevuta dei 118 zecchini rilasciata al Zambeccari, passano entrambi *a professarsi umilissimi servitori e fedelissimi estimatori ed amici.*

CESARE ALCARI.

EDIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER DUE VIOLINI

**G. B. VIOTTI**

**Collezione di tutti i duetti concertanti**

Edizione riveduta da MARIO CORTI. (*Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese*).

E. R. 844 a 856: *Fascicolo I.* Tre Duetti. Op. 29. — *Fascicolo II.* Sei Duetti. Op. 20. — *Fasc. III.* Tre Duetti. Op. 9. — *Fasc. IV.* Tre Duetti. Op. 19. N. 1. — *Fasc. V.* Tre Duetti. Op. 19. N. 2. — *Fasc. VI.* Tre Duetti. Op. 28. N. 1. — *Fasc. VII.* Tre Duetti. Op. 30. — *Fasc. VIII.* Tre Duetti. Op. 34. — *Fasc. IX.* Tre Duetti. Op. 25. — *Fasc. X.* Tre Duetti. Op. 35. — *Fasc. XI.* Tre Duetti. Op. 28. N. 2. — *Fasc. XII.* Tre Serenate. Op. 23 a. — *Fasc. XIII.* Tre Serenate. Op. 23 b. — Ciascun fascicolo L. 6.—.

Ciascun fascicolo L. 6,—.

EDIZIONI RICORDI

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Origine e vita del jazz

Jack Hylton, il notissimo virtuoso della musica sincopata, traccia a grandi linee sul « Courrier Musical » la storia di questa forma d'arte, che ha posto ormai salde radici nella sensibilità contemporanea e che si può riconoscere come tipicamente rappresentativa delle tendenze estetiche del nostro secolo.

Il jazz regna oggi dispotico su tutto il mondo civilizzato. Ma prima di giungere alla struttura attuale esso è passato attraverso molteplici stadi evolutivi, che l'hanno dirozzato dagli elementi primordiali.

Per rintracciare le origini del jazz, bisogna addentrarci nei meandri delle foreste equatoriali. Vi fu un giorno lontano in cui attorno a un girarrosto primitivo, i negri, dopo aver saziato la fame, iniziarono una danza convulsa, allucinata, al ritmo di un tam-tam ossessionante.

Questi selvaggi abitatori della foresta, inebriati da poche goccie di un alcool primitivo fatto di canna fermentata, assumevano nella loro ridda vorticosa atteggiamenti di sensualità sfrenata, storcendo il ghigno come in una maschera demoniaca. Queste danze, più frequentemente di carattere rituale, invasero gran parte del continente nero. I bianchi ne furono raramente testimoni, e rimasero quindi immuni dal contagio di tali celebrazioni contorsionistiche.

Ma col secolo decimonono ecco dilagare il commercio degli schiavi. Avventurieri senza scrupoli, venuti da ogni punto del globo, accumularono enormi fortune, trafficando sulla carne dei negri.

Accatastati come bestie da soma in fondo alle stive delle navi, dalle coste dell'Africa gli schiavi erano portati a lavorare nelle piantagioni degli Stati Uniti d'America. Laggiù, nei rari momenti di riposo, essi rievocavano le canzoni della terra natale, ricostruendo le danze rituali.

Queste, lentamente, gradualmente, si imposero nella nuova terra d'adozione, e trasmigrarono sino in Europa, dove la mollezza patetica della danza tradizionale aveva oramai estenuato il gusto del pubblico con la sua insulsa sdolcinatura. Spirava vento di fronda già dal 1908, quando Debussy componeva, ispirandosi alla musica negra, il suo *Cake-walk* scapigliato.

All'inizio della guerra, nel 1915, fece la sua prima apparizione un'orchestra negra « The Brown Orchestra » diretta da Mr. Gorham. Era questa una « troupe » meravigliosa. I suoi membri, tutti negri, si disarticolavano dalla testa ai piedi, suonando. Belavano, miagolavano, fischiavano, grugnivano in ritmo di danza, facevano schioccare le labbra, dando l'impressione di gente posseduta dal diavolo.

Nessuno di essi era in grado di decifrare una sola nota di musica; e tuttavia, tutto ciò che questa orchestra eseguiva era veramente suggestivo; l'essenza primitiva e fantasiosa dell'ispirazione incantava l'uditorio.

La « troupe » divenne celebre in una sera. A quel tempo la parola « Jazz » non era stata ancora inventata. Sotto questa denominazione la musica negra, nell'immediato dopoguerra, invase l'Europa come un'epidemia.

La popolarità del jazz è oggi universale. Tutto ciò che l'arte musicale ha creato in quest'ultimo decennio porta, consciamente e inconsciamente, l'impronta di questo ritmo irresistibile.

Anche i maestri del passato sono stati oggetto di manipolazione e di adattamenti ad uso del jazz: Gounod, Tchaikowsky, Wagner non sono sfuggiti a questa follia profanatrice. I saxofoni e le batterie della musica negra hanno forzato persino le porte della Chiesa americana. La cosa può sembrare paradossale e sacrilega, ma è vera e provata.

A scopo di propaganda religiosa, il jazz è stato utilizzato, con fortuna, da organizzazioni confessionistiche senza scrupoli; e i proseliti non sono mancati. Così il jazz, scaturito dalle latebre umane più oscure, consolazione ed estasi degli snobisti più raffinati, è giunto sino a porsi ai servizi della divinità.

*La quota di abbonamento a MUSICA D'OGGI si può versare sul nostro Conto corrente Postale 3-2069*

# Musiche popolari dell'Europa Occidentale

Se tutta l'arte musicale, più o meno, risente gli influssi delle tendenze che sono alla moda, così che le sue manifestazioni in epoche diverse appaiono sotto angoli diversi, un ramo di essa, però, resta immutabile e conserva il suo valore e la sua importanza, mostrandosi refrattario ad ogni mutar di moda e di tendenze. Alludiamo alla *canzone popolare*, rivelatrice infallibile dell'anima e della sensibilità di un popolo.

Da parecchi anni musicologi infaticabili hanno cercato in ogni paese, hanno ascoltato e raccolto dalla viva voce del popolo melodie che stavano per perdersi davanti all'invasione delle musiche di moda o di gran successo. Basta pensare all'opera di Bartok e Kodaly in Ungheria, di Pedrell in Spagna, di Bourgault-Ducoudray e di Duhamel in Bretagna, di Balekireff e di Rimsky in Russia, e da noi Favara per la Sicilia, di Sinigaglia per il Piemonte, di Fara per la Sardegna, per tacere di altri non meno noti.

Ora è la volta dell'Europa occidentale, e precisamente delle canzoni della razza *celtica* (Bretagna, paese di Galles, Scozia, Irlanda, e Isole Ebridi) disseminate finora in raccolte diverse e non omogenee, ed in notazioni non sempre felici: musiche popolari d'un carattere tutt'affatto speciale, non solo come espressività, ma come fattura, e come costruzione; musiche che attirano l'attenzione dei pubblici più diversi, e dei musicisti d'ogni paese per la loro singolare emotività, e per le caratteristiche tipiche ch'esse presentano: caratteristiche che (come abbiamo già fatto per le canzoni popolari dei montanari polacchi) riassumiamo da un interessante studio pubblicato su *The Listener* qualche tempo fa.

***

La musica popolare dell'Europa Occidentale presenta un deciso contrasto con quella dell'Europa Orientale o Meridionale e, quantunque sia piuttosto azzardato di fare delle generalizzazioni su tale argomento, si può dire che mentre la musica popolare del Sud e dell'Est è più astratta e complessa sia nella melodia che nel ritmo, e più vicina alle misteriose sorgenti della vita stessa, quella del Nord-Est invece si caratterizza piuttosto per un senso di misura dei propri limiti, e per un grande amore per la forma — che d'istinto è equilibrata ed armoniosa. — È questo un riflesso del carattere nordico nella musica.

Altri caratteri presenta la musica popolare celtica, e specialmente quella delle Isole Ebridi, dove la sua tradizione s'è conservata più pura e libera da influenze estranee. Nello slancio di questa musica, nella sua libertà formale ed espressiva, noi sentiamo le qualità naturali, primitive, pure della razza celtica. Il senso della natura, per esempio, è assai diverso da quello degli anglo-sassoni il quale per quanto possa esser grande è sempre, sotto un certo aspetto, *limitato*. Il celtico sente profondamente la natura ed esprime il suo sentire in modi d'una libertà che si direbbe, abbia preso a modello le libere manifestazioni della natura: il vento, la tempesta o la calma sotto la luce stellare: espressioni che hanno un'ampiezza, un'indefinitezza per cui si direbbe che l'emozione si prolunghi e si intensifichi oltre la parola, oltre il canto, nel silenzio che segue e lo prolunga.

Nulla rivela l'anima di un popolo meglio della sua arte popolare: i caratteri essenziali d'una razza son rivelati in essa, come i caratteri dell'uomo nella propria scrittura. I canti popolari anglo-sassoni, per esempio, presentano una caratteristica tipica assolutamente opposta a quella della razza celtica: ed è l'assoluto distacco, quasi l'indifferenza verso la storia della razza. Cantino amori, delitti, festini o funerali, nessuna delle canzoni popolari anglo-sassoni riflette un evento storico. Al contrario i canti popolari celtici non sono che evocatori coscienti della storia *vera* d'un popolo: specialmente in Scozia dove — senza alcun dubbio — la struttura così particolare della vita scozzese, la sua organizzazione in *clan* è certamente dovuta a questa *attualità* della vita storica mantenuta viva attraverso alla canzone popolare. I *chieftains* (capi tribù), i primati dei *clans* sono i protagonisti dei canti popolari: le loro gesta, le avventure, il loro destino, sono le gesta, le avventure, il destino d'ogni membro del *clan*: e questo spiega l'amore di tutto il popolo per loro, nel loro ruolo di eroi della storia, ed è naturale che i canti popolari celebrino e perpetuino la loro storia.

Nei paesi dell'ovest, disgraziatamente, pochi canti popolari hanno potuto essere salvati per le generazioni future col mezzo del grammofono: ed in alcuni di essi vivono ancora autentici girovaghi cantori popolari, che cantano le antiche canzoni accompagnandosi su vecchi strumenti paesani, e perpetuano così le tradizioni: in altri, invece, la canzone autentica può quasi considerarsi perduta.

**Anche quest'anno non pubblicheremo resoconti di SAGGI SCOLASTICI. È perciò superfluo di di inviarci giornali o riviste che se ne interessino e di cui non potremmo tener conto.**



# I quartetti di Haydn

M. Gautier riassume, sulle colonne della *Schweizerische Musikzeitung* l'argomento di due lezioni tenute al Conservatorio di Ginevra per gli allievi della scuola d'arco.

L'esposizione si svolge lucida e piana; il valore storico ed estetico della dissertazione appare veramente prezioso. Per mezzo secolo, Hydn dedicò la sua attività prodigiosa al perfezionamento del quartetto d'archi: egli ebbe la divinazione delle infinite risorse e degli effetti che potevano trarsi da questo compatto nucleo istrumentale. L'opera ch'egli ci ha lasciato può considerarsi come una tra le fonti più cospicue di tutta la musica da camera del secolo XIX.

La forma, nel quartetto haydniano, mostra una evoluzione lenta e sicura. Le prime opere comprendono generalmente cinque tempi brevi, così disposti: Presto - Minuetto - Adagio - Minuetto - Presto; evidente ne è quindi la derivazione dall'« Ouverture » italiana e, per certi riguardi, dalla Partita. Dall'op. 3 in avanti, Haydn elimina uno dei minuetti, adottando definitivamente la ripartizione in quattro tempi.

Per quanto riguarda la trasformazione del secondo minuetto nello *Scherzo*, si può osservare che, se pure essa fu compiuta per opera di Beethoven, Haydn non rimase estraneo a questo procedimento evolutivo. Già infatti i 6 minuetti dell'op. 33 portano il titolo di « scherzo » o « scherzando »; dall'op. 76 in avanti i minuetti prendono talora un andamento più vivo; e infine, i due minuetti dell'op. 77 sono già, per il ritmo e la struttura formale, dei veri e propri « scherzi ».

All'epoca in cui Haydn compose queste opere istrumentali, è certo ch'egli dovette fortemente subire l'influenza beethoveniana. La scrittura, nel quartetto haydniano, mostra altresì una progressiva evoluzione.

Nelle prime opere, la parte del primo violino ha una preponderanza assoluta: le altre parti si limitano alla funzione di accompagnamento e al sostegno delle armonie. L'importanza individuale degli istrumenti si accentua nettamente nelle op. 9 e 17, e si afferma nell'op. 20.

Il Quartetto in *do*, op. 20 n. 2 segna un passo deciso in avanti: Haydn non teme in questa composizione di affidare al violoncello l'esposizione dei tempi principali dell'allegro e dell'adagio: felice innovazione, di cui Mozart non disconoscerà l'importanza.

Il finale di questo quartetto è una fuga a quattro soggetti, che realizza l'eguaglianza pressoché assoluta nelle quattro voci. Non meno importante è la progressiva cura della elaborazione tematica: la quale, insignificante nei primi quartetti, acquista forme e strutture sempre più complesse, fino a mutare la fisionomia primitiva, e a conferire al quartetto di archi quella dignità artistica, che i prosecutori di Haydn porteranno ai più alti fastigi.

Tra i 18 quartetti della giovinezza del maestro (alcuni dei quali risalgono al periodo di difficoltà e di miseria attraversato da Haydn prima dell'incontro col conte Morzin) si trova l'Andante cantabile, designato nel XIX secolo col nome di « Serenata », la cui delicata melodia è divenuta popolare.

Questa « Serenata » è stata oggi volgarizzata in certi dischi nordamericani, a tempo di fox-trott, con quanto decoro per l'arte è facile immaginare!

Al ritorno definitivo a Vienna, Haydn compose nel 1799 l'op. 76: in questa serie di composizioni, caratterizzate da una tendenza spiccata a dare agli sviluppi e alle elaborazioni tematiche risalto sempre maggiore, è compreso il celebre Quartetto in *do* (op. 76 n. 3), del quale fanno parte le variazioni sull'inno nazionale austriaco.

## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, aprile 1932.

—— *Ignazio G. Paderewski.*

Accurato e minuzioso profilo, del pianista e compositore polacco, seguito da una completa bibliografia.

**Musica Sacra.** - Milano, 25 marzo 1932.

R. Lunelli. - *Nuove ricerche storiche sull'arte organaria italiana.*

Breve scritto d'indole storica intorno alle più recenti ricerche sul passato storico dell'organo italiano.

J. Jeannin. - *A proposito di tropi e di sequenze: le sequenze.*

Lungo e minuzioso studio di carattere storico-tecnico, facente seguito a quelli già menzionati in questa rubrica: e nei quali l'illustre gregorianista confuta e critica minutamente, nei più vari particolari, l'interpretazione solesmense delle melodie gregoriane.

R. Felini. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

Dopo un rapido e succoso riassunto del periodo precedente, si inizia la storia della musica sacra del secolo scorso.

——— 24 aprile 1932.

G. L. Centemeri. - *Abbozzo d'un corso razionale d'improvvisazione organistica.*

In questo nuovo capitolo — che conclude la prima parte del corso — l'A. parla del canone e delle forme

canoniche applicate all'improvvisazione, e suggerisce opportuni esercizi.

R. FELINI. - *Breve storia della musica sacra a più voci.*

Continuazione dello studio precedentemente citato.

---

**Musicisti d'Italia.** - Milano, aprile 1932.

G. ZANNI. - *Punti di vista sulla memoria musicale.*

Risposta all'articolo già pubblicato su questo argomento il mese scorso.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, 20 aprile 1932.

M. SAINT-CYR. - *Vincenzo Tommasini.*

Si esamina l'arte e l'estetica del compositore romano dal quale la musica è « ancora considerata romanticamente un'arte, che appare come una luce che brilla sull'invisibile come sul visibile, una luce inafferrabile dal mero senso, che non è percepita se non dallo spirito.... ».

V. DI DONATO. - *Ettore Desderi, scrittore.*

L'A. mette in luce i caratteri dell'opera critica del compositore torinese, rilevando le affinità tra il critico ed il compositore.

E. ALBINI. - *Che istrumento può essere l'Alto Violoncello di Boccherini.*

Lo scrittore suppone di poter identificare questo dimenticato strumento col *Tenor-geige* dei tedeschi.

——— 20 maggio 1932.

M. SAINT-CYR. - *Lodovico Rocca.*

L'opera e l'arte del compositore torinese vengono esposte ed esaminate con chiarezza ed imparzialità, mettendo in rilievo le qualità più salienti di esse.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, 24 aprile 1932.

V. RAELI. - *Liszt, Bulow, Cesi, Martucci, nei ricordi di Pietro Boccaccini.*

L'illustre e venerando pianista romano ha confidato all'A. alcuni ricordi sui grandi compositori preclari, da lui personalmente conosciuti, ed attorno ai quali fa rivivere altre figure meno note — o addirittura ignorate — ma non per questo meno interessanti.

A. DE ANGELIS. - *Teatro e musica alla mostra romana dell'800.*

Breve e piacevole storia del teatro e della vita musicale romana rivissuta attraverso ai documenti ed ai cimeli esposti alla mostra romana dell'800.

——— 1 maggio 1932.

V. RAELI. - *Presentazioni: Luigi Scolari.*

Seguitando le presentazioni di compositori italiani meno noti, questa volta si accenna a L. Scolari, musicista veneto, soffermandosi particolarmente ad esaminare un suo Caivo destinato al teatro ed ancora inedito.

N. VALLE. - *Il teatro nel Medio Evo e le sacre rappresentazioni.*

Prima parte d'uno scritto d'indole storica che riassumeremo a pubblicazione compiuta.

M. FERRAROTTI. - *L. Balocchi, compositore e librettista.*

Rievocazione della figura e dell'opera del dimenticato compositore vercellese di cui si hanno poche e malcerte notizie.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, aprile 1932.

M. SAINT-CYR. - *Variazioni sullo stesso tema.*

« Non che la nostra civiltà meccanica non possa servire d'incentivo, di pretesto, di spinta a un'opera musicale; ma bisogna ch'essa diventi prima nel creatore una « necessità » spirituale e non un semplice giuoco di artificio o un'esercitazione « retorica »... ma è necessario non lasciarsi frastornare dai facili orpelli e dalle mode caduche ed ascoltare soprattutto se stessi. Sarà questo un primo passo — e il più importante — per raggiungere quella mèta di commozione e di bontà che è la mèta della musica: la quale nasce attraverso le non facili esperienze umane, necessarie a forgiare con l'uomo l'artista ».

C. SAERCHINGER. - *L'attuale situazione in Inghilterra.*

La crisi imperversa anche là tanto nel campo teatrale che in quello dei concerti, nonostante i sussidi. Tutto il mondo è paese.

——— maggio 1932.

W. FURTWAENGLER. - *Tedio della musica?*

Prendendo lo spunto da un articolo di Hubermann sulla crisi concertistica — le cui cause non ultime sono la *radio* ed il *grammofono* — e studiando le ragioni di tal crisi l'illustre direttore d'orchestra conclude: « Non si possono discutere i vantaggi della *radio* e del *grammofono*. Sono evidenti. Rimane più importante, però, rendersi conto degli svantaggi, i quali si nascondono alla prima vista, ma hanno delle conseguenze profonde e disastrose. La necessità della musica meccanica per i nostri tempi non può essere messa in dubbio; si è verificata da tempo. Dobbiamo però riconoscere chiaramente, che la musica meccanica e la musica viva non siano la stessa cosa, non abbiano lo stesso sviluppo e non lo stesso compito. Innanzi tutto, *l'una non potrà essere mai sostituita dall'altra!* Lo sviluppo ampio ed imprevedibile della musica meccanica ci ha turbati; l'avvenire porterà



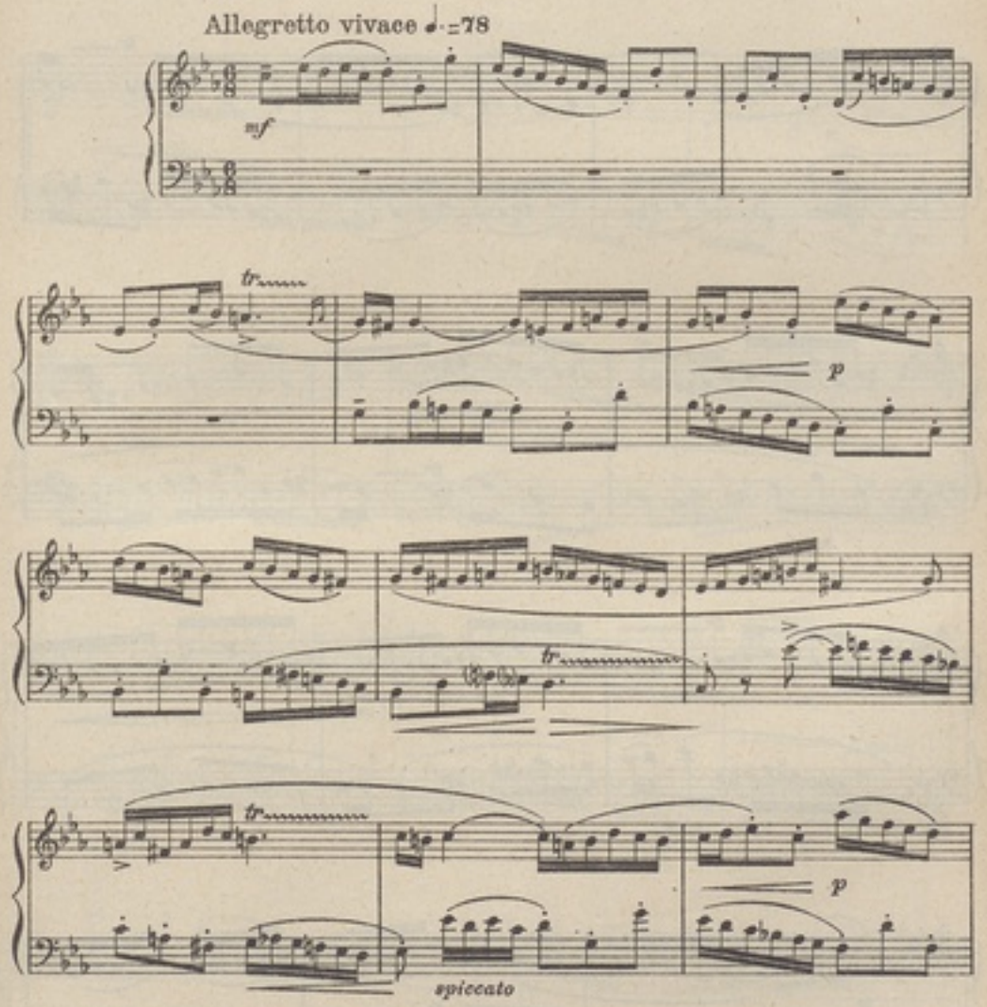
*a Florestano Rossomandi*

# FUGHETTA

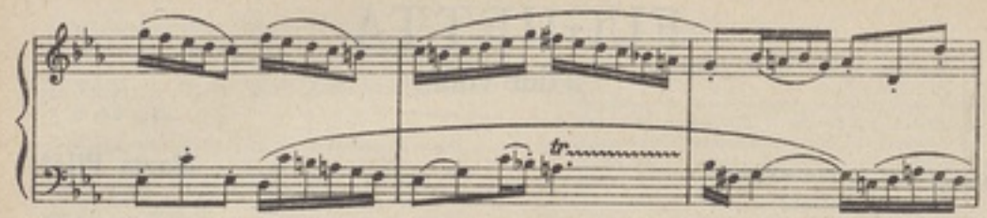
## a due voci

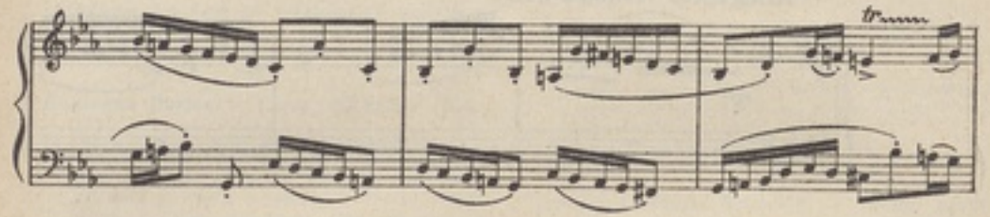
Da *«FUGHE E FUGHETTE»*
per Pianoforte

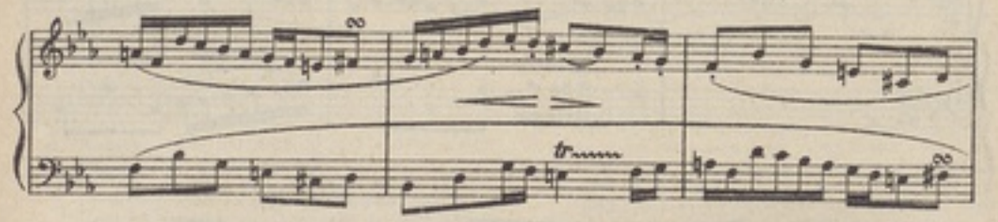
**Mario Pilati**

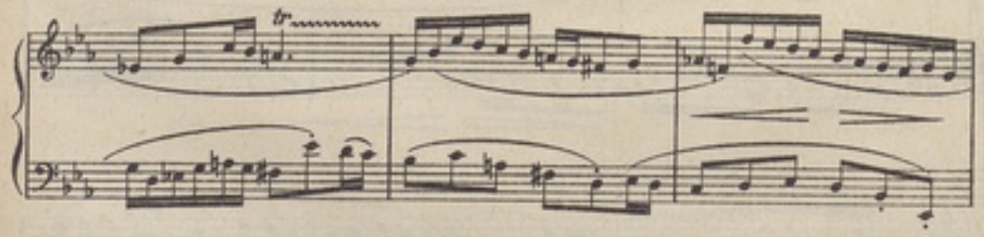


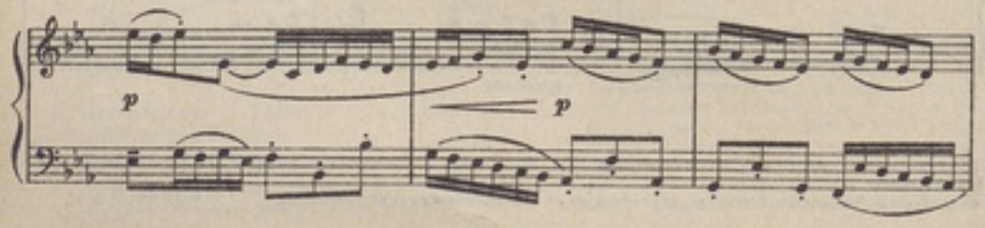

*Proprietà G RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO.* *(Copyright MCMXXIX, by RICORDI e Co.)*
Tutti i diritti sono riservati
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés. E.R.1044


tr


tr
tr

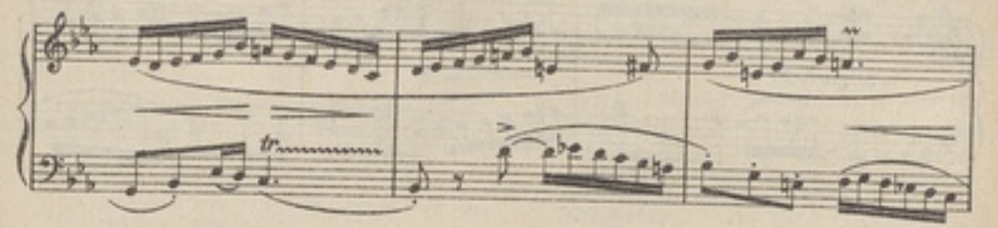

8
tr
8

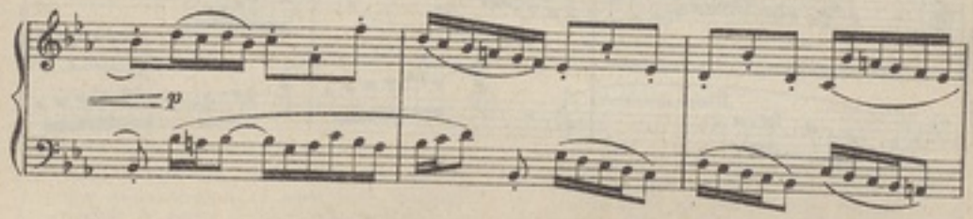

tr

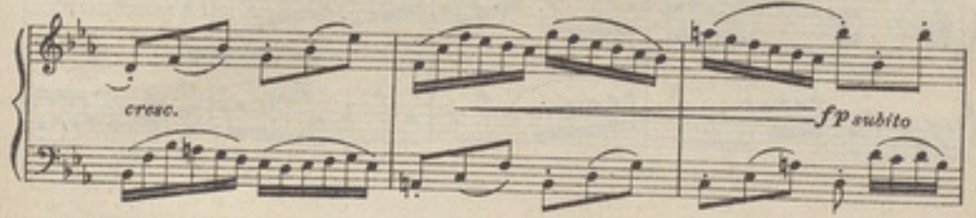

p
p

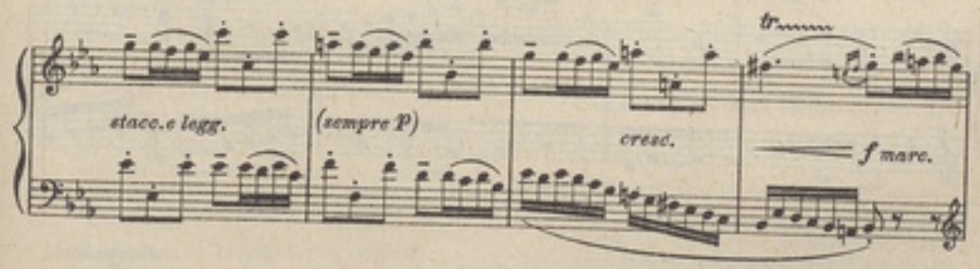


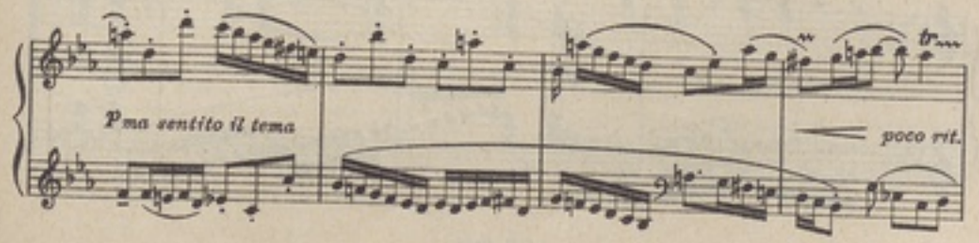


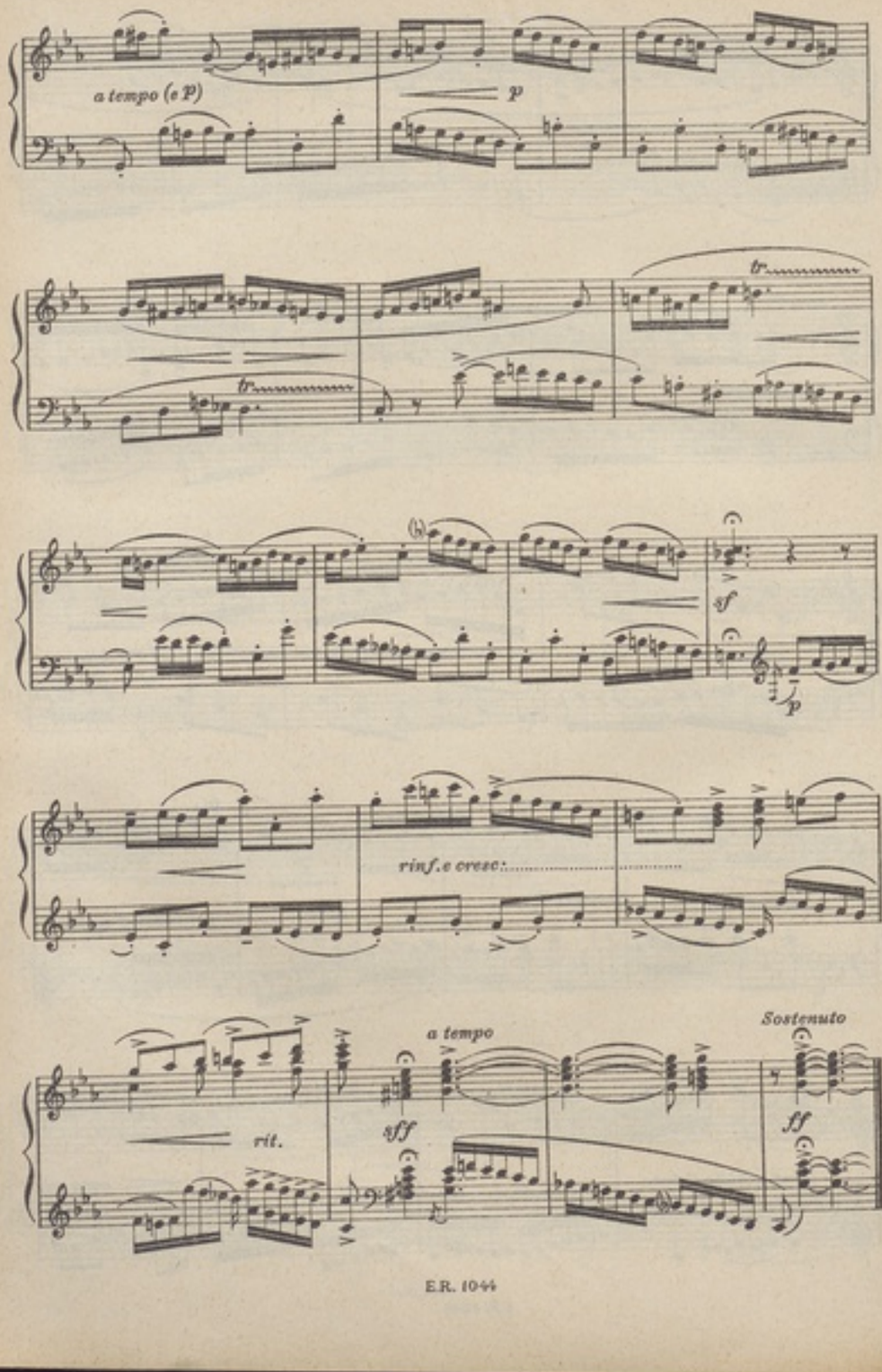

tr


p


cresc.
f p subito


tr
stacc.e legg.
(sempre p)
cresc.
f marc.


p ma sentito il tema
tr
poco rit.








qui una purificazione e chiarificazione. Soltanto allora la vera musica ritroverà se stessa, ricupererà la sua sicurezza, ora perduta in modo spaventevole ».

M. RINALDI. - *Due centenari: Goethe e Haydn.*

Due brevi scritti d'attualità su Goethe ed i suoi rapporti con la musica e sulla personalità di Haydn.

M. NORDIO. - *Il « caso » Gnecchi.*

Si ripresentano ancora una volta i termini della vecchia quistione *Cassandra-Elettra*.

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, aprile 1932.

Fascicolo dedicato a Goethe.

GOETHE. - *Sur la musique en Italie.*

Lungo e poco noto scritto di Goethe sulla musica italiana popolare. La prima parte, brevissima, riguarda la musica popolare della laguna; la seconda, più ampia, ha per oggetto la musica popolare romanesca e comporta parecchi paragrafi (secondo i generi trattati) di cui il più importante riguarda una « canzone religiosa a dialogo » della quale viene riportato (in italiano) tutto il lungo testo ed un frammento, abbastanza ampio, di cifratione musicale, l'unica, forse, di tutta l'opera goethiana. Si conclude con un piccolo gruppo di osservazioni sulla Tarantella popolare napoletana.

A. SUARES. - *Goethe et la Musique.*

Estratto da un volume di prossima pubblicazione. Nelle pagine qui citate, l'A. studia i caratteri della sensibilità musicale goethiana.

A. COEUROY. - *Climat musical de Goethe.*

Si sa che Goethe non amò nè comprese Beethoven, nè alcun grande musicista; e riserbò la sua ammirazione per compositori di second'ordine, quale l'oggi dimenticato Zelter. Ciò perchè Goethe proclama alteramente i diritti della poesia che « ha una sua musica interiore e non ha bisogno dei musicisti ». Ma questa — osserva l'A. — è un'illusione, la quale non esprime altro che l'orgoglio del poeta che non vuol sottomettere la propria arte ad una musica che egli giudica inferiore, perchè essa non è il suo *climat*.

H. PRUNIERES. - *Goethe et la Musique.*

Diffuso esame del recente volume di R. Rolland su *Goethe et Beethoven*.

L. LANDRY. - *Goethe et Schumann.*

Studio accurato e minuzioso dell'opera di Schumann ispirata da Goethe: i *Lieder* e le opere corali su testi goethiani, con speciale riguardo al *Faust*.

T. GEROLD. - *Goethe et l'Opéra Comique.*

È noto che Goethe mostrò durante tutta la vita un vivo interesse per la musica drammatica e per i problemi del teatro musicale, e ch'egli stesso scrisse alcuni libretti per musica. In questo scritto si mette in luce particolarmente il suo interesse per l'*opéra-comique*.

P. NETTL. - *Musiciens de Goethe et musique goethienne.*

Passano, in questo articolo, le figure di alcuni musicisti contemporanei di Goethe e che gli furono cari; e si esaminano alcuni cenni della sua sensibilità musicale.

P. AMANN. - *Goethe et le solfège.*

Citazione ed illustrazione d'un colloquio fra il poeta e Zelter, concernente alcuni problemi tecnici dell'arte musicale

R. PETIT. - *À propos de la « Seconde partie de la Flûte Enchantée ».*

Goethe adocò sopra ogni altro musicista MOZART: e volle dare un seguito al *Flauto Magico*. Questa « seconda parte » è incompleta, ma abbastanza avanzata, tanto da permettere all'A. dello scritto di fare un minuto esame non solo del lavoro, ma delle sue probabili origini, e delle intenzioni goethiane nella concezione di quest'opera singolare.

---

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 aprile 1932.

H. WOLTER. - *Joseph Haydn.*

Articolo biografico critico, illustrato da interessanti riproduzioni e seguito da una curiosa raccolta di aneddoti poco noti, in occasione del bicentenario dell'autore delle *Stagioni*.

---

**Le Courrier Musical** - Parigi, 1 aprile 1932.

M. SEMENOFF. - *Un entretien avec Alexandre Glazounof.*

Intervista col noto compositore russo e sommaria rassegna delle sue opere più significative.

15 aprile 1932.

CLEMY. - *À propos de Chopin.*

Accanto alle celebrazioni goethiane, non deve essere dimenticata la ricorrenza centenaria del primo concerto dato da Chopin alla Sala Pleyel il 26 febbraio 1832.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 1 aprile 1932.

J. CHANTAVOINE. - *Haydn (1732-1932).*

L'A. analizza e pone in rilievo la concezione ed i caratteri dell'opera del viennese, nonchè l'evoluzione di essa, facendo un acuto ed interessante raffronto tra la concezione dell'arte musicale di J. S. Bach e quella di Haydn.

**Le Ménestrel.** - Parigi, 8 aprile 1932.

A. Machabey. - *L'Oratorio moderne en Allemagne.*

Analisi — ricca di citazioni musicali — del nuovo Oratorio di Hindemith *Das Unaufhörliche* recentemente eseguito in Germania con grande successo di critica e di pubblico.

F. Choisy. - *J. Haydn et l'influence française.*

Brevemente, ma con grande esattezza, si illustrano le influenze che esercitarono su Haydn le composizioni della scuola di Mannheim, e dei compositori francesi ed italiani suoi contemporanei.

——— 15-22-23 aprile 1932.

Dr. R. Blondel. - *Les conditions physiologiques de la facolté musicale.*

Lo scritto è molto interessante e promette d'essere lungo. Non è ancor finita la « prima parte » che riguarda la formazione e la costituzione dell'orecchio del musicista. Opera di un medico, e d'indole strettamente tecnico-fisiologica, lo studio è impossibile a riassumersi; ma lo additiamo volentieri ai nostri lettori che s'interessano del soggetto e non si lasciano spaventare da una fraseologia strettamente tecnica e da una logica medicale e psicologica non sempre facile a seguire, quantunque perfetta.

---

## INGHILTERRA

**The Sackbut.** - Londra, aprile 1932.

S. W. Carroll. - *Mourning Becomes Electra.*

Analisi ed interpretazione dell'opera più recente di E O'Neill, e rapporti fra il lavoro ed il mito greco che in esso rivive.

C. H. Warren. - *An aproach to T. S. Eliot.*

Minuzioso esame dell'opera di T. S. Eliot, delle tendenze ch'essa rappresenta e del posto che occupa nell'arte d'oggi.

H. Cowell. - *Roy Harris, an american composers.*

Giovane ancora, ed autore di una copiosa ed importante produzione musicale — specialmente strumentale da camera — la cui impronta decisamente *moderna* non lascia per questo meno percettibili i legami con la tradizione, Roy Harris è tra i compositori americani più promettenti. La natura e le caratteristiche dell'opera sua vengono, in questo scritto, illustrate ed analizzate brevemente ma con molta chiarezza.

E. Blom. - *The alliance of screen and music.*

L'A. suppone la possibilità che la visione cinematografica nasca direttamente dalla musica, anzichè questa seguire pedissequamente un'azione più o meno interessante. Suggerisce le possibilità offerte da alcuni lavori sinfonici tra i più noti (*Petrouckha, Uldava, Tamar* o la *Sinfonia Fantastica*, ecc.) e illustra il suo dire con uno scenario suggerito dal *Falstaff* (poema sinfonico) di Elgar.

G. E. H. Abraham. - *The fertility spot.*

« .... La *creazione* artistica è un atto d'istinto, non di ragionamento. Un'idea musicale prodotta coscientemente non ha vera vita.... ».

G. M. Gatti. - *An appreciation of Mrs. Coolidge's Concert.*

L'A. che ha seguito i recenti concerti offerti da Mrs. Coolidge ai pubblici francesi, tedeschi ed italiani, esamina ed analizza le opere recenti di autori moderni eseguite in essi per la prima volta.

---

**The Musical Times.** - Londra, aprile 1932.

C. S. Terry. - *Bach's Dresden Appointment.*

Scritto di carattere storico-biografico concernente un periodo della vita di G. S. Bach.

A. Smith. - *The passing of a great artist.*

Il grande artista è il tenore barone R. Von zur Mühlen recentemente scomparso, che fu uno dei maggiori interpreti del *lied* romantico tedesco. Di lui si traccia qui una breve biografia, e si studiano ampiamente, minuziosamente (con ricchezza di citazioni musicali) le caratteristiche della sua arte interpretativa.

A. Rowley. - *Opus clavicembalisticum.*

Analisi dell'opera omonima del compositore K. Sorabji di cui ci occupammo anche noi qualche anno fa.

C. Egerton-Lowe. - *Form and analisis.*

Prima parte d'uno studio sull'analisi delle forme musicali. In questa si tratta delle varie possibilità della forma binaria tanto nelle composizioni strumentali che in quelle vocali.

---

**Musical Opinion.** - Londra, aprile 1932.

H. Brian. - *Joseph Haydn.*

Prima parte d'uno scritto di carattere biografico-storico, che riguarda il soggiorno londinese del grande compositore austriaco di cui ricorre il bicentenario della nascita.

M. P. Conway. - *Widor's Organ Symphonyes.*

Continua l'analisi minuziosa delle sinfonie per organo di C. M. Widor. In questa puntata si studia quella in *do* (op. 13 - n. 1.).

---



## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, aprile 1932.

M. Mirska. - *Neue Beethoven-Funde.*

Nuovi cimeli beethoveniani sono stati rinvenuti. L'autrice ne fa un rapido spoglio, illustrandoli con riferimenti storici di alto interesse.

W. Landowska. - *Chopin und die alte französische Musik.*

La notissima virtuosa dell'arte clavicembalistica, che accoppia alle doti preclare dell'esecutrice una versatilità culturale veramente rara, ravvicina in un parallelo ideale l'antica musica francese alla letteratura pianistica di Chopin. Ella ravvisa in Couperin, Rameau, Chambonnières gli antesignani dell'opera chopiniana.

E. Bienenfeld. - *Rossini der Tondichter und Bankier.*

Se la gloria musicale di Rossini è universale, non altrettanto può dirsi della sua rinomanza in fatto di scienza bancaria e chiaroveggenza affaristica. La scrittrice ricorda l'incontro a Londra di Rossini con Rothschild, le fortunate speculazioni in Borsa, in conformità agli accorti suggerimenti datigli dal magnate della finanza londinese, la presentazione a Corte, il successo dei motti di spirito rossiniani.

M. Fehling. - *Roland Tenscherts Haydn-Biographie.*

Pei tipi della Casa M. Hesse di Berlino è uscita una assai pregevole biografia di Haydn, con trenta illustrazioni fuori testo e un copioso materiale bibliografico.

---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 6 aprile 1932.

B. Hippel. - *Stadttheaternot.*

La crisi del teatro lirico è nella fase più critica. Le sovvenzioni statali si rivelano inadeguate. I bisogni sono estremi. Le mezze misure anzichè giovare, provocano quasi sempre più gravi; perchè i sussidi sporadici creano uno stato effimero di benessere, a cui tien dietro un disagio economico e un disordine artistico insanabile.

F. Ohrmann. - *Hugo Kaun.*

Note commemorative di questo insigne musicista, scomparso il 2 aprile dell'anno corrente.

R. Ohlekopf. - *« Idomeneo » von Mozart.*

Al Teatro dell'Opera di Hannover è stata inscenata l'opera mozartiana, nella elaborazione di R. Strauss. Il relatore non pressagisce a questa nuova elaborazione una vasta divulgazione nel mondo dell'arte.

——— 13 aprile 1932.

O. Karpfen. - *Joseph Haydn.*

Il ciclo della creazione haydniana è imponente: 120 Sinfonie, 80 Quartetti, 20 Messe, due grandi Oratori e innumerevoli composizioni minori. Questa ciclopica massa di lavoro è la documentazione della vastità incommensurabile del pensiero di G. Haydn.

N. Drewett de Kresz. - *Musikleben in Canadà.*

Resoconto accurato della vita musicale e dell'attività concertistica canadese. Tra i solisti che si susseguirono nelle sale da concerto, i più acclamati furono Paderewsky, Kreisler, Menuhin, Iturbi, Gieseking; tra i cantanti Mac Cormack e Lily Pons.

——— 20 aprile 1932.

H. Söhner. - *Rundfunk und Konzertsaal.* (Radio e sala da concerto).

Considerazioni critiche sulle interferenze tra i concerti offerti dalla radio e quelli a pagamento. Di chi è la colpa se il pubblico diserta le sale da concerto? Come si possano contemperare le predilezioni contrastanti del radioascoltatore e dello spettatore che non s'accontenta di sentire il concertista, ma vuole vederselo innanzi in carne ed ossa?

H. Pasche. - *50 Jahre Berliner Philharmoniker.*

L'orchestra filarmonica di Berlino celebra il cinquantenario della sua fondazione. Essa, sotto la guida del maestro W. Furwängler, va compiendo nel continente una tournée di concerti, riscuotendo ovunque il plauso e l'ammirazione del pubblico. L'articolista rammenta le origini del glorioso sodalizio artistico, e tributa un elogio particolare al suo attuale direttore.

——— 27 aprile 1932.

W. Hirschberg. - *Verdis « Falstaff ».*

Alla Staatsoper di Berlino è stato rappresentato il capolavoro verdiano, con grande successo. Lo scrittore sottopone ad esame esegetico e critico il testo e la musica dell'opera, rilevandone le squisite doti di ideazione e di fattura, la doviziа melodica, la smagliante veste istrumentale. Egli, ne' quadro delle creazioni immortali, pone il *Falstaff* accanto al *Boris Godunoff* e al *Pélleas et Mélisande*.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 8 aprile 1932.

W. Altmann. - *Zur Geschichte der Kammermusik.*

Compendiosa rassegna delle opere più significative nella storia della musica da camera, con particolare riguardo al gruppo istrumentale più degno di rilievo: il quartetto d'archi.

P. Schwers. - *Zwei Siebzigjährige.*

Due insigni musicisti celebrano il settantesimo genetliaco: Wilhelm Altmann e Eduard Behm. L'articolista dedica una pagina della rassegna a ricordare le benemerenze nel campo artistico e culturale dei due uomini e l'importanza dei lavori da essi compiuti nella lunga carriera.

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 15 aprile 1932.

O. RIEMER. - *Gibt es objektive Kritik?*

Alla domanda se possa esistere una critica obbiettiva, lo scrittore risponde con una negazione recisa. Il compito precipuo della critica è quello di accompagnarsi all'opera d'arte non in funzione di spettatrice fredda, ma col proposito inderogabile di contribuire — col prestigio delle dottrine storiche ed estetiche — al perfezionamento di ogni manifestazione dell'ingegno umano.

L. DEUTSCH. - *Unterrichtsreform und Individualpsychologie.*

La riforma nel campo pedagogico nei riguardi dell'insegnamento della musica, in rapporto ai caratteri psicologici dei singoli allievi — quale è stata propugnata dall'autore nel libro *Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung* — ha suscitato aspre critiche e censure. Le battute polemiche attuali ribadiscono la tesi dello scrittore e ne illuminano i punti diversi.

——— 22 aprile 1932.

W. KRIENITZ. - *Bruckners «Neunte» in der Originalfassung.* (La nona sinfonia di Bruckner nella veste originale).

Alla morte di Bruckner, l'allievo prediletto del compositore, Ferdinand Loewe, si accinse — autorizzato a ciò da precedenti esperienze e dalla volontà stessa del Maestro — ad elaborare la partitura della nona sinfonia, apportandovi varianti e rifacimenti, che alterarono il testo originale dell'opera stessa. La «Internationale Bruckner-Gesellschaft», per addivenire alla risoluzione del problema artistico derivante dalla assurda coesistenza di due esemplari diversi della partitura, ha deciso di far eseguire la composizione nella veste originale e nella elaborazione di Loewe. Ne è derivato il convincimento che la sola edizione possibile è quella originale di Bruckner.

——— 29 aprile 1932.

W. FURTWÄNGLER. - *Die Klassiker in der Musik.*

In occasione delle feste celebrative del cinquantenario di fondazione dell'Orchestra filarmonica di Berlino, il maestro Furtwängler (che da un decennio è a capo della gloriosa istituzione) ha tenuta su questo tema una conferenza di alto interesse culturale. Data la cattiva acustica della sala, che rese presso che inintelligibile la parola del conferenziere, il maestro ha consentito che la direzione della *Allgemeine Musikzeitung* pubblicasse il suo studio analitico e critico sulle colonne della rassegna.

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, aprile 1932.

W. WEISSMANN. - *Joseph Haydns menschliche Persönlichkeit.* (La personalità umana di Giuseppe Haydn).

Con argomentazioni inoppugnabili, lo scrittore controbatte la taccia di servilismo, appioppata da malinconici detrattori alla memoria del grande compositore.

P. MITTMANN. - *Haydns Flötenmusik.*

Tra i sedici concerti che Haydn scrisse per istrumenti diversi dal violino, dal violoncello e dal pianoforte, trovasi anche un *Concerto per flauto*, il quale a tutt'oggi non è stato edito: scarsa ne è quindi la conoscenza. I flautisti possono agevolmente eseguire, comunque, il grazioso Concerto in do per oboe, che si presta al registro e al timbro del flauto. La letteratura haydniana per trio, con partecipazione del flauto, è assai vasta: si contano non meno di 15 Trii per flauto, violino e violoncello; 4 Trii per due flauti e violoncello, composti durante il soggiorno a Londra nell'anno 1794; 3 Trii per flauto, violoncello e pianoforte; 6 Quartetti per flauto, violino, viola e violoncello.

H. WOLTER. - *Kleine Geschichten um Joseph Haydn.*

Raccolta di aneddoti e di curiosità haydniane. Traspare da ogni racconto la serena figura del compositore, votato alla vita di lavoro e assorto nel miraggio della creazione.

**Musica Sacra.** - Regensburg, aprile 1932.

H. CUYPERS. - *Zur Frage des Choralrhytmus.*

La questione del ritmo nel corale liturgico è assai dibattuta. I testi rituali e le fonti non hanno rilievi particolari su questo argomento; d'altra parte la tradizione, l'uso, le norme consuetudinarie presentano disparità e discordanze, che lo studio attuale si propone di dirimere.

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, aprile 1932.

W. MIKLAS, E. CZERMAK. - *Oesterreich huldigt seinem grossen Sohne Joseph Haydn.*

Testo di due conferenze tenute il 31 marzo 1932 nella Wiener Konzerthaus, per la celebrazione del secondo centenario della nascita del Maestro. «L'Austria onora il suo grande figlio Giuseppe Haydn». Le onoranze hanno assunto un carattere di solennità eccezionale.

F. X. MÜLLER. - *Anton Bruckners Messen.*

Saggio critico di profonda dottrina sulle opere liturgiche di Bruckner. Sono sottoposte ad analisi minuta la *Messa solenne in Si min.*, la *Messa in Re min.*, la *Messa in Fa min.*, che Bruckner stesso pregiava al di sopra delle altre. Lo scrittore fa proprie le parole di Liszt, e chiama Bruckner: «Minnesänger» di Dio.



## SVIZZERA

**Dissonances.** - Conches-Gèneve, aprile 1932.

R. A. MOSER. - *Les erreurs de la Radio.*

Si tratta, naturalmente, della radio svizzera, ma l'obbiezione base può servire per tutti: «... L'errore della radio è di far passare le questioni d'amor proprio locale avanti all'interesse (ben compreso) del pubblico: ciò ch'è assolutamente inammissibile da parte d'una istituzione che ha i compiti che dovrebbe avere la radio...».

——— *Le style pianistique de Debussy et de Ravel.*

Frammento del recente volume *La musique française de piano* di Cortot, apparso in questi giorni.

## CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, aprile 1932.

B. VOMACKA. - *Quarante années de l'activité artistique du Quatuor tchèque.*

L'A. traccia brevemente la storia della formazione (1892) e dell'attività di questo celebre complesso strumentale.

H. DOLEZIL. - *Goethe et la musique tchèque.*

Si accenna ai musicisti ceki che Goethe conobbe ed apprezzò, ed alle composizioni di compositori dello stesso paese che alle liriche di Goethe chiesero ispirazione.

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, aprile 1932.

J. SALVAT. - *Les obres musicals que la produció goethiana inspirá.*

L'A. passa brevemente in rassegna le opere — teatrali, sinfoniche e vocali — ispirate dai capolavori goethiani.

## STATI UNITI

**The Musical Quarterly.** - New-York, aprile 1932.

Tutto il voluminoso fascicolo è dedicato a HAYDN ed all'opera sua in occasione del secondo centenario della nascita del compositore.

G. ABLER in *Haydn and the Viennese classical school* presenta un conciso ritratto del musicista, ne analizza l'opera, la missione, l'individualità, ed il posto ch'egli occupa nell'arte del suo tempo (interessante l'analisi delle forme musicali quali le trovò Haydn e del nuovo aspetto ch'egli diede loro).

H. BOTSTIBER traccia brevemente la storia dei rapporti fra *Haydn e Luigia Polzelli*, cantante italiana, ed il figlio di questa, buon violinista (l'articolo è illustrato dalla riproduzione in fac-simile d'un biglietto, scritto in italiano, di Haydn alla Polzelli).

W. O. STRUNK analizza minutamente, diffusamente i *Divertimenti per Baritono, Viola e Basso di J. Haydn* arricchendo la sua analisi di copiose citazioni musicali e facendola seguire da un'accurata bibliografia.

G. DE SAINT-FOIX illustra le relazioni intercorse fra *Haydn e Clementi*.

M. M. SCOTT narra minutamente le peripezie e la vita di *Haydn in Inghilterra*.

P. H. LANG in *Haydn and the opera* spiega come, nonostante il suo amore per il teatro musicale, Haydn non riuscisse a scrivere in questo campo un lavoro che lo mettesse all'altezza che aveva raggiunto nel campo strumentale, e come mancasse di un vero senso drammatico

J. MULLER passa in rassegna i *Ritratti di Haydn* e ne pubblica un catalogo che comprende oltre un centinaio di numeri.

K. GEIRINGER si occupa (ed arricchisce il suo studio con numerose citazioni musicali) degli *Schizzi per «La Creazione»* che si conservano alla Biblioteca di Stato di Berlino.

E finalmente D. H. NORTON traccia la storia della varia fortuna di *Haydn in America* prima del 1820.

L'interessante fascicolo contiene copiose e belle riproduzioni di ritratti, documenti, fac-simili, ecc.

**PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE**
**per Pianoforte a due mani**

MOZART (W. A.)

*Sonate*. Revisione di M. VITALI:

E. R. 57. - Vol. I. (N. 1 a 9) L. 14
E. R. 58. - Vol. II. (N. 10 a 18) » 14
E. R. 601. - Unite » 25

Le Sonate si vendono anche separatamente.

Sono pubblicate quelle N. 1, 2, 3, 4, (E. R. 350 a 353); N. 6. (E. R. 730); N. 7, 9, 10, 11, (E. R. 354 a 357); N. 13 (E. R. 731); N. 14. (E. R. 358); N. 15, (E. R. 732).

E. R. 56. - *Pezzi celebri*. Revisione di M. VITALI. (Testo italiano, francese, inglese) L. 5
E. R. 761. - *Tema con Variazioni*. Ah! Vous dirai-je, Maman. Revisione di A. LONGO L. 6
E. R. 867. - *Composizioni facili* (uniti a 2 Pezzi di Haydn) (LONGO) L. 6
E. R. 359. - *Fantasia in Do minore*. (VITALI) L. 4
E. R. 1178 - *Rondò in Re* (LONGO) » 3

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# VITA MVSICALE

## TEATRI

® Al Lirico di MILANO, dirette da Del Cupolo, si sono rappresentate *Aida* (la Jacobo, la Abbrescia, Tafuro, Manacchini e Zambelli) e *Rigoletto* (efficace protagonista Basiola ed altri interpreti la Archi, la De Franco e il tenore Casavecchi).

® Pure a MILANO, alla Sala Bossi, si è inscenata *Nausicaa* prologo e tre atti (dall'Odissea), parole di Lina Putelli, musica del prof. Desiderio Ursits Mazzucchelli che dirigeva. La parte della protagonista fu sostenuta con lode dalla sig. Armolli.

® Con *Mefistofele* e *Tosca* (direttore Votto) si è conclusa la stagione al Politeama di FIRENZE. Nella prima opera, oltre Pinza, Merli, la Rasa è piaciuta la signora Edith Mason Polacco (Margherita), che per la prima volta cantava in quella città. Anche la *Tosca* ha avuto ottimi interpreti nella Muzio, in Minghetti ed Inghilleri.

® Le ultime opere rappresentate all'Adriano di ROMA sono state: *Ballo in maschera* (Straccisri, la Ferlita, la Brunetti, tenore Fullin, maestro Ferrari); *Butterfly* (la Giordano, tenore Albani, maestro Ferrari); *Traviata* (protagonista la Barducci, maestro Zuccarini); *Rigoletto* (baritono Albanese, tenore Landi, signora Giulietta Azevedo, debuttante, maestro Morelli); *Gioconda* (signore Amerighi Rutili, Fulliani e Ferroni; Taccani, Molinari, maestro Ferrari).

® *Pinotta* di Mascagni, diretta dall'autore, ha riportato altri due calorosi successi, a PISA ed a NOVARA.

® Al Politeama di GENOVA si è svolta una breve stagione lirica con *Norma* (l'Amerighi Rutili e Voltolini); *Cavalleria* e *Pagliacci*; *Bohème* (con la Saraceni); *Lucia* (con la Capsir). Direttore il maestro Costaguta.

® A RAVENNA il maestro Del Campo ha diretto *Faust* con Pinza, Alcaide, la Caniglia e Lulli, e *Sonnambula* (con Toti Dal Monte e De Muro Lomanto). Ha poi presentato, nuova per la città, *Rosiera* di V. Gnecchi (la Scuderi, la Lauri, Menescaldi, Baracchi ecc.) che ha avuto esito lietissimo, concretatosi in una quindicina di chiamate.

® Tre recite di un'ottima *Carmen* si sono date a TRIESTE, direttore Marinuzzi, interpreti principali la Besanzoni, Piccaluga, Tagliabue e la Bugamelli.

® Con *Adriana Lecouvreur* di Cilea (la Concato, Parmeggiani, Paci, Lussardi, la Sani, maestro Berrettoni) si è riaperto il teatro della Lizza a SIENA.

® *Madonna Oretta* di Riccitelli è piaciuta a TERAMO, città natale dell'autore.

® Il *Trittico* pucciniano, che vi si dava per la prima volta, ha avuto calorose accoglienze a LUCCA, in una ottima edizione curata da Forzano per la parte scenica e diretta dal maestro Fabbroni.

® Con *Rigoletto* (protagonista Faticanti, direttore Zuccarini) si è riaperto il Verdi di SALERNO, completamente restaurato.

® A BERGAMO, al Dopolavoro ferrovieri, ha avuto lieta accoglienza l'operetta in tre atti *La leggenda delle ciliege*, libretto di Motta, musica di Attilio Penna.

---

® A SALISBURGO, LINZ e BERNA, si è svolta la preannunciata stagione lirica italiana, organizzata da Max Sauter e diretta da Edmondo De Vecchi. Furono rappresentate, con ottimo esito, *Tosca*, *Butterfly*, *Barbiere di Siviglia*, *Traviata*.

® *Turandot* di Puccini ha avuto grande successo al Teatro di Stato di PRAGA, diretta da Lucon, principali interpreti la Zika e Piccaluga.

® Anche i *Vespri siciliani* di Verdi sono stati accolti con molto favore all'Opera di BERLINO, sotto la direzione di Kleiger e con cantanti eccellenti.

® Le stagioni italiane al Colon di BUENOS AIRES ed al Majestic di SIDNEY, hanno avuto inizio rispettivamente con *Aida* (maestro Paolantonio, Lauri Volpi, la Cigna, la Bertana, Di Lelio) e *Traviata* (maestro Emilio Rossi, la Valobra, Alfieri e Granforte).



## CONCERTI

### MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — La breve stagione si è svolta con molto favore, sia per la notorietà dei numerosi direttori, tutti calorosamente applauditi, sia per l'interesse dei programmi in cui erano comprese diverse novità.

I dieci concerti furono diretti da Furtwängler, da Gui, da Marinuzzi, da Mengelberg (due per ciascuno), da Casella e da Votto.

Furtwängler, che guidava l'orchestra sinfonica di Berlino ha potuto mettere in piena luce le qualità ragguardevoli del complesso, forse più nel secondo programma, che nel primo.

Furono particolarmente ammirate le sue interpretazioni dell'Ouverture del *Tannhäuser*, resa con magnifica nitidezza e squillante sonorità alla fine, e della *Quinta* beethoveniana, magistralmente condotta. I programmi erano completati da *Novità del giorno* di Hindemith, composizione gustosa e ironica, e da musiche di Brahms, di Cherubini, di Strawinsky, di Haydn, di Debussy, di Strauss. Il maestro tedesco fu costretto, inoltre, ad offrire fuori programma l'ouverture dei *Maestri Cantori*.

Il programma di Casella comprendeva *Sinfonia di Salmi* di Strawinsky e tre novità: *Partita* per pianoforte dello stesso Casella, di tessuto polifonico ricchissimo, composta di tre tempi; una severa *Sinfonia*, una espressiva *Passacaglia* ed una indiavolata *Burlesca*; *Quattro madrigali* di Monteverdi, nella interessante trascrizione orchestrale di Malipiero; *Concerto* per pianoforte ed orchestra di Ravel, che, pure essendo un nobilissimo lavoro, non ha completamente persuaso.

Tanto della *Partita* caselliana, come del *Concerto* di Ravel è stato ottimo solista l'Agosti.

Il poema sinfonico *Jaufré Rudel* di Renzo Bianchi, già favorevolmente noto per varie esecuzioni in altre città italiane, costituì la novità dei Concerti Gui e piacque per la sua chiara e piacente melodiosità.

Tra le altre composizioni più notevoli presentate dal Gui ricordiamo la *Terza Sinfonia* di Brahms, la *Sonata* per pianoforte di Franck, con grande abilità trascritta dal Gui, il vigoroso *Juventus* di De Sabata, il *Concerto in mi magg.* di Bach, magnifico sopratutto nell'Adagio, quello *in re* di Beethoven, la *Sinfonia in si bem. magg.* di Mozart.

Nei due *Concerti* di Bach e di Beethoven, il violinista Hubermann ha prodigato le risorse eccezionali della sua arte.

Anche Marinuzzi ha fatto conoscere tre nuovi lavori, due italiani e uno straniero. Quest'ultimo, *Fonderia d'acciaio* di Mossolow, ha veramente impressionato il pubblico per la somma abilità tecnica con la quale l'autore ha saputo raggiungere l'effetto onomatopeico che si proponeva.

Ottime accoglienze hanno avuto anche le altre due novità, *Sicania* e *Quadri del Segantini*.

*Sicania*, poema sinfonico composto da Marinuzzi una ventina di anni fa, è tuttora ammirevole per l'ingegnosità con la quale l'autore ha saputo collegare e fondere molti belli e luminosi temi popolari siciliani e per la solidità e ricchezza della veste strumentale.

Il poema *Quadri di Segantini*, di cui va ricordato il lietissimo battesimo ottenuto lo scorso anno all'Augusteo, è da annoverarsi fra le più riuscite composizioni sinfoniche di Zandonai, per la freschezza e varietà della ispirazione, per la sua chiara linea architettonica, per la sapienza della tecnica.

I due programmi comprendevano ancora *Decimo Concerto* di Locatelli, trascritto con bel senso artistico da Marinuzzi (che sedeva al clavicembalo); la *Quarta* di Beethoven; il preludio della *Fedra* di Pizzetti, particolarmente piaciuto; il *Concerto in fa magg.* di Bach, ecc.

Come novità, Mengelberg ha diretto il *Poema eroico* di Gnecchi, ispirato all'ardita gesta di Giuditta, i cui vari stati d'animo sono resi con efficacia, e *Ciaccona gotica* di Dopper, lavoro complesso e di notevole fattura.

Come esecuzione, il miglior successo delle due serate mengelberghiane, fu per la *Sesta* di Beethoven, presentata nel suo giusto carattere e genuina quadratura. Nei programmi erano compresi anche il *Bolero* di Ravel, una *Sinfonia* di I. Cristiano Bach, brani di Weber, di Berlioz, la *Prima Sinfonia* di Brahms.

All'ultimo concerto, diretto da Votto, ha partecipato il pianista Horowitz, applauditissimo nel *Concerto N. 2* di Brahms e nel *Concerto N. 3* di Rachmaninof entrambi per pianoforte e orchestra. Le due novità del programma ebbero pure lieta accoglienza: *Preludio a corale* di Guerrini, che ha avuto pienamente riconfermato il recente successo di Roma, e *Alborada del Gracioso* di Ravel.

® CONSERVATORIO. — Con molto favore è stata accolta un'udizione di musiche di Lattuada: *Quartetto*, *Sonata* per piano e violino ed alcune *Liriche*. Ne furono interpreti il Quartetto Poltronieri e la signora Oltrabella accompagnata dal pianista Martinotti.

Hubermann, in un concerto benefico, è stato entusiasticamente applaudito e costretto a concedere numeri fuori programma.

® CASTELLO. — Il senatore Cappa ha commemorato Muzio Clementi. Alcune composizioni del quale, tra le più significative, sono

state eseguite dalla pianista Maffioletti, dal violinista Carenzio e dal violoncellista Gusella.

Il 5 giugno per la ricorrenza del cinquantenario di Garibaldi si è tenuto un concerto di canti patriottici.

Il 12 successivo, infine, vi è stata un'udizione benefica da parte di Ebe Stignani, del basso Righetti, della pianista Rina Franchi e del coro delle signore dell'Accademia della Scala.

### ROMA

® S. Cecilia. — Pel Corso di cultura musicale, il prof. Liuzzi ha letto una dotta conferenza su *La musica descrittiva italiana*.

Ad iniziativa del direttore on. Mulè, si è avuta una commemorazione di Haydn, del quale ha parlato il giovane Pietro Capponi.

® Augusteo. — Gran folla, tra cui molte autorità, ha richiamato un concerto strumentale vocale, patriottico e garibaldino.

® Quartetto. — Un promettente debutto ha fatto la pianista Olga Greco-Basso, applaudita con la cantatrice Maria Marzano.

® Camerata. — Lieta accoglienza hanno avuto la pianista Maria Napoletano, la cantatrice Uccia Cattaneo e l'arpista Rocchi.

® Sala Borromini. — Con buon successo si è svolto un programma di musiche di Gastone Zuccoli, tra le quali figurava la *Messa di S. Francesco*.

### TORINO

® Teatro Regio. — Due concerti sinfonici ha diretto Panizza, ed uno, rispettivamente, i maestri Baroni e Toni.

Nei programmi del primo maestro figuravano la *Settima* di Beethoven, la *Passacaglia in do min.* di Bach-Respighi, che ha avuto calorosi consensi, il *Lago di Braies* del giovane G. C. Sonzogno, pure assai applaudito, brani di Dvorak, Wagner, ecc.

Baroni, oltre le *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia, *Notturno* di Martucci, e l'*Eroica*, ha diretto composizioni di Strauss, Wagner, Dukas, ecc.

Vario e interessante era il programma presentato da Toni, nel quale erano comprese due novità: brani dell'opera *Sir Oluf* di Malatesta, segnalata al recente concorso del Regio e giudicati con favore; e *Sinfonia in fa magg.* dello stesso Toni, di carattere rapsodico, ben elaborata nello svolgimento tematico, ed accolta con vivo successo.

Nel *Concerto* beethoveniano per tre strumenti si distinsero il pianista Contessa, il violinista Rovere ed il cellista Cblach.

® Liceo. — Tra le novità eseguite ed applaudite ai concerti Gedda ricordiamo: *Suite* del balletto Maimouna, di Grovlez, presente; *Concerto* per pianoforte e orchestra di Perrachio, chiaro e di evidenza di linee; *Lago d'amore* di Nordio; Preludio dell'opera *Judith* di Luzzatto; una *Sinfonia* di M. G. Traverso; quattro tempi della nuovissima *Suite in la* di Bruschettini.

Particolare interesse ha suscitato, nel concerto di chiusura, l'esecuzione dell'oratorio *Jefte* di Carissimi, diretto dal Gedda.

® G. U. M. — Riuscito concerto mendelssohniano. In alcuni *Lieder* si distinsero le signore Della Torre e Calcina e nel *Trio in do min.*, Attilio e Gilberto Crepax col pianista Beraldi.

® Musica nostra. — Piacquero due brani nuovi: *Sonatina* per oboe e pianoforte di Gedda e *Quintetto in mi min.*, in un tempo, di Ottavio Ziino.

### TRIESTE

® In un concerto sinfonico diretto da Marinuzzi, sono stati eseguiti, con vivo successo anche una *Musette* di Nordio, *Per una bambola* di Gastone Zuccoli, *Elegia eroica* di Marinuzzi, che dovette essere replicata.

### VENEZIA

® Seconda Mostra musicale del Sindacato Veneto dei Musicisti. — Lietissima accoglienza hanno avuto tutte le composizioni presentate ed assai festeggiati i rispettivi autori, per la maggior parte presenti.

Ricordiamo: *Variazione e Fantasia* per pianoforte e orchestra d'archi, di Gino Tagliapietra, in cui si ritrovano le doti di fervida fantasia e di tecnico dello strumento dell'autore; *Sonata* per violino e pianoforte, di Gabriele Bianchi, ricca di preziosità armoniche e ritmiche, di gusto assai raffinato; *Quartetto in do*, elegante di ritmi e sapientemente elaborato, di Ferruccio Guido; *Trittico per Quartetto*, semplice e chiaro nei disegni, di Vittorio Fael.

Ed ancora, pregevolissime composizioni per canto e piano di Onofrio Altavilla, di Ernesto Barbini, di Lino Liviabella, di Geni Sadero; *Melodia* per voce e quartetto di Guglielmo Russo; brani pianistici di Alessandro Piovesan e di M. L. Zanetti (Suite *El campielo*).

Applauditi anche gli interpreti, le cantatrici Coen-Arbib, Arduin e Sadero; il violoncellista L. E. Ferro; la pianista Nora Bergamo.

### BOLOGNA

® Liceo. — Nell'ultimo concerto diretto dal maestro Nordio, piacquero due suoi nuovi brani, *Musetta* e *Intermezzo*, nonchè *Fiori primaverili* di Toschi.

® Circolo di Cultura. — Bel successo ha arriso ad un programma del maestro Umberto Berti, tra cui *Sette liriche*, interpretate da Lea Zoboli.

® S. Giovanni in Monte. — E' stata eseguita per la prima volta la nuova *Messa* del maestro Bruschettini, vincitore del Concorso bandito dalla Accademia Filarmonica per il Centenario Antoniano. Vi assistevano il Cardinale Nasalli Rocca, il maestro Respighi e molte personalità del campo musicale. Il giudizio è stato molto favorevole.



### FIRENZE

® Politeama Fiorentino. — Il programma del concerto popolare diretto da Gui che, pel cattivo tempo non si è potuto eseguire sotto gli Uffici, comprendeva la Sinfonia delle *Maschere* di Mascagni, *Passacaglia* di Bach-Respighi, i Preludi della *Traviata* e del *Nabucco*, ecc.

Allo stesso teatro si è commemorato Haydn con l'esecuzione del suo oratorio *La creazione del mondo*, interpreti la Stabile orchestrale, ed i solisti: soprano Di Leo, tenore Voler e basso Donaggio.

® Chiesa Ognissanti. — Si è eseguita la *Resurrezione di Cristo* di Perosi, diretta da Don Marziano Perosi.

### NAPOLI

® Accademia di musica di Napoli. — Ha chiuso la serie dei suoi concerti con un'importante manifestazione orchestrale-pianistica. Giorgio Falvo ha ottenuto un successo personale nella concertazione di pezzi di Debussy e di tre nuovissime *Canzoni* per orchestra, di Mario Pilati, assai gustate. Alcuni pezzi *a solo* e più ancora il *Concerto* di Grieg, hanno rivelato al pubblico un pianista assai promettente: il giovanissimo Vico La Volpe.

® Sala degli Artisti. — Assai apprezzate in due diversi concerti, le pianiste Anna Nicolai e Tascone. Applauditissime sono state, anche, le udizioni della pianista Leoni, del soprano Papinske e del giovane violinista Parmiciani.

® O. N. D. — Abbiamo ascoltato con vivo interesse un concerto orchestrale diretto da Franco Capuana. In altra manifestazione si sono distinte la violinista Boschini-Delle Vedove e la pianista Derna Stellati.

### PALERMO

® Diversi concerti, per l'O.N.D.L., ha tenuto il Quartetto diretto dal maestro Giovanni Tantillo, con la cooperazione di altri elementi. Figuravano nei programmi *Trio in la* di Giulio Ricordi, il *2° Quartetto* di Beethoven ecc.

® Molto complimentati, in un recente concerto, il violinista Genova e la pianista Placido, la quale per la prima volta suonava in pubblico.

® Al Circolo della Stampa ed al Collegio S. Rocco ha avuto meritate approvazioni la pianista Livia Giacchino; come pure (al Circolo Impiegati civili) la cantatrice Sara Celso ed il violinista Ziino.

### PARMA

® Dopo molti anni, Ildebrando Pizzetti ha diretto nella sua città natale due concerti al Regio, interpreti l'orchestra di professori e allievi del Conservatorio e i coristi della Cantori di Parma. Il successo è stato quanto mai fervido sia per l'insigne direttore che per le composizioni presentate: due di Verdi (la sinfonia della *Luisa Miller* ed il coro dei *Lombardi*); e le altre dello stesso Pizzetti (3 Preludi per l'*Edipo Re*, brani della *Pisanella*, la *Introduzione all'Agamennone di Eschilo*, ed il Libera della *Messa da Requiem*).

® Allo stesso teatro vi è stata una manifestazione folkloristica friulana di canti alpini.

---

® Una nuova *Messa* del maestro Ravanello è stata eseguita a Padova, presente il Cardinale Legato, per le feste antoniane.

® Agide Tedoldi ha dato a Genova, nel salone dell'O. N. B., un applaudito concerto di sue musiche, tra cui la *Sonata in si min.* per pianoforte e violoncello, *Rio-Bo*, *Romanza senza parole* ecc.

® Haydn è stato commemorato a Verona con un'udizione di sue composizioni, interprete l'Orchestra del Liceo, diretta da Nino Cattozzo.

® La Stabile orchestrale di Ferrara ha inaugurato la sua attività con un discorso dell'onorevole Cappa, su Frescobaldi, ed un concerto sinfonico diretto dal maestro Fabbroni.

® Bel successo ha avuto a Rovereto l'esecuzione di due recenti poemi sinfonici a grande orchestra (*I pastori* e *Gli ebrei in cammino per la terra promessa*) del maestro Rossi, diretti dall'autore. Assisteva al concerto il maestro Zandonai.

® Alla Società Amici della Musica di Udine è piaciuta una *Sonata* per violoncello e piano di Mario Montico, assai bene eseguita da Pais e da Nora Bergamo.

® Il Liceo Musicale di Alessandria ha dato al D. L. Ferroviario un bellissimo concerto organizzato dal direttore maestro Zuelli, che diresse il variato e ben scelto programma musiche di Bolzoni, di Zanella, di Vieuxtemps, di Donizetti.

® Una serata, per scopi benefici, ha dato il tenore Schipa a Bari.

® Laura Pasini è stata squisita interprete, a

CAGLIARI, di una nuova ed applaudita *Ninna Nanna* di Fasano.

Nella stessa città il Quartetto del Liceo ha concluso le sue manifestazioni, presentando, tra l'altro, il *Quartetto* di Pizzetti.

## Il m.° Lualdi nell'America del Sud.

L'intensa attività del maestro on. Lualdi in AMERICA DEL SUD è riuscita una vera e proficua opera di propaganda culturale italiana. Essa ha avuto inizio l'11 maggio a Buenos Aires e si è svolta con un totale di ben ventidue manifestazioni artistiche, tra concerti sinfonici e di musica da camera e conferenze.

A Buenos Aires ha tenuto sei conferenze, di cui tre all'Università (*La musica profana dai tempi di Dante al Rinascimento; Panorama della musica europea contemporanea; Panorama della musica italiana contemporanea*): una al Circolo italiano (*La musica melodrammatica durante il Risorgimento italiano*), una all'Associazione « Amigos del arte » (*Rapporti fra la musica e le arti figurative dall'impressionismo ad oggi*), una al Teatro Cervantes (*Due nuove vie per la musica: la radio e il film sonoro*).

Egli ha dato inoltre alla Wagneriana due concerti di musica da camera (uno di composizioni sue, uno di musiche italiane) ed uno sinfonico al Teatro Colon, in cui, oltre la sua *Suite Adriatica*, figuravano *La notte di Platon* di De Sabata, la *Sinfonia italiana* di Veretti, le *Variazioni senza tema* di Malipiero, l'*ouverture* delle *Donne curiose* di Wolff Ferrari, *De mi tierra* del compositore argentino Ugarte.

Gli altri concerti e le altre conferenze hanno avuto luogo a Cordoba, a Montevideo, a Rosario, a San Paulo, a Rio de Janeiro. Tanto a Buenos Aires quanto nelle altre città l'onorevole Lualdi ha avuto accoglienze oltremodo simpatiche e calorose. La riuscitissima *tournée* avrà termine il 23 corrente, con un concerto sinfonico al Teatro Municipale di Rio de Janeiro e con l'orchestra municipale.

---

In un concerto profilo di Giorgio Nataletti, a TUNISI, si eseguirono i suoi *Canti popolari della campagna romana*, il *Divertimento* per cinque strumenti; *Il cantico dei cantici* poemetto per soli, coro e otto strumenti; *Preludio e fuga* per 11 archi ecc.

Un'altra udizione è stata dedicata, dalla Società « Oriflamma » ai Canti popolari italiani: di Favara, della Oddone, di Masetti, di Montanaro, del Nataletti, di Petrassi, di Fara ecc. Il successo è stato assai vivo per entrambe le manifestazioni, che avevano un nobile scopo di italianità.

La cantatrice Carolina Segrera ed il pianista e compositore Giulio Confalonieri sono stati applauditi nella sala del Conservatorio di GINEVRA. Eseguirono anche alcune composizioni dello stesso Confalonieri e *La mamma*, lirica di Toni.

Arturo Toscanini, ritornato nell'AMERICA DEL NORD, per dirigervi un concerto di beneficenza a profitto dei musicisti disoccupati, ha ottenuto un memorabile successo. L'incasso ha toccato i ventisei mila dollari! Magnifica apparve sopratutto l'interpretazione della *Nona*, col concorso dei cori della Schola Cantorum di New York e dei solisti Elisabeth Rethberg, Margaret Matzenauer, Martinelli e Pinza.

A FILADELFIA si è eseguita per la prima volta, in forma di concerto, l'opera *Evangelina* che il poeta Antonio Lega ha tratto dall'omonimo poema di Longfellow e che il maestro Marcacci ha musicato. Ne sono stati interpreti Beniamino Gigli, Zita Rossi, Claudio Frigerio.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Parigi

Il punto d'attrazione nel campo musicale parigino, in queste ultime settimane, è stato costituito dai concerti di Mengelberg, Furtwängler, Cortot, Thibaud, Casals, Kreisler, Heifetz, Menuhin ed altri astri di pari grandezza.

Come ciascun anno, i due grandi direttori stranieri ritornarono ad offrirci un *menu* musicale sostanzioso ed eclettico.

L'orchestra d'Amsterdam si distingue per la delicatezza e per la sonorità calorosa del suo quartetto; quella di Berlino, più particolarmente, per il valore dei violoncelli e dei contrabbassi. Mengelberg ha raggiunto il culmine della sua arte e ben pochi possono superarlo nella *Prima Sinfonia* di Beethoven nè, sopratutto per forza e grandezza d'espressione, nell'*Eroica*.

Al programma si aggiungevano ancora i nomi di Bach (*Suite in si*), di Strauss (*Vita d'Eroe*) e di Franck (*Variazioni sinfoniche*).

Quanto a Furtwängler egli sta superando le tappe più interessanti del suo cammino; sta trovando la sua formula e vi si fissa. La sua natura ha rivelato qualità di spontaneità che non si supponevano. Non si saprebbe immaginare la *Sinfonia in sol* di Haydn così leggera, com'egli la rende, o più delicatamente tracciata; nè la *Quinta* di Beethoven così semplicemente bella e patetica; nè la Suite di *Dafni e Cloè*, di Ravel, maggiormente trasparente di luminosità, leggera di grazia e di tenero fervore.

Nel gruppo dei virtuosi, il violino ha avuto un posto speciale, poichè tre grandi nomi dell'archetto hanno richiamato la nostra attenzione: Heifetz, Kreisler e Yehudi Menuhin. Il primo dette alla *Sonata* di Franck e al *Concerto in la magg.* di Mozart, particolarmente, il contributo della sua tecnica abbagliante e della sua incantevole sonorità. Kreisler è sempre l'artista di gran classe che presta tutta la sua forza e la sua emozione alla *Sonata a Kreutzer*, e tutta la sua purezza a Bach. Quanto al Menuhin seppe affermare virtuosità sorprendente ed una maturità confinante col genio, in un programma dedicato in gran parte a composizioni di alto stile.

Egli ha trovato un emulo, per precocità di ingegno notevolissimo, nella persona d'un giovane pianista rivelato da Cortot, Ruth Slenczynski, che, a motivo dei suoi sette anni, non si muove dal *Preludio e Fuga in re min.* di Bach, dalla *Filatrice* di Mendelssohn, dalla formidabile *Fantasia in do dies. min.* e dallo *Studio in terze* di Chopin, lavori nei quali apporta uno stile e una personalità sorprendente.

Alla Scuola di musica, in un concerto privato ci è stata presentata la *Piccola Suite* per orchestra a corde, di Conrad Beek, diretta da Alfredo Cortot, il quale, con Thibaud e Pablo Casals, fu, alla Sala Pleyel, ottimo interprete dei *Trii* di Beethoven.

Sotto gli auspici dell'Associazione francese di Esposizione e Scambi Artistici, Giuseppe Messner, maestro di cappella di Salisburgo, ha eseguito nella Chiesa della Maddalena qualche composizione significativa dei maestri di quella città, quali Hofhaler, Muffat, Biber, Mozart, Haydn. Un giovane aggruppamento d'avanguardia, « La Sérénade », infine, ha incluso nei suoi programmi nuove composizioni di Nabokoff, di Markiévitch e di Rieti, nelle quali, tra le evidenti qualità dei singoli autori, traspariva, a differenti dosi, l'influenza di Strawinsky.

***

Nel campo lirico ricordiamo all'Accademia Nazionale di musica e di danza la ripresa annuale dei *Maestri cantori*, con un complesso vocale eccellente: le signore Lubin e Frantz, Journet ecc., sotto l'appassionata direzione di Gaubert. Qualche giorno dopo, si è allestito *Guglielmo Tell*, secondo le eccellenti tradizioni rossiniane, grazie ai signori Sullivan, Journet, Huberty ed alle signore Noréna e Laval, sotto la direzione di Ruhlmann, mentre *Coppelia*, prototipo perfetto di balletto, ci permise d'applaudire l'elegante leggerezza di Camille Bos e di Soutzo.

All'Opéra Comique, gli spettacoli furono più numerosi che al nostro primo teatro sovvenzionato: *Reflets* di Florent Schmitt fu una gradita sopresa. Questa *Suite* di Danze, scritta in origine per piano a quattro mani, è stata adattata alla scena dal suo autore; e Robert Quinault, assecondato dalle signore Rauwera e Salomon, vi spiegò la sua tecnica perfetta. L'*Ombra della Cattedrale* di G. Hue completava la serata, ritrovandovi il successo del debutto.

Nel campo delle novità, il *Roi Bossu*, di Elsa Barraine, dimostra nell'autrice ingegno e preparazione sicuri, distinzione armonica distinta e acuto senso poetico. Allieva del nostro grande Paul Dukas, la Barraine ha saputo profittare dei preziosi insegnamenti del maestro, e ne fu ricompensata col Gran premio di Roma 1929. Guardiamo con fiducia al suo avvenire.

Nulla meglio della *Donna nuda*, una delle migliori commedie di Bataille, dimostra a che cosa può condurre il rifacimento dei romanzi o dei drammi, per adattarli alla scena lirica. Il lavoro, malgrado l'esperienza e la cura del riduttore, è diventato un libretto come gli altri, o meglio come quelli che non si raccomandano nè per originalità dell'intreccio, nè per il disegno dei personaggi, nè per grandezza o spirito dei ragionamenti. Ridotto così alle proporzioni d'un fatto qualsiasi, abbellito di quanto gli abbisogna di pittoresco per dare l'illusione della vita, il dramma perde quegli elementi stessi che gli conferivano intimità patetica, grazia, colore e personalità.

La musica di H. Février, fusa in uno stampo antico e che, anche nella freschezza della sua novità, non ha mai avuto presso i primi che l'hanno adottato virtù di durata, non poteva dar vita a un intreccio di così discutibile interesse. L'abilità del compositore non è bastata, in queste condizioni, a dare rilievo a ciò che altro non era diventato che un aneddoto sentimentale; come non sono bastati l'uso che egli ha fatto dei tipi melodici familiari al pubblico e che, ordinariamente, riescono ancora a piacergli ed a commuoverlo.

Tuttavia l'opera ha riportato un vivo successo, dovuto in parte all'interpretazione eccellente, in cui si è distinta particolarmente la signora Vera Peeters, il cui ingegno va sempre più affermandosi ed imponendosi.

Tra le riprese importanti bisogna ricordare quelle di alcune antiche opere comiche, quali la *Voitures versées* di Boieldieu, e *Maison à vendre* di Dalayrac, entrambe argute e graziose, per le quali il compiacimento si manifesta spontaneo e senza contrasti.

Per festeggiare il 30° anniversario del debutto teatrale di Debussy, l'Opéra Comique ha ripreso *Pelléas et Mélisande*. La signora Mo-

drakowska incarnò la commovente eroina con rare qualità musicali e artistiche eccezionali, mentre Carlo Panzera interpretò e cantò assai bene la parte di Pelléas, che gli si addice a meraviglia.

Non dimentichiamo una buona interpretazione di *Gianni Schicchi*, accolta con grande favore, che ci rivela un nuovo aspetto dell'autore di *Tosca*. Giorgio Bizet, infine, ritrovò i suoi ammiratori in due opere di diverso valore: *Pescatori di perle* e *Carmen*, in cui trionfò Ninon Vallin.

La musica leggera ci ha procurato un tentativo poco felice di André Baugé che ha voluto scrivere *Beaumarchais*, una specie di vita romanzata, adattata alla scena, dell'autore del *Matrimonio di Figaro*, commentata musicalmente con arie celebri, tolte dalle principali opere di Rossini. Senza dubbio, André Baugé interprete ci è sembrato assai superiore ad André Baugé autore.

A la Potinière, trionfa un'operetta graziosa, *Mon amant*. Su un libretto gaio, Victor Allix ha scritto una musica accorta, elegante e ben ritmata. Eccellente l'interpretazione (con Margherita Deval in testa) di questi tre piccoli atti che costituiscono un gradito divertimento.

R. B.

## Lettera dalla Svizzera

In questa primavera ha avuto luogo l'inaugurazione del teatro di Losanna: o, per lo meno, la riapertura del vecchio teatro riparato e rinnovato in quanto riguarda la sala e le necessità della scena. Non potrebbe negarsi che gli architetti abbiano risolto con intelligenza questo difficile programma di riparazioni nel miglior modo possibile. Ma resta la realtà dei fatti, che ci permette di affermare che coi denari spesi si sarebbe potuto edificare un nuovo teatro di proporzioni più vaste, specialmente per quanto concerne il palcoscenico, la cui esiguità non è compensata dalla perfezione degli impianti di luce. Il maggior pregio d'un palcoscenico consiste nella sua ampiezza e nelle comodità che può offrire. Se ne sa qualcosa in Italia, ove si possiedono modelli perfetti.

Comunque, bisogna rallegrarsi di questo avvenimento che risveglierà il desiderio del pubblico, il quale — come dappertutto — prende pretesto dalla crisi generale del teatro per riempire le sale cinematografiche il cui numero si moltiplica continuamente.

***

Essendo terminata la gestione ordinaria del teatro di Ginevra, sarebbe tempo che si iniziasse una nuova epoca in quello lirico della Svizzera romanda. Già si sa che Basilea, Berna e Zurigo hanno saputo lottare vittoriosamente e che i loro teatri lirici funzionano normalmente.

La città di Basilea ha organizzato una festa in onore della musica italiana, dal 21 al 29 maggio. Credo bene che sia la prima volta che una manifestazione italiana così completa abbia avuto luogo in questa nazione.

Al teatro: *La serva padrona* di Pergolesi, *Falstaff* di Verdi, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Don Pasquale* di Donizetti.

Nella Cattedrale (in cui ogni anno sono mantenute le grandi tradizioni delle *Passioni* di Bach) il *Requiem* di Verdi; poi un concerto riservato alle composizioni d'organo e corali di Astorga, di Corelli, di Vivaldi ecc.

Nella grande sala del Casino, inoltre, due programmi erano riservati alle composizioni sinfoniche ed alla musica da camera.

Chi non avrà goduto, in quest'epoca in cui il pubblico è così disorientato, assistendo a questa esaltazione dell'arte così chiara e sincera, di cui l'Italia ha arricchito il mondo? Le feste di Basilea sono significative. Coloro che le hanno organizzate hanno compreso che vi sono in musica verità immutabili che nessuna speculazione e nessuna volontà potranno mai offuscare o cancellare. Essi pensano senza dubbio, come me, che si avvicina il momento in cui l'ancora di salvezza verrà dal Sud per mettere un po' d'ordine nello squilibrio mondiale della musica. Si comincia ad eliminare tutti i miasmi avvelenatori della musica, soltanto opponendo agli elementi distruttori forze musicali vive di popoli entusiasti. Quando il sole d'Italia brilla, la salute è ritrovata. Non si potrebbe abbastanza lodare, quindi, la città di Basilea della sua iniziativa bellissima che denota presso gli organizzatori una intraprendenza che si desidererebbe constatare anche altrove.

***

È noioso di riparlare delle difficoltà che incontrano alcuni nostri complessi sinfonici; ma bisogna riconoscere che il senso d'organizzazione e lo spirito di previsione, al riguardo, sono più sviluppati nella Svizzera tedesca che in quella romanda, ove si può dire si viva alla giornata.

Malgrado i rinnovati sacrifici, la situazione dell'orchestra della Svizzera romanda, la cui sede è a Ginevra, è stata assai grave; e per evitare uno spiacevole naufragio si è fatto appello alla Società svizzera di radiofonia. L'avvenire dirà se la combinazione è indovinata, giacchè riteniamo che l'indipendenza di un organismo sia fortemente diminuita se è costretta a subire le sovvenzioni finanziarie d'un altro organismo, il di cui scopo, nonostante le apparenze, è assai differente.

Necessità non fa legge, è vero; ma francamente non ci si può rallegrare d'essere giunti ad un tale stato di cose.



I virtuosi di tutte le nazioni continuano a visitarci assiduamente. La venuta di Kreisler, a Losanna, ha dato luogo ad una magnifica manifestazione. Egli ha partecipato al concerto dell'orchestra dell'Istituto di musica Ribaupierre (diretta da Emilio Ribaupierre) pel suo 15° genetliaco. Questa orchestra composta di professori e di alunni dell'accreditato Istituto, è pervenuta ad un grado magnifico di perfezione. Si nota in questi giovani un ideale sempre sveglio, una cura di perfezione, una potenza di ritmo che ha sollevato l'entusiasmo degli uditori e dello stesso Kreisler. La creazione di quest'orchestra costituisce un esempio prodigioso delle possibilità che possono svilupparе la fede ed il disinteresse messi al servizio dell'arte.

Questi settantacinque esecutori hanno non solo interpretato meravigliosamente composizioni sinfoniche classiche, ma hanno accompagnato Kreisler con una flessibilità e sensibilità degne dei più celebri complessi.

Mentre Zurigo prepara le feste della Società Internazionale di musica, la città di Vevey — quando questa letterà verrà pubblicata — avrà ospitato l'Associazione di musicisti svizzeri, per la sua assemblea generale.

Concerti di musica da camera sono previsti, a cui saranno offerte composizioni inedite di noti compositori nazionali, non permettendo le circostanze l'impiego di grandi complessi sinfonici e corali. L'interesse sarà così più concentrato. Ma ci sarà un'innovazione: possedendo la città di Vevey una eccellente Banda, è stata organizzata una udizione all'aperto con programma di musiche di stile popolare di autori svizzeri. Poco per volta scompariscono i pregiudizi che lasciavano esclusivamente a degli « specialisti » la cura di rinnovare il repertorio delle nostre bande e fanfare. Ed è una cosa eccellente.

Gustave Doret.

## Lettera dal Brasile

Vi è da qualche anno nel Sud-America un giovane direttore d'orchestra italiano di cui molto si parla: il maestro Lamberto Baldi.

Direttore da qualche mese della orchestra della « Radio Oficial » di Montevideo, lo fu fino a circa la metà dell'anno scorso della « Sinfonica » di S. Paolo nel Brasile ed i due complessi che ora se lo contendono, può ben dirsi che sia stato lui ad artisticamente formarli ed a portarli ad un grado di sviluppo e ad affermazioni notevoli, creando intorno ad essi, e per mezzo di essi, dei veri e propri ambienti musicali, là dove quasi del tutto mancavano.

La musica sinfonica aveva infatti, specialmente sino a qualche tempo fa, cultori ed amatori assai scarsi nella maggior parte dei paesi dell'America Latina, e per la maggior parte platonici, mentre il pubblico rimaneva ad essa quasi completamente indifferente.

Merito grande del Baldi è perciò quello di avere diffuso in Brasile ed in Uruguay e popolarizzato, con la sua arte, con la sua passione, con la sua fede, anche questo genere musicale, suscitando intorno ad alcune esecuzioni dei veri fanatismi.

Anima ed intelletto di musicista, colto di una cultura solida e sicura, affinatasi attraverso vaste conoscenze e severi studi e completata da un intuito, sicuro e pronto; temperamento alieno da ogni forma esibizionistica e perciò detestante i facili virtuosismi, tutta la sua opera di direttore di orchestra, di preparatore e concertatore di audizioni sinfoniche, risente di queste virtù ed appare permeata di una ben spiccata personalità. Ma anche di un entusiasmo, di un ardore assolutamente latini ed essenzialmente italiani che si ripercuotono nel complesso orchestrale, lo contagiano, lo vivificano, lo esaltano, lo spingono a sempre più belle e nitide affermazioni.

Così è avvenuto nel Brasile e così sta avvenendo nell'Uruguay dove i concerti si susseguono settimanalmente suscitando manifestazioni di vero delirio popolare del quale si fa eco la critica esaltando l'equilibrio dei programmi accuratamente organizzati, la direzione brillante, la interpretazione viva, calda, piena di fascino, la esecuzione limpida, tersa, affiatata.

Ma se il Baldi merita ample lodi per questa sua opera di propaganda e di diffusione musicale, ben più grandi sono le sue benemerenze verso la musica italiana e le sue più recenti affermazioni.

Si deve infatti in gran parte a lui se l'antica leggenda, non si sa perchè e in che modo sorta nei paesi del Sud America, di non possedere cioè l'Italia musica sinfonica, sia stata sfatata e relegata fra le altre malignità di cui, in buona o mala fede, si è soliti qualificarci.

Mai una volta infatti egli ha tralasciato di includere nei suoi programmi almeno un brano di autore italiano: Respighi, Mancinelli, Vivaldi, Pizzetti, Casella, Castelnuovo Tedesco, Zandonai, Pick-Mangiagalli, Tommasini, Malipiero, hanno avuto esecuzioni di eccezionale vivacità e bellezza.

A questa opera di propaganda italianissima, di un valore inestimabile, il maestro ha dedicato un fervore quasi di apostolo. E se, come a tutti gli apostoli, spesso gli accade di trarre dalla sua fatica e dal suo sforzo soltanto amarezze, non perciò si scoraggia, non perciò si lascia vincere e deviare: e dalla fede che lo sostiene trae sempre nuovo assillo a combattere bellissime battaglie con un risultato che, se come abbiamo detto, è già apprezzabile oggi, varrà certo in un non lontano domani a dare alla nostra musica, anche nel Sud-America, il posto che le spetta.

Arrigo G. Sprovieri.

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BENVENISTI VITERBI (B.) — *H. Wolf.* (Formiggini, Roma).

Elementare biografia, che conclude, stranamente, così: « Negli ultimi anni, egli diceva: — Ora io non voglio più scrivere che come Mozart. — E se avesse vissuto, questo meraviglioso miracolo al sarebbe veramente compiuto »!

MATTHAY (T.) — *An epitome of the laws of pianoforte tecnique.* (Oxford University Press, Londra).

Come dal titolo si intende, è un compendio delle teorie pianistiche per le quali il Matthay è venuto in fama; vi si condensano, per uso scolastico, gli insegnamenti sulla rotazione, sugli effetti, ecc.

DELZANGLES (F.) — *Danses et chansons de danses d'Auvergne.* (Poirier-Bottreau, Aurillac).

Fervente folclorista, il Delzangles già pubblicò una scelta di arie d'Auvergne. Ora offre considerazioni sulla *Bourrée*, il *Brise pied*, la *Montagnarde*, la *Biscotte*, la *Limousine*, la *Goignade*, il *Berlet*, ecc., danze per ogni momento della vita quotidiana, accompagnate da *Cabrette*, specie di zampogna a più canne, cosidetta per esser di pelle di capretto, *cobretto*. I *cabrettaires* improvvisano instancabilmente su temi popolari. Il dialetto deriva dalla lingua d'oc; le danze risalgono all'epoca celtica. Dalla marziale *Montagnarde* (la *Danse du glaive* dei galli) sarebbe derivata la femminile *Bourrée*, vocabolo sorto dalle acclamazioni in patois *Bon Rey yo!* (C'è il buon Re!), *Bourelo*. Così il D. contesta alla *Bourrée* l'origine spagnuola.

Altre danze hanno parole e gesti lascivi, come la *Goignarde*. La *Branle*, detta anche *Etire-poignet*, è una *Ronde* brutale, alla quale raramente partecipano le donne. Testi musicali e raffronti di versioni poetiche documentano le interessanti ricerche regionali.

SCHAEFFNER (A.) — *Strawinsky.* (Edit. Rieder, Parigi).

Tralasciati i problemi di ordine generale sulla musica contemporanea e specialmente su quella russa, lo Schaeffner ha fedelmente seguito il corso dell'attività di Strawinski fino alla recente *Sinfonia di salmi*, ed esposto minuziosamente le forme e gli atteggiamenti diversi. L'iconografia, a servigio della biografia e della scenografia, non è men bella di quella che si riscontra negli altri volumi della stessa collezione: *Maitres de la musique ancienne et moderne.*

BIEHLE (H.) — *Die Stimmkunst*, I. (Kistner e Siegel, Lipsia).

È il primo volume, dedicato alle *Notizie storiche;* il secondo, *Basi di un'estetica della voce*, completerà l'opera sull'arte della fonica umana. E le notizie storiche, più brevi per l'epoca greca e medioevale, si diffondono un poco intorno al canto in Italia (ora sommarie, ora minuziosamente analitiche e precise, come quelle riguardanti le *Nuove musiche* di Caccini) fino a Verdi, e in Francia, fino a Debussy (ma trascurano quasi le importanti questioni lulliane). Troppo minuziose, nel confronto, le notizie del canto in Germania, circondosi anche compositori che in realtà nulla innovarono nella attilistica vocale. Perchè il meglio di questo libro è appunto il rilievo dei diversi atili vocali. Infine, un sommario dell'arte della recitazione, da Shakespeare a Schiller.

LANDAU (A.) — *Das einstimmige Kunstlied K. Kreutzers.* (Breitkopf e Härtel, Lipsia).

Una biografia interessante, preceduta da curiose rievocazioni del rigore usato dalla Corte di Stuttgart verso poeti e musicisti sul finire del Settecento. Una vita d'artista che culminò felicemente e si chiuse amaramente. L'A. avvicina lirici e compositori, considerandone le scambievoli influenze. Il Kreutzer compose circa 150 *Lieder*, denominati o *Lied* o *Gesang* o *Romanze* o *Ballade*, qui distinti statisticamente nei loro elementi formali e tonali. Segue uno studio dei contemporanei avevi, Fr. Silcher, C. Kocher, Fr. Knapp, J. Ch. Kienlen, Fr. Gluck, E. Zumsteeg, ugualmente studiati nelle forme. Infine una ricca documentazione musicale.

BÜCKEN (E.) — *Handbuch der Musikerziehung.* (Akad. Verlag. Athenaion, Potsdam).

Un enciclopedico trattato di pedagogia musicale, riapecchiante la vasta erudizione dello stesso Bücken e dei suoi collaboratori, Braunfels, Lemacher, Muller, Kuhn, Mies, Roeseling, Wicke. Pedagogia musicale nel senso più lato e in quello più analitico, come parte della cultura, forza vitale d'una generazione e d'uno stato, e come scienza a sè, non solo propedeutica della storia, ma già documentazione precisa e fondamentale. Precede una forte ed entusiastica prefazione del dotto Bücken. Poi il Kuhn fa la storia della pedagogia musicale, dall'antica Grecia ai nostri giorni, mostrando l'evoluzione dei sistemi in tutti i paesi, in rapporto alla concezione sociale della cultura e della musica; esamina particolarmente i metodi e le innovazioni di Pestalozzi e di Kretzschmar. Della psicologia parla autorevolmente il Wicke; dell'istruzione elementare e della pratica corale il Koesching. Paul Mies tratta invece dell'istruzione superiore, delle melodie, dei temi, delle varie forme, dalla Sonata all'opera, dei problemi estetici di suono e parola, con interessanti confronti di *Lieder* popolari, di musica pittoresca e programmatrice, di musiche spirituali e chiesastiche. Il Bücken espone un progetto di istruzione universitaria. Il Lemacher tratta dei lavori individuali e collettivi da propore agli allievi. Nel complesso, un volume esauriente.



CORTOT (A.) — *La musique française de piano*, 2 vol. (Edizioni Rieder, Parigi).

Al primo volume, pubblicato or sono tre anni, e comprendente articoli o saggi su Debussy, Franck, Fauré, Chabrier, Dukas, fa seguito ora la raccolta degli scritti su Ravel, Saint-Saëns, D'Indy, Schmitt, De Séverac. L'interesse di questi studii è duplice e alto; per la personalità del grande pianista francese, per la squisita qualità della critica. Il problema dell'interpretazione, benchè non affrontato apertamente, si agita febbrilmente nella impostazione di ciascun singolo saggio, nelle analisi delle singole opere. E l'impostazione è sempre mirabilmente precisa, talvolta scultorea. In qualche pagina di esordio è tutto il compositore. Le analisi risentono della personale visione dell'interprete (il quale argutamente ricorda al Ravel, che ora afferma una assoluta intransigenza di « purezza » musicale, un non lontano periodo di attività, in cui la psicologia, l'espressione traducibile in parole erano elementi da lui stesso vagheggiati); analisi non gravi nè uggiose, ma fresche, spontanee. La critica è amabile, talvolta un poco reticente, tal'altra franca, esplicita; sempre vivace, elegante; è tale da invogliare alla conoscenza o al ripensamento delle opere criticate.

GRESS (R.) — *Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis zu J. S. Bach.* (Bärenreiter, Kassel).

È il sesto fascicolo delle pubblicazioni dell'Istituto Musicale dell'Università di Tubinga, diretto dal prof. K. Hasse, ed è una non recente dissertazione universitaria. La trattazione, condotta sopra un piano che distintamente tocca le varie forme della variazione in Italia, Fiandre, Inghilterra, Spagna, Germania, Francia, prova con l'abbondanza delle citazioni musicali e bibliografiche la severa preparazione scientifica dell'autore. Naturalmente emergono le figure di Schwellnck e di Frescobaldi. È un saggio non di estetica, ma di scienza delle forme, obbiettivamente esaminate. *a. d. c.*


**COMPOSIZIONI PER BANDA**

CARABELLA (E.)

*Il Rapsodia romanesca* su antichi temi popolari romani, per piccola Banda (Manente):

122136. - Partitura L. 10,—
122137. - Parti staccate » 30,—

VERDI (G.)

Un ballo in maschera. Fantasia, per piccola Banda (Manente):

121765. - Partitura L. 15,—
121766. - Parti staccate » 25,—

WESTERHOUTH (N. v.)

*Rimembranze pugliesi.* Pezzo caratteristico per grande Banda (Rubino):

122113. - Partitura L. 8,—
122114. - Parti staccate » 15,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

TAGLIAPIETRA (G.) — *Antologia di musica antica e moderna*, per Pianoforte. (Volumi I a XII). (G. Ricordi e C., Milano).

Da la *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Debbo aver il coraggio di scrivere l'abusatissima frase e ridermi a priori dell'inevitabile sorrisetto del lettore? Pure la verità è questa: ecco una pubblicazione che colma una lacuna.

Ed insisto. A costo di urtare i denigratori del pianoforte (e son numerosi, persino tra i musicisti che, non pianisti, sanno, tuttavia, « stare al pianoforte » assai bene) e tutti coloro, non meno numerosi, per i quali la musica incomincia verso il 1750 (e termina verso il 1900) affermo che questa non è soltanto una iniziativa coraggiosa e nobile e pregevole, ma sopratutto *necessaria*.

Perchè se è vero che l'arte dei secoli XVI e XVII attinse le maggiori altezze con la polifonia vocale, è altrettanto vero che la musica strumentale di quel periodo merita (o meglio esige) d'essere studiata e conosciuta almeno quanto l'altra, dei periodi successivi.

Ora, indubbiamente, alla *pratica* realizzazione del piano generale dell'opera si opponeva una difficoltà iniziale non lieve: il pianoforte odierno non ha col cembalo, col virginale, e tanto meno con l'organo, nulla di comune. Tuttavia meglio è portare a conoscenza del pubblico qualcuna delle opere più interessanti e pregevoli di quel periodo interessantissimo, anche in un adattamento, piuttosto che lasciarle ignorare ancora alla maggioranza degli studiosi. Ancora: opportunissimo e della massima importanza il pubblicare tali opere in un'edizione criticamente corretta ed editorialmente signorile, ma accessibile alla non certo piagnone borsa degli studiosi, evitando di seguire un mal inteso criterio di grandiosità in conseguenza del quale l'alto costo di simili pubblicazioni in edizioni principe rende tali opere pressochè inaccessibili e la loro esumazione quasi completamente inutile.

E non basta. L'aver tracciato così, idealmente, una *storia delle musiche da tasto*, per dirla all'antica, dall'inizio del secolo XVI ai giorni nostri, offre agli studiosi un vastissimo materiale agevolmente consultabile e di immediata eseguibilità (mi si perdoni la parola bilacca). Si può esser rispettosissimi dei doveri imposti dalla fedeltà al testo originale, ma non si può negare l'utilità di alcuni adattamenti a necessità pratiche inderogabili quali son quelle che hanno consigliato il Tagliapietra ad includere nella propria *Antologia*, destinata al pianoforte, la letteratura degli strumenti a tastiera (tra questi comprendendo anche, *ad abundantiam*, il liuto) di due secoli precedenti l'invenzione del pianoforte stesso.

Esamo quindi risulta il titolo stesso dell'opera, titolo non gran fatto felice in sè — ma trovarne uno più soddisfacente è facile? — anzi urtante a prima vista. *Antologia di musica antica e moderna*, con aggiunto un *per pianoforte* in sordine: troppo lungo e, in certo qual modo, pretenzioso. Ma, a ripensarci, si dà ragione al compilatore. In primo piano è la musica, non lo strumento, anche se delle risorse di questo il compilatore, pianista di meritatissima fama, ha sempre tenuto il massimo conto.

Pregio grande dunque dell'*Antologia* è questa sua intrinseca serietà di impianto, quell'aver fatto prevalere le ragioni dell'arte su tutte le altre considerazioni e l'aver saputo e voluto contribuire con una pubblicazione, che deve aver costato anni di cure e di ricerche e di con-

fronti, alla diffusione delle musiche meno note, perchè non facilmente accessibili, d'ogni tempo e d'ogni paese.

I primi dodici volumi, ai quali altri ne seguiranno, a completamento dell'opera grandiosa, vanno da Adriano Willaert (1480-1562) a J. L. Krebs (1713-1770) e comprendono un centinaio circa di autori con più di mille composizioni. Notevolissimo il fatto che degli autori più noti, quali J. S. Bach, D. Scarlatti, G. F. Händel ed altri non date pochissime opere, scelte tra le più significative ma poco «battute», tenendo presente che le loro musiche si trovano senza difficoltà alcuna in edizioni svariatissime (ed economiche).

Di altri invece, grandissimi pure, quali i due Gabrieli, il Frescobaldi e Michelangelo Rossi, ma dei quali non è agevole studiare l'opera, i lavori pubblicati nell'*Antologia* sono numerosi e scelti con acuto discernimento (al solo Frescobaldi è dedicato tutto il vol. IV e metà circa del V volume); di molti poi, e mi limito a citare un paio di nomi, Giovanni Picchi ed Alessandro Poglietti, persino il nome poteva considerarsi completamente dimenticato: pure le loro pagine riesumate dal Tagliapietra contengono bellezze autentiche e tali da giustificare pienamente l'esumazione.

Ancora un rilievo: Alessandro Scarlatti non è artista da esumare o da «rivendicare», poichè parecchie delle sue pagine vocali compaiono con relativa frequenza nei programmi di concerto delle nostre cantatrici. Ma la sua produzione clavicembalistica, interessante al massimo grado e non sensibilmente inferiore alle composizioni vocali, è quasi del tutto sconosciuta. Ed ecco il Tagliapietra porre nell'*Antologia* una sola *Suite* (seguendo l'edizione di Al. Longo) di Domenico ed un folto gruppo di composizioni di Alessandro Scarlatti.

I punti deboli della *Antologia* non mancano, nè sarebbe stato possibile eliminarli tutti, dati il carattere e l'ampiezza dell'intrapresa. Alcuni tuttavia si sarebbero dovuti evitare: le «trascrizioni libere» ad esempio nuocciono non poco alla serietà diremmo critica della pubblicazione, rispettata in linea generale con grande attenzione. Così pure l'aver tratto molte pagine da edizioni recenti, invece di ricorrere direttamente alle fonti ha suscitato non pochi dubbi nel lettore, il quale in parecchi casi si chiede perplesso quanto dell'originale sia rimasto intatto dopo le ripetute «revisioni».

Ma queste ed altre consimili osservazioni s'arrestano dinanzi all'imponente mole del materiale riunito qui, sul tavolo, a portata di mano, e si pensa all'immane lavoro di scelta, di trascrizione, di ordinamento, alle posatille esplicatrici e suggerenti criteri tecnici e interpretativi, alle notizie biografiche concise ma esaurienti premesse ad ogni volume.

Se questa *Antologia* non dovesse esser accolta col più vasto consenso dagli studiosi e dagli insegnanti — si tratta infine di un'opera di pratica divulgazione, è bene ricordarsene — sarebbe proprio il caso di disperare delle sorti della nostra vita musicale d'oggi.

Essa non si rivolge ai «dotti», ai topi di biblioteca pronti a sdilinquirsi su ogni codice polveroso e maleodorante di secolare muffa, ma insensibili, di solito, alla bellezza di quelle stesse pagine per le quali essi affettano una predilezione non di rado derivante da origini più storiche che artistiche, più.... letterarie che musicali. Questa *Antologia* è destinata agli studiosi di «musica», a coloro i quali studiano la storia della musica non sui libri ma sui pentagrammi e possono aiutarsi col vituperatissimo pianoforte. A molti, senza dubbio, la possibilità di avvicinare «direttamente» almeno qualche pagina del Gabrieli, del Merula, del Cavazzoni e di tanti e tanti altri compositori dei quali sulla più del nome è, dai più, conosciuto, consentirà finalmente la formazione di impressioni personali, risveglierà il desiderio d'uno studio più ampio e profondo, creerà il bisogno imperioso di svincolarsi dalle frasi fatte. E se queste son previsioni ottimistiche, rimarrà sempre un titolo di merito pel compilatore l'aver riunito un sì copioso e pregevole materiale e per l'editore l'averlo reso accessibile a tutti, pur presentando i volumi con quella signorile eleganza che distingue le odierne edizioni Ricordi.

E se i «dotti», com'è probabile, protesteranno, daranno una nuova prova d'incomprensione delle «reali» necessità della odierna vita musicale.

E. D.

---

PILATI (M). — *Sonata in la*, per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Dal *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Questa Sonata ha già avuto esecuzione, critica e lodi: ora che è stampata c'è da sperare che avrà anche diffusione, perchè la merita. È una Sonata solidamente costruita. Fin dal principio lo si presagisce, quando si sente che il tema, netto e ricco, ma senza secchezze nè esuberanze, vien ripreso dal pianoforte mentre il violoncello prosegue in logica continuità, un poco teso nella regione più espressiva. La scena si cambia d'improvviso. Il pianoforte entra col nuovo elemento dal ritmo «sincopato»; il tema iniziale vien ripreso nella «testa» e fa luogo ad un passaggio che conduce agli sviluppi.

Il Pilati fa ottimo uso dei materiali tematici e — bisogna ben dirlo — li sceglie con cura fra i più espressivi. Così succede che questo primo tempo, sebbene costruito sul modello classico, ravvivato appena dalle libertà formali ormai ammesse dovunque come una necessità dei nostri tempi, si presenta come un ottimo blocco, pieno di drammatica passione e di logica convincente. Per dirne male bisognerebbe aver veleno in corpo o partire da personali preconcetti estetici.

L'autore ha voluto far una Sonata per davvero col suo bravo adagio con variazioni. Ma su questo punto deve permettere qualche riserva. Si può e si deve promettervi che quelle cinque variazioni con coda sono ben fatte, che molti vorrebbero saperle fare, ecc. ecc. Ma ciò non toglie che certi passi (vedi le variazioni IV e V) sono ai giorni nostri affatto superati. Così, quando il pianista avrà ben ben sgranato le sue due pagine di semicrome, quando il violoncello avrà finito i suoi dattili e poi le sue seatine, l'ascoltatore avrà sempre il diritto di pensare: Adesso torna il buono!

Il buono torna, ma nel tempo seguente, nel quale si ritrovano i pregi veramente notevoli del primo, vale a dire la bella costruzione che qualche formalismo (pagine 43-44) non guasta, la viva e appassionata condotta, la scelta di ottimi tempi. Esso chiude degnamente quest'ottimo lavoro

*e. m. d.*

---

PICCICLI (G.) — *Tre Danze in miniatura. Quadretti infantili.* (Ed. F. Bongiovanni, Bologna). — *Cinque Pezzi facili* per Pianoforte. (Ed. U. Pizzi, Bologna).

Con queste tre raccolte di pezzi infantili, il noto pianista bolognese si rivela anche eccellente compositore, dotato di una bella sensibilità schiettamente moderna e di un'eccellente tecnica; e sopratutto capace di scrivere con semplicità e buon gusto per i piccoli pianisti senza abbassarsi a quel balbettamenti ed a quelle puerilità che in questo campo non sono che troppo numerose.



BRUSCHETTINI (M.) — *Adagio - Lamento - Scherzo* per Violoncello e Pianoforte. *Enamourez-le de moi* per Canto e Pianoforte. (Ed. A. Leduc, Paris).

Queste composizioni del musicista toscano confermano le eccellenti doti di sensibilità e di tecnica già segnalate in questa rubrica a proposito di lavori antecedenti. Quello che sopratutto ci persuade nella musica del Bruschettini è che essa non è mai *gratuita*, ma nasce sempre da una necessità interiore; da ciò quel senso di pienezza, di equilibrio e di vita che ritroviamo in tutte le sue più recenti composizioni. Fra i tre pezzi per violoncello e piano (eccellentemente scritti, ottimi come equilibrio strumentale e rendimento sonoro) segnaliamo in modo particolare il *Lamento* e l'*Adagio*. La lirica, sopra una ballata di J. De Lescurel, mostra come l'A. sappia, tra l'altro, rendere intensamente un sentimento arcaico, restando squisitamente moderno e semplice. La segnaliamo alle cantatrici.

MIHALOVICI (M.) — *Chanson - Pastorale -Danse* per Pianoforte. (R. Deiss, Parigi).

Musica nello stile popolare, ma non imitazione di musiche popolari. Tre fresche evocazioni *de plein air*: concepite con grande semplicità di mezzi, ed animate da una bella vita ritmica. Se l'A. è un giovane, promette bene.

ROCHAT (A.) — *Sonate* für Klavier und Violine. (G. Hug e C., Zurigo).

Non si direbbe d'una donna questa *Sonata*; tranne, forse in certi atteggiamenti capricciosi del *Finale*. Vi è, specialmente nel *I tempo* e nello *Scherzo*, una foga, una logica, una continuità di respiro veramente virili. Piantata in un campo armonico risolutamente *atonale*, poteva arrischiare d'impelagarsi in sviluppi stagnanti ed oziosi come certa musica tedesca attuale: invece l'A. sembra conoscere molto bene ciò che vuole, perchè procede dritta, senza esitazioni nè soste, senza perdersi in quello spinoso campo ch'è l'atonalità. I temi sono dotati d'una bella espressività, e di una intensa vita ritmica che li fa procedere spediti e chiari e logici. A ciò si aggiunga, oltre all'ottimo equilibrio strumentale ed all'eccellente rendimento sonoro, una chiarezza ed una semplicità di scrittura che in questo campo sono ancora più rare.

IBERT (J.) — *Aria* pour Violoncelle et Piano. (A. Leduc, Parigi).

Squisitamente francese, d'una semplicità che non esclude l'eleganza nè la raffinatezza, quest'*Aria* dell'autore di *Angelique* sarà certamente gradita agli ascoltatori ed agli esecutori, ai quali la raccomandiamo.

POULENC (F.) — *Quatre poèmes* de G. Apollinaire. - *Trois poèmes* de L. Lalanne pour Chant et Piano. (Rouart-Lerolle, Paris).

Lasciate le ombre di Couperin e Scarlatti (evocate nel *Concert champêtre*) e meglio ancora quell'ibrido miscuglio di stili che appariva in *Aubade*, F. Poulenc in queste sette liriche (forse le più belle ch'egli abbia scritto dopo *Epitaphe*) ci dà il meglio di sè, senza rifare lo stile di nessuno, anzi chiarendo e semplificando il proprio. Liriche di una galezza giovanile (eccettuate due d'una sentimentalità un poco equivoca e certo ironica), in cui l'A. canta sopratutto per la gioia di cantare, senza simboli reconditi, od espressioni romantiche, che danno allegria a chi le canta ed a chi le ascolta.

TOMMASINI (V.) — *Trio* per Violino, Viola e Violoncello. (M. Senart, Parigi).

È uno dei lavori più riusciti del compositore romano. Nei tre tempi — d'un eccellente equilibrio formale e strumentale, e d'una bella trasparenza di scrittura — vibra continuamente un'emozione vera e profonda, che spiega come il lavoro sia sempre ben accolto ad ogni sua esecuzione.

MOESCHINGER (A.) — *Divertimento* (Streichtrio) per Violino, Viola e Violoncello. (Hug e C., Zurigo).

Suite in cinque tempi, d'una sensibilità e d'una scrittura decisamente moderne: ma d'una scorrevolezza e d'una logica che attenuano ogni durezza. La struttura, in gran parte contrappuntistica, è chiara e leggera; la sostanza risponde al carattere annunciato dal titolo: *Divertimento*. Quindi musica leggera, piacevole che non mira ad alcuna profondità espressiva, pur rivelando nel suo autore doti naturali di musicalità ed un'eccellente tecnica.

*d. d. p.*

---

LIND (G.) — *Selection for Piano.* (Augener Ltd., Londra).

La nuova pubblicazione della casa Augener ha un carattere insolito poichè può essere paragonata ad un piccolo mosaico composto di brevi estratti delle composizioni pianistiche dell'autore, specializzato nell'ideazione di Suites per pianoforte

CZERNY (C.) — *Quattro Sonatine* per Pianoforte a due mani. (S. T. E. N., Torino).

L'edizione ha doppio valore poichè interessa dal lato didattico e da quello culturale.

ZANOLLI (W.) — *Le ciel est par dessus le toit si bleu si calme - La canzone della pioggia.* (M. Senart, Parigi). — *Il Re di Tule.* (Edizioni Forlivesi, Firenze).

Tutte queste tre liriche possono interessare gli amatori del canto da camera, ma la Canzone sulle parole di Goethe liberamente tradotte da Giosuè Carducci avrà tra noi maggior fortuna per la bella e significativa semplicità.

CANTU (M.) — *Immagini di velluto*, Liriche. (F. Bongiovanni, Bologna).

Intessute su graziose poesie di Mario Vassallo, queste brevi pagine vocali rivelano la buona cultura del compositore e la sua facilità ad associare all'armonia della parola quella del suono. Fra le liriche più riuscite menzioneremo la prima della serie intitolata *Così...*, la seconda dedicata a *Maggio* ed ispirata a un andamento popolaresco, la quarta in forma di recitativo ed intitolata *Il sonno dei dimenticati*.

CANTU (M.) — *Le litanie d'amore* per Canto e Pianoforte - *Due sonetti.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Le poesie informatrici di queste liriche sono dovute all'agile penna di Pietro Ferrari. L'autore della musica conferma le sue prerogative accentuandone l'intensità nel sonetto dedicato alla *Luna*.

ZANCHETTA (A.) — *Con gli angioli - Er chirichetto*, Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

*Er Chirichetto*, su parole di Trilussa, presenta un atteggiamento sonoro singolare specialmente dal punto di vista della forma e dell'accentuazione della poesia stessa.

FARINA (G.) — *Ricciolina trotta trotta - Filastrocca del gatto nero*, Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il giovane e genialissimo compositore ritorna sovente agli argomenti infantili accentuando le grazie dell'interpretazione musicale ed espressiva con una misura ed un'efficacia veramente personali. *Ricciolina trotta trotta* scorre facile, uniforme ed incisiva ad un tempo; la *Filastrocca del gatto nero* invece ha tutta la varietà di accenti e di inflessioni di un racconto in grande stile per il mondo piccino senza perdere di vista le direttive d'obbligo della musica da camera.

ELISABETTA OSBONE.

## MUSICA SINFONICA

DVORAK (A.) — *Scherzo capriccioso*. Piccola Partitura. (E. Eulenburg, Lipsia).

Questo lavoro — uno dei migliori, quantunque non troppo eseguito, del musicista ceco — entra ad arricchire il numero delle partiture tascabili della bella collezione Eulenburg. C'è da augurarsi che in tal veste cada sotto gli occhi di qualcuno dei tanti direttori d'orchestra e lo invogli a sostituirlo a qualcuno dei battutissimi numeri di repertorio. Il lavoro ne vale la pena, anche se il direttore non avesse altra mira che mettere in rilievo la propria bacchetta.

ROCCA (L.) — *La cella azzurra*. Leggenda sinfonica per grande Orchestra. Partitura. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Il lavoro ha avuto ormai troppe esecuzioni in Italia ed all'estero perchè sia necessario mettere in rilievo tutte le sue qualità. Ispirato da un quadro e da una leggenda, l'opera del compositore torinese non ha, per fortuna, nessuno dei difetti di tanta musica a programma, ma si regge benissimo per virtù propria come una composizione di pura musica, densa di profonda emotività che si rivela in forme musicali d'un perfetto equilibrio ed attraverso ad uno strumentale ricco e colorito, non mai fine a se stesso, ma scelto e dosato con cura ed adatto a mettere in rilievo le qualità della sostanza musicale di cui tutto il poema è permeato.

HONEGGER (A.) — *Concerto* pour Violoncelle et Orchestre. - Partition de poche. (M. Senart, Parigi).

Ecco un lavoro che può conciliare ad Honegger la simpatia anche degli avversari di altre sue musiche: semplice, limpido, chiaro, espressivo, d'una linearità di scrittura e d'una trasparenza orchestrale veramente ammirevoli. Consta di due parti che si susseguono senza interruzione (fra di esse sta una *cadenza* dello strumento solista, *ad libitum*: scritta dal dedicatario del concerto stesso, M. Marechal): un *andante* espressivo, ed un *allegro* ritmico. Il *Concerto* risponde esattamente alla sua destinazione: sia per l'eccellente scrittura e per lo sfruttamento dello strumento solista, sia per il perfetto equilibrio che segna fra questo e l'orchestra: ed è anche un'opera di vera musica.

COPPOLA (P.) — *Deux danses symphoniques* pour Orchestre. Partition de poche (A. Leduc, Parigi).

Danze che, dagli originali, non prendono che il ritmo e qualche particolarità formalistica: in realtà due pezzi orchestrali di ritmo e di colore, eleganti e d'una eccellente musicalità. Non offrono difficoltà gravi di esecuzione, anzi.

HARSÀNY (T.) — *Ouverture symphonique* pour Orchestre. - *Concerstück* pour Piano et Orchestre. - Partitions de poche. (M. Senart, Parigi).

L'A. è un giovane compositore ungherese residente a Parigi fino a qualche mese fa, al quale la giovane età non ha impedito di esplicare già una personalità propria dalla quale qualche lieve influenza che ancora permane, va rapidamente scomparendo. Pur essendo tipicamente ungherese, l'Harsany non risente nè di Bartok nè di Kodaly: ha un suo particolare senso lirico che si esplica in forme chiare ed equilibrate, d'una grande semplicità di mezzi, e d'una schietta efficacia sull'ascoltatore. Nessuna mostra di bravura e di virtuosismo (nonostante il musicista disponga d'una tecnica interessante): l'A. non scrive che quando ha qualcosa da dire; e allora lo dice brevemente, chiaramente, senza digressioni nè fioriture, con molta semplicità e schiettezza (*semplicità* non significa *povertà*) e dice esattamente quanto deve dire senza ostentazioni romantiche, o freddamente sorvolarlve.

*d. d. p.*


## PICCOLA ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

CIOVINI (J.)

122118. - *La muñeca se impone*. (Vince il più forte). Tango-Milonga L. 6.—

COSTA (P. M.)

122459. - *Luna nova*. Canzone marinaresca. (Culotta) L. 6.—
122460. - *Oje Caruli*. Canzone popolare napoletana. (Culotta) L. 6.—

CULOTTA (I.)

122473. - *Nàma*. Intermezzo L. 6.—
122400. - *Chitarrata alla luna*. Intermezzo. L. 6.—

DE AVILES (A. T.)

122414. - *Vidita* (Dolcezza svanita). Valzer lento L. 6.—

MARTUCCI (G.)

122328. - *Tarantella*. Op. 44, N. 6. (Culotta) L. 10.—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® SINDACATO NAZIONALE MUSICISTI, ROMA. — In occasione della II Mostra Nazionale di Musica Contemporanea che avrà luogo a Roma nel Marzo 1933, si bandiscono i seguenti concorsi:

*a*) per una *Sinfonia* per Orchestra, intendosi però con tale parola una composizione in un tempo solo, in forma di *ouverture* italiana, sia secondo gli schemi settecenteschi, sia secondo quelli del primo ottocento;

*b*) per una *Partita* di tre danze per Orchestra, scelte fra le seguenti: Ciaccona, Gagliarda, Siciliana, Pass'a mezzo, Furlana, Pavana, Giga, Tarantella;

*c*) per un *Coro* per voci maschili, di stile contemporaneo, facile di esecuzione, atto ad essere cantato da società corali popolari ed operaie (Dopolavoro ecc.);

*d*) per una *Composizione per tre Voci miste soliste, con accompagnamento di un complesso da 5 a 10 strumenti*. La composizione dovrà essere di stile imitativo, cioè le parole saranno le medesime per ogni voce.

Tanto per la sinfonia, quanto per la partita di tre danze le forme imposte non dovranno essere intese in senso restrittivo nè scolastico, ma dovranno invece essere interpretate dai concorrenti con ogni libertà.

È necessario che le composizioni inviate al Concorso non siano state mai eseguite.

A questi Concorsi potranno prendere parte tutti i musicisti di nazionalità italiana iscritti al Sindacato Musicisti che non abbiano compiuti i 30 anni di età al 31 ottobre 1931. Essi dovranno far pervenire non oltre le ore 12 del 31 ottobre 1932 al Segretario della Mostra, maestro Renzo Massarani, in Via dei Greci, 18 - Roma:

1) la partitura completa della composizione con l'indicazione precisa di durata in minuti primi, cognome e nome dell'autore, e suo indirizzo;

2) il certificato di nazionalità italiana;

3) la fede di nascita;

4) la ricevuta di pagamento della quota 1932 del Sindacato Regionale Musicisti presso cui il concorrente è iscritto.

La scelta delle composizioni verrà deferita al giudizio insindacabile del Comitato esecutivo della Mostra (maestri: Casella, Molinari, Mulé, Respighi e Tommasini).

Le musiche prescelte saranno eseguite in occasione della II Mostra Nazionale di Musica Contemporanea. I vincitori resteranno proprietari delle composizioni premiate e s'impegneranno di fornire il completo materiale d'orchestra o corale entro un mese dalla notifica dell'esito del Concorso.

A ciascuna opera vincitrice dei concorsi *a*) e *b*) sarà assegnato un premio di L. 3.000; a ciascuna opera vincitrice dei concorsi *c*) e *d*) un premio di L. 2.000.

® TEATRO REALE DELL'OPERA, ROMA. — Concorso per titoli, ed eventualmente per esame ad un posto di professore di Canto nella scuola annessa al teatro. La nomina sarà per due anni: lo stipendio di lire due mila mensili.

Scadenza per la presentazione delle domande, ore 12 del 20 giugno c. m.

® TEATRO REGIO DI TORINO: — Come abbiamo informato nell'ultimo fascicolo, la Commissione pel Concorso per un'opera lirica, pur ritenendo che a nessuno tra i lavori presentati dovesse spettare il premio di L. 20 mila, nè la rappresentazione, aveva segnalato come meritevoli d'incoraggiamento le opere *Sir Oluf* e *La principessa di Brabante*.

Il Consiglio della Società del teatro, nel prendere atto di questo giudizio, ha stabilito di assegnare agli autori delle due opere un premio rispettivamente di L. 10 mila e 5 mila. Essi sono il maestro Luigi Malatesta, per *Sir Oluf* (libretto di Mary Tibaldi Chiesa) ed il maestro Enrico Giachetti per *La principessa di Brabante* (libretto di Arturo Rossato).

® TAVOLATA DELL'ANTICO FATTORE, FIRENZE (Vedi nostro fascicolo di gennaio). — La giuria, composta, com'è noto, da 22 pittori, scultori e scrittori, dopo avere udito i 46 brani per pianoforte presentati, ha costituito una terna dei migliori lavori sulla quale ha soffermato particolarmente la propria attenzione, dichiarando vincitrice, infine, la *Fantasia* di Pietro Montani, insegnante a quel Conservatorio.

® Liceo Musicale Gasparini, Genova (Vedi nostro fascicolo di febbraio u. s.). — Riuscirono vincitori del Concorso per due composizioni pianistiche, la professoressa Filippina Carlucci di Roma e Michele De Nigris di Genova per quella intitolata *Trasparenze;* ed il maestro Giuseppe De Francesco di Messina, per quella ispirata al tema *Il ritorno dell'eroe*.

® Opera Nazionale Dopolavoro di Genova. — Al primo torneo nazionale pianistico, svoltosi al Carlo Felice nei giorni 30 aprile e 1 maggio, hanno partecipato dieci maestri. È stata dichiarata vincitrice assoluta la maestra Bentivegna di Palermo, premiata alla presenza di numerose autorità.

® Circolo della Stampa di Genova. — Al Concorso pianistico, del quale erano giudici i critici dei giornali cittadini, è stato assegnato il diploma di 1° grado alla signorina Lidia De Cecco, e quello di 2° grado alle signorine Ada Battistini e Ortensia Dapino.

® Il premio del Concorso internazionale di 1000 dollari, istituito dalla Musical Fund Society di Filadelfia è stato attribuito a un *Concerto* per quartetto a corde di cui è autore Joseph Valls, giovane compositore catalano, allievo del compianto V. d'Indy.

## NOTIZIE

® Consorzio dei teatri lirici. — Si è tenuta in Roma una seduta straordinaria dei rappresentanti dei vari teatri, con l'intervento del conte Paolo D'Ancora, del Duca Visconti di Modrone, dell'on. Corrado Marchi, del gr. uff. Mataloni, del dott. Forges Davanzati, del prof. Crisostomi-Marini, dell'on. Mulé, del gr. uff. Beretta, del gr. uff. Barberi, del maestro Trentinaglia, del dott. Cochetti, del maestro Labroca. Il Consorzio ha senz'altro perfezionato l'ingresso nel proprio seno dell'Eiar e dell'Ente autonomo del Politeama Fiorentino, accogliendo a rappresentanti dei due Enti nel Comitato direttivo del Consorzio per l'Eiar l'ing. Chiodelli ed il dott. Cochetti e per il Politeama Fiorentino l'on. Guglielmotti; per l'altro rappresentante dell'ente del Politeama Fiorentino si è riservato di fare conoscere al più presto il nominato. Ha, inoltre, provveduto al completamento dell'ufficio di presidenza, eleggendo a vicepresidenti il conte D'Ancora ed il gr. uff. Mataloni. L'avv. De Pirro ha constatato che, a seguito della discussione avvenuta, il Consorzio nella sua nuova formazione inizia fermamente, come a suo tempo convenuto, perfezionandola, la sua attività con l'integrale applicazione dei patti contenuti nell'atto costitutivo, senza che da oggi in poi alcuna eccezione o temperamento di sorta intervenga a modificare l'azione e cioè:

*a*) Tutti gli enti consorziati si sono formalmente impegnati per la prossima stagione a scritturare gli artisti occorrenti, avvalendosi esclusivamente degli uffici del Consorzio che assumono definitivamente la vera funzione di organi esecutivi degli enti consorziati.

*b*) I teatri concretano l'azione di collaborazione preveduta dal patto consortile attraverso l'esecuzione di determinati impegni che vengano chiaramente precisati. Con ampia ed esauriente disamina si è trattata la situazione generale del teatro lirico in Italia e sovrattutto in riferimento alla situazione dei grandi teatri lirici consorziati.

Si è constatato che la situazione generale ha modificato profondamente le possibilità del pubblico e, conseguentemente, anche quelle dei teatri imponendo la necessità della revisione dei metodi di gestione delle stagioni, soprattutto per quanto si riferisce al costo complessivo dello spettacolo. Pertanto i rappresentanti dei teatri presenti alla riunione hanno deliberato ed assunto preciso impegno di rivedere il costo di tutti gli elementi che concorrono alla formazione dello spettacolo tenendo presenti, però, le giuste esigenze dei prestatori d'opera meno rimunerati e ciò onde realizzare i più rigidi criteri di economia per fronteggiare così la situazione attuale. Per quanto si riferisce in particolare modo alla messa in scena delle opere nuove i teatri prenderanno precisi accordi nell'azione di coordinamento dei cartelloni che sarà compiuta in seno al Consorzio e ciò nell'intento di limitare allo stretto necessario le spese occorrenti per l'allestimento delle stagioni.

® Come già pubblicammo a suo tempo, l'eminente critico musicale parigino Camillo Bellaigue aveva disposto che le numerose lettere di Giuseppe Verdi e di Arrigo Boito a lui indirizzate, venissero date al Museo Teatrale della Scala.

A cura della vedova, signora Camilla, l'importante epistolario è stato rimesso al nostro Ambasciatore a Parigi e recentemente consegnato al Podestà di Milano Duca Marcello Visconti di Modrone, che ha vivamente gradito il dono.

La raccolta contiene quindici lettere di Verdi e 146 lettere e biglietti di Boito.

® G. F. Malipiero ha avuto l'incarico di un corso straordinario di composizione al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.

® L'on. Deleroix, in una recente udienza ha esposto ed illustrato al Capo del Governo il programma del Maggio musicale fiorentino pel 1933.

Si avranno grandi esecuzioni di opere liriche, spettacoli all'aperto, eccezionali esecuzioni sinfoniche e di musica da camera, un Congresso internazionale di musica e una Mostra di strumenti.



Per quel che riguarda gli spettacoli lirici, scito il segno glorioso del melodramma italiano dell'800, si rappresenteranno *La Vestale*, di Spontini (1807); *La Cenerentola*, di Rossini (1817); *Lucrezia Borgia*, di G. Donizetti (1833); *I Puritani*, di Bellini (1835); *Nabucco* (1842) e *Falstaff* (1893) di Verdi, che ne costituiscono le pietre miliari. Esse saranno dirette da Victor De Sabata, Vittorio Gui, Gino Marinuzzi e Tullio Serafin, con i migliori nostri cantanti, e in quadri scenici completamente rinnovati, con l'intenzione di dare inizio a una nuova tradizione di messa in scena, la quale, pure tenendosi stretta alle esigenze stilistiche del melodramma, sia più consona al gusto figurativo d'oggi. A questo fine, è assicurata la collaborazione di artisti come Luigi Aschieri, Felice Casorati, Giorgio De Chirico, Cipriano Efisio Oppo, Guido Salvini, Mario Sironi e altri.

Gli spettacoli all'aperto si svolgeranno all'anfiteatro di Boboli col *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, rappresentato integralmente, con le musiche di Mendelssohn, le danze e i canti, e nel chiostro grande di Santa Croce con una sacra rappresentazione italiana del Trecento.

Il programma dei concerti prevede esecuzioni sinfoniche dell'orchestra fiorentina, diretta da Vittorio Gui; di quella dell'Augusteo, diretto da Bernardino Molinari, e di quella della Scala, diretta da Victor De Sabata, e concerti corali nella basilica di San Miniato al Monte (nei quali, tra l'altro, sarà eseguito per la prima volta un gruppo di *Laudi* di Iacopone da Todi, da un Codice fiorentino del XIV secolo), nonchè numerose sedute di musica da camera, nella sala bianca di Palazzo Pitti e nelle sale di Palazzo Vecchio.

® Il 25 maggio, al Verano di Roma, si è inaugurato un monumentino sulla tomba di Emma Carelli, la celebre artista lirica, che per tanti anni ha gestito il Costanzi di Roma, morta nel 1928 in seguito a investimento automobilistico.

Oltre i fratelli della defunta, assistettero alla cerimonia una folla di amici e ammiratori e molte personalità tra cui l'on. Starace, Forges Davanzati ecc.

® Il cartellone dell'Arena di Verona comprende *Africana* (con Beniamino Gigli, Lina Bruna Rasa, baritono Borgioli, basso Righetti) e *Un ballo in maschera* (con Pertile, l'Arangi Lombardi, la Giani e Franci). Di ciascuno spartito verranno date sei recite. Dirigeranno Bavagnoli e Failoni.

® Il Carro di Tespi lirico, dal 15 giugno al 31 agosto rappresenterà *Rigoletto, Bohème, Pagliacci, Cavalleria rusticana*. Dirigerà il maestro Edoardo Vitale. Fra gli artisti figurano l'Arangi Lombardi, la Cristoforeanu, la Concato, la Favero, la Giri, la Saraceni, la Spani; Cirino, Franci, Marletta, Minghetti, Piccaluga, Viviani ecc.

Giovacchino Forzano sarà ancora direttore artistico. I prezzi saranno fissati in ragione di L. 15 per le sedie d'orchestra; di L. 10 per quelle di platea e di L. 5 per i posti nelle tribune.

® Per iniziativa del conte Chigi-Saracini e con l'approvazione del Governo, sorgerà a Siena una scuola superiore di musica, che sarà posta sotto gli auspici dell'Istituto interuniversitario italiano ed avrà sede nel palazzo del conte Chigi.

I corsi, che si inizieranno il primo luglio, per terminare in settembre, saranno tenuti da Vito Frazzi (composizione); da Arrigo Serato (violino); da Arturo Bonucci (violoncello); da Ada Sassoli (arpa); da Gemma Bellincioni (arte scenica); da Giulia Boccabati e da Adolfo Barutidella (canto); da Fernando Germani (organo) e da Claudio Gonvierre (pianoforte).

® Dal 6 al 12 giugno si è svolto a Vienna, il Settimo Congresso della Confederazione internazionale delle Società di autori e compositori, con la partecipazione di 32 società rappresentanti 21 Stati. Esso ha assunto particolare importanza per la costituzione; secondo i voti del precedente Congresso di Londra, di una nuova terza Federazione per i diritti di riproduzione fonomeccanici.

L'Accademico d'Italia Umberto Giordano, Gino Rocca, Alfredo Colombo, Paolo Giordani, Francesco Fedele e l'avv. Ugo Gheraldi componevano la Delegazione italiana la quale è riuscita a far affermare il principio della preminenza del diritto dell'autore nelle manifestazioni alle quali dà luogo lo sfruttamento dell'opera sua, contemperando tale principio con quello della solidarietà e l'equilibrio fra tutte le attività che si determinano in rapporto ai diritti degli autori.

Nella discussione della proposta dell'Ufficio della Confederazione per una migliore difesa del diritto d'autore, il dott. Fedele, illustrando un recente articolo del commissario straordinario della Società italiana, dott. Roberto Forges Davanzati, sul tema « Solidarietà e necessarie cautele nell'esercizio del diritto d'autore », ha fatto votare dal Congresso un ordine del giorno per l'azione conciliatrice e concorde fra gli autori e tutti coloro che ne impiegano le opere, come eccellente mezzo di difesa del diritto d'autore, prima di ricorrere alle procedure giudiziarie e alle sanzioni offerte dalle leggi e dalle convenzioni internazionali. Identica tendenza di equilibrio, di conciliazione e di rispetto delle prerogative assolute dei singoli Stati nella sfera delle rispettive istituzioni di ordine pubblico è stata ripetutamente fatta valere dalla Delegazione italiana nelle delicate questioni fra Società di autori e organismi di percezione in uno stesso Stato, e nell'argomento della censura teatrale

e cinematografica, a proposito della quale è prevalsa l'opinione, sostenuta da Paolo Giordani, che il Congresso, pur avendo l'opportunità di effettuare indagini e studi di ordine tecnico, non sia competente a emettere voti formali circa le direttive adottate dai singoli Stati in questa materia.

Uno studio del Consigliere di Cassazione Piola Caselli sulla 4ª revisione della Conv. di Berna, affidata alla Conferenza di Bruxelles del 1935, e le conseguenti conclusioni del dott. Fedele e dell'avv. Gheraldi, hanno dato luogo alla decisione di affidare all'Ufficio studi della Confederazione l'esame dei problemi relativi alla revisione della Convenzione e della preparazione alla Conferenza di Bruxelles, in collegamento con l'Istituto internazionale di cooperazione intellettuale e con l'« Association artistique et littéraire ».

Infine il Congresso ha nominato Charles Mérès presidente della Confederazione, l'accademico Umberto Giordano presidente della Federazione dei diritti di rappresentazione, Bernardo Hermanzky presidente della Federazione dei diritti di esecuzione e Alfredo Colombo presidente della Federazione dei diritti di riproduzione fonomeccanica.

❀ Terminati i lavori delle varie Commissioni istituite dal Comitato centrale del CONCORSO INTERNAZIONALE DI CANTO E VIOLINO A VIENNA sono incominciati di questi giorni gli esami finali. Uno dei gruppi che ha meglio superato le prime prove è quello italiano. I nostri giovani artisti sono stati ammessi quasi tutti. Per il violino, parteciperanno agli esami finali i signori Antonio Bussi, Bruno Polli, Mario Traversa, Arrigo Pelliccia, Rodolfo Felicani, Francesco Ferrara e le signorine Maria Luisa Sardo, Wanda Luzatto, Jvonne Canale, Carmela Cafaro. Arrigo Pelliccia e Antonio Bussi, allievo il primo del maestro Serato e il secondo del maestro, Tufari, sono stati inviati al concorso dal Sindacato musicisti italiani, con una Borsa di duemila lire ciascuno. Per il canto, gl'italiani ammessi sono Pietro Sopranzi, Mattia Sassanelli, Gaietta Montagutti, Margherita Voltolino, Maria Pedrini, Emma Cloe, Paola Della Torre.

Le prove finali si svolgono, pubblicamente, nella grande sala del Musikverein, davanti a una giuria presieduta dal direttore dell'Opera di Stato, Clemente Krauss, e di cui fa parte anche il maestro Cesare Nordio, del Liceo di Bologna. Per il violino fanno parte della giuria: Kubelik, Prihoda, Hubay e Koussewitzky.

❀ È stata creata una COMMISSIONE PERMANENTE INTERNAZIONALE PER LO SCAMBIO DI CONCERTI, composta dei signori Hans Pless di Vienna, presidente; Daniele Ruyneman di Amsterdam (Via Jan van Eyckstraat 9, 6) al quale bisogna rivolgersi; Arthur Alexander di Londra; Henry Cowell di New York; Isidoro Freed di Parigi; Giulio Hijman di Berlino; Alessandro Jemnitz di Budapest; dott. J. Lechthaler e Paul Stefan di Vienna; Edgardo Varese, direttore internazionale della Società Pan-Americana dei compositori, Parigi.

❀ I concorrenti definitivi al parigino PREMIO DI ROMA sono, secondo l'ordine di graduatoria, i seguenti giovani compositori: Marcellin, signorine Desportes e Roger; Vanbourgoin, Vuillermoz e Berthomieu.

Essi si sono ritirati a Fontainebleau il 14 maggio, ed il vincitore verrà proclamato il 2 luglio.

❀ Felix Weingartner terrà al Conservatorio di Basilea, a principiare dal 1° ottobre p. v., un CORSO PER DIRETTORI D'ORCHESTRA. Nel giugno 1933 seguirà un Corso superiore per gli allievi che avranno già dimostrato una certa esperienza come direttori. Essi potranno presentarsi al pubblico dirigendo l'orchestra della città.

❀ Il numero degli abbonamenti alla prossima stagione d'opera al METROPOLITAN DI NEW YORK, dopo la recente riduzione di prezzi, è salito alla cifra più alta che si sia raggiunta negli ultimi venticinque anni.

La Compagnia lirica subirà notevoli cambiamenti. Col tenore Gigli e la soprano Jeritza, altri venticinque cantanti saranno sostituiti. Al posto di Gigli è stato scelto Tito Schipa; e tra i nuovi artisti figurano la soprano Frida Leider, il tenore Gustaf de Loor e il baritono Ludwig Hofmann. Nel repertorio saranno poi, l'anno venturo, inclusi: *Il signor Bruschino* di Rossini, l'*Elettra* di Strauss e *L'imperatore Jones* di Gruenberg, il cui libretto è stato tratto dall'omonimo dramma di Eugenio O' Neil.

## NECROLOGIO

❀ A Roma, il 10 c. m. il maestro ANTONIO FUGAZZOLA, direttore della scuola di canto del Teatro Reale dell'Opera. Era nato a Barletta nel 1890.

❀ A Vienna, il 9 maggio, il sig. EMILIO HERTZKA, fondatore e direttore dell'Universal Edition. Nato nel 1869, apparteneva dal 1901 (anno di fondazione) a quella Casa editrice, della quale assunse la direzione generale nel 1907. Si deve a lui ed alle sue eccezionali doti di organizzatore lo sviluppo, sotto l'aspetto artistico e commerciale, che l'Universal ha avuto. Tra le numerose pubblicazioni da essa edite basterebbe ricordare i celebri Denkmäler der Tonkunst in Osterreich.

❀ A S. Paolo del Brasile, è morto lo scorso maggio il violinista PIETRO SECHIERI, creatore di quella Associazione sinfonica. Aveva 55 anni.

# BIBLIOGRAFIA


## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

BELLINI (R.) (122501). *Umoresca.* (A) L. 5,—

CIPOLLINI (D.) (E. R. 1420). Raccolta di musiche pianistiche per lo studio dell'espressione e del ritmo. Vol. 3°: Pezzi di media difficoltà. (B) L. 10,—

SCHUBERT (F.) (E. R. 1439). *Impromptu.* Op. 90 N. 3 (Tagliapietra). (B) L. 3,—

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 994). *Antologia di Musica antica e moderna.* Vol. 15°. (B) L. 20,—

(KALKBRENNER F. G. M. (1788-1849). L'Ange déchu. Gran fantasia, op. 144. — CZERNY C. (1791-1857). Studio, op. 335 n. 18; Studio, op. 365 n. 45; Devozione, op. 692 n. 18; Le Capricieux, op. 687 n. 3; Esercizio sulle terze, op. 740 n. 39. — MOSCHELES I. (1794-1870). Baccanale, op. 65 n. 6; Chiaro di luna sulla riva del mare, op. 65 n. 9. — SCHUBERT F. P. (1797-1828). Fantasia, op. 15; Impromptu, op. 90 n. 3; Tema e Variazioni, op. 142 n. 3. — KESSLER G. C. (1800-1872). Studio, op. 20 n. 3. — MENDELSSOHN F. (1809-1847). Dolce con sentimento, op. 7 n. 1; Con moto impetuoso, op. 7 n. 2; Presto e animato, op. 7 n. 4; Preludio e Fuga in Mi minore, op. 35 n. 1; Romanza senza parole, op. 62 n. 1; Idem, n. 2; Idem, n. 3; Idem, n. 4; Idem, n. 5; Idem, n. 6; Scherzo a capriccio. — CHOPIN F. (1810-1849). Rondò, op. 1; Notturno, op. 48 n. 1; Ballata IV, op. 52; Barcarola, op. 60; Polacca-Fantasia, op. 61).

### VIOLINO

FERRARA (B). *Lo studio del Violino elementare e progressivo* (De Angelis):

—— (E. R. 1313). Vol. 3° (B) L. 8,—
—— (E. R. 1315). » 5° » » 8,—
—— (E. R. 1316). » 6° » » 12,—

### VIOLINO E PIANOFORTE

MARTUCCI (G.) (122411). *Romanza facile.* Trascrizione (Fasano). (A) L. 4,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MARTUCCI (G.) (122410). *Notturnino.* Op. 42, N. 1 - Trascrizione (Fasano). (A) L. 6,—

### CLARINETTO

CARDONI (A.) (E. R. 1249). *Introduzione allo studio.* (B) L. 8,—

### MEDIA BANDA

MENNEL (K.) *Ein Verdi - Operstrauss* (Fantasia su opere verdiane):

—— (122461). Partitura. (A) L. 25,—
—— (122462). Parti staccate. » » 30,—

### ORCHESTRA

GNECCHI (V.) (122492). *Poema eroico* (Notte nel campo di Holopherne). Partitura in-16°. (A) L. 20,—

MANCINELLI (L.) (122601). *Scene veneziane.* Suite: I. Carnovale. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

### PICCOLA ORCHESTRA
#### con Pianoforte conduttore

SOLAZZI (U.) (122502). *Al Pitagòs.* One step. (A) L. 6,—
—— (122503). *Mallardo!* Intermezzo. » » 6,—
—— (122492). *Riverenze.* Minuetto (per Quintetto d'Archi e Pianoforte). (A) L. 6,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA SACRA

CAMPODONICO (Don G. B.). *Strofe Eucaristiche* di A. Manzoni. Per Coro di una Voce media, con Organo. (Presso l'A., Chiavari).

CASIMIRI (R.). *Sacri Concentus.* Vol. II. — *Anthologia Polyphonica* auctorum Saeculi XVI. Paribus Vocibus. Vol. II. (Ed. Psalterium, Roma).

CHAMPION (M.). *Cor Jesu Sacratissimum.* Motet for Soprano and Organ. — *Ave Virens Hostia!* Motet for unison Singing, Organ accomp. (J. & W. Chester Ltd., London).

FIELD (J. O. P.). *Sacerdotes Domini.* Motet for four Voices. — *Caro Mea.* Motet for four Voices. (J. & W. Chester Ltd., London).

GALLETTI (P. M.). *O Jesu mi dulcissime.* Mottetto per Voce media. — *Tantum ergo* a due Voci pari. — *O bone Jesu.* Mottetto per Voce media. — *Tantum Ergo* a due Voci dispari. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).

ORSZULICK (X. J.). *Ave Maria* ad unam Vocem. Organo Comitante. — *Jesu Dulcis.* Coro e Organo. (Nakladen Autora, Krakow).

SWIERCZEK (X. W.). *Boga - Rodzica - Ecce Sacerdos Magnus.* Voci e Organo. (Nakład X. X. Missionarzy, Krakow).

WALEWSKI (B. W.). *In Viam Pacis* Na Cichе Sciezki. Voce e Organo, un Violino ad libitum. — *Missa in honorem S. Vincentii a Paulo.* Voci e Organo. (Nakładem X. X. Missionarzy).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO


Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

# PUBBLICAZIONI CLASSICHE PER ARCHI

BASSANI (G. B.)

*Canzoni amorose* (Malipiero) per Orchestra d'Archi:
E. R. 1077. - (Partitura) L. 6
E. R. 1078. - (Parti staccate) » 6

BERTONI (F.).

E. R. 232. - *Quartetto* N. 1 per due Violini, Viola e Violonc. (Partit. e Parti) L. 8
E. R. 776. - *Quartetto V per Archi* (Partitura) L. 10
E. R. 777. - *Idem* (Parti staccate) » 10
Revisioni di A. Tosi.

BOCCHERINI (L.).

*12 Quartetti* per Archi.

PRIMA SERIE

E. R. 676. - Quartetti I, II, III. (Partitura in 16°) L. 8
E. R. 677. - Idem (Parti staccate) » 12
E. R. 678. - Quartetti IV, V, VI. (Partitura in 16°) L. 8
E. R. 679. - Idem (Parti staccate) » 15

SECONDA SERIE

E. R. 680. - Quartetti I. Op. 1, N. 1 - II. Op. 10, N. 4 - III. Op. 27, N. 4. (Partitura in 16°) L. 10
E. R. 681. - Idem (Parti staccate) L. 15
E. R. 682. - Quartetti IV. Op. 10, N. 1 - V. Op. 33, N. 6 - VI. Op. 27, N. 3. (Partitura in 16°) L. 12
E. R. 683. - Idem (Parti staccate) » 16
Revisioni di E. Polo.

CORELLI (A.).

E. R. 233. - *II Concerto Grosso* per Archi, con Pianof. Op. 6 (Part. e Parti) L. 12
*III Concerto Grosso* per Archi e Organo. Op. 6.
E. R. 772. - (Partitura) L. 12
E. R. 773. - (Parti staccate) » 12
*VII Concerto Grosso* per Archi e Organo. Op. 6:
E. R. 774. - (Partitura) L. 12
E. R. 775. - (Parti staccate) » 12
E. R. 235. - *VIII Concerto Grosso* per Archi con Organo (Op. 6.) fatto per la notte di Natale L. 14
Revisioni di A. Tosi.

*Sonata VIII* dall'Op. 5 per Orchestra d'Archi (Guerrini):
E. R. 787. - Partitura in 16°) L. 12
E. R. 788. - (Parti staccate) » 12

FRESCOBALDI (G.)

*Toccate* (Malipiero) per Orchestra d'Archi:
E. R. 1079. - (Partitura) L. 6
E. R. 1080. - (Parti staccate) » 6

LOCATELLI (P.)

E. R. 1005. - *10° Concerto* da camera (Marinuzzi) per Orchestra d'Archi. (Partitura in 16°) L. 12

MONTEVERDI (C.)

*Orfeo*. Sinfonie e Ritornelli (Malipiero) per Orchestra d'Archi:
E. R. 1081. - (Partitura) L. 8
E. R. 1082. - (Parti staccate) » 8

SCARLATTI (A.)

E. R. 1012. - *Stabat Mater* a 2 Voci femminili con Archi ed Organo (Boghen) (Partitura in 16°) L. 12

STRADELLA (A.)

*Serenata* (Malipiero) per Orchestra d'Archi:
E. R. 1083. - (Partitura) L. 6
E. R. 1084. - (Parti staccate) » 6

TARTINI (G.)

E. R. 231. - *Pastorale* per Violino solista ed Archi. (O. Respighi). (Partitura e Parti) L. 10

TORELLI (G.).

*Concerto I* per Archi e Organo. Op. 8:
E. R. 778. - (Partitura) L. 12
E. R. 779. - (Parti staccate) » 12
Revisione di A. Tosi.

VALENTINI (G.).

*Concerto II* per Archi e Organo. Op. 7:
E. R. 780. - (Partitura) L. 12
E. R. 781. - (Parti staccate) » 12
Revisione di A. Tosi.

EDIZIONI RICORDI & C. - MILANO



## INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

### ITALIA

*BOLOGNA.*
**Casa Music. Umberto Pizzi** - Zamboni, 6.
**Casa Music. C. Sarti** - Farini, 7, Tel. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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 Cavour, 52, 54, 56.

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

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

*TORINO.*
**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.** - 12 West 45 th. Str.

*S. PAULO.*
**G. Ricordi e C.** - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.



## OPERE COMPLETE PER CLAVICEMBALO DI DOMENICO SCARLATTI

**criticamente rivedute e ordinate in forma di «Suites» da ALESSANDRO LONGO**

E. R. 541. Vol. I (10 Suites) N 1 a 50
E. R. 542. » II. ( » » ) » 51 a 100
E. R. 543. » III. ( » » ) » 101 a 150
E. R. 544. » IV. ( « » ) » 151 a 200
E. R. 545. » V. ( « » ) » 201 a 250
E. R. 546. » VI. ( « » ) » 251 a 300
E. R. 547. Vol. VII. (10 Suites) N. 301 a 350
E. R. 548. » VIII. ( « » ) » 351 a 400
E. R. 549. » IX. ( « » ) » 401 a 450
E. R. 550. » X. ( « » ) » 451 a 500
E. R. 551. Supplemento, 45 Pezzi disposti per ordine di tonalità

**I Volumi I, II, VIII e il Supplemento: ciascuno L. 20**
**I Vol. III, IV, V, VI, VII, IX, X, ciasc. L. 25**

TESTO ITALIANO, SPAGNUOLO, FRANCESE, INGLESE

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE




ANNO XIV. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXXII





# IN CAMPAGNA

CARLO ERBA MILANO

*non si sa mai che acqua troverete. Non dimenticatevi perciò, nelle vostre provviste, del migliore correttivo, le*




# POLVERI IDRIZ

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




COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

Pagine pubblicitarie soggette a tariffa intera.

# DISCHI ODEON

MUSICA SINFONICA: Guarnieri - Panizza - Mengelberg
S. Wagner - Pierné - Bodanzky

Hubermann - Sauer - Piatigorsky
Prihoda - Szreter - Quart. Roth MUSICA da CAMERA

LIRICA: Bonci - Pertile - Autori - Stracciari
Supervia - Bertana - Cristoforenua

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.
AGENTE ESCLUSIVO PER L'ITALIA DEI PRODOTTI: ODEON-FONOTIPIA
Aderente al CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI
Soc. An. COMMISSIONARIA — N. 19, Via Lazzaro Palazzi - MILANO

# LAMPERTI & GARBAGNATI
PIAZZA S. ALESSANDRO, 4
MILANO
*
APPARECCHI FOTOGRAFICI
*AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON*
PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO* PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

Pagine pubblicitarie soggette a tariffa intera.

# 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... (Stornello). — V. Eh! ci vuol altro... (Rispetto). — VI. V'insegnerò (Rispetto). — VII. E lo mio damo (Rispetto). — VIII. Beppin rubacuori (Rispetto). — IX. Flor 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 Pistoiesi** musicati da E. ODDONE.

Il primo giorno di calendimaggio; Traditorello, m'hai rubato il core; Quando tu passi dalla casa mia; In alto, in alto, vo' fare un palazzo.

Un fascicolo (113849) L. 5

**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'senna. — 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 lontananza.

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

CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000

SEDE E DIREZIONE CENTRALE: VERZUOLO - TEL. INT. N. 1

AZIENDE RIUNITE

CARTIERE BURGO VERZUOLO
CARTIERE PIROLA CORSICO
CARTIERA VONWILLER ROMAGNANO
CARTIERE MASLIANICO MASLIANICO
LUGO VICENTINO
CARTIERA REALI TREVISO
CARTIERA SOUCHON FOSSANO
CARTIERA POGGIO REALE MANTOVA

CONCESSIONARIE

PER TUTTA L'ITALIA DELLA CARTIERA VALVASSORI TORINO

CONCESSIONARIE

PER L'ITALIA SETTENTR. DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE ROMA
CARTIERE MERIDIONALI TIBURTINE CEPRANO ANIENE VISOCCHI

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

VIA PODGORA, 11 - TEL. 55251/52/53/54/55/56

# 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


M. Rinaldi. — Ildebrando Pizzetti poeta . . . . . Pag. 293

A. Cervesato. — Polifonia classica e cristiana . . . . . » 299

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Guardando avanti e guardando indietro. - Il primo schizzo wagneriano della « Tetralogia ». - Italia. Estero . . . . . » 304

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 312

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann). Lettera dalla Germania (A. Brüggemann). - Lettera dal Belgio (E. Closson) » 314

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica per organo » 322

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 325

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre Edizioni . . . . . » 328

**BRANO MUSICALE**

G. Laccetti. - *Commiato*. Canto e Pianoforte.



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


ANNO XIV LUGLIO 1932-X N. 7

MVSICA D'OGGI

# Ildebrando Pizzetti poeta(*)

### IV. - Lo Straniero.

Con questa opera torniamo all'affinità greca di cui più volte abbiamo parlato; anzi, ne *Lo Straniero* questa affinità si fa più salda, rivelando maggiormente il grande amore del Pizzetti per i tragici dell'età di Pericle. Edipo e lo Straniero hanno contatti numerosissimi. Sostituendo a Tebe la città di Tricca, e al Bosco delle Eumenidi la Valle delle Acacie, le azioni vengono ad avere lo stesso sfondo e la stessa origine. Inoltre i due lavori hanno vari punti di contatto; infatti considerano i protagonisti indici di prosperità per i paesi che li ospitano, la morte un martirio, la lotta tra il bene e il male una legge suprema ed immutabile, la redenzione dell'innocente un fatto soprannaturale, la felicità premio ultra-terreno, la vita solitaria fonte d'ispirazione.

Creonte e Polinice, è vero, non hanno riscontro nel dramma di Pizzetti, ma i due personaggi sofoclei vivono in quanto danno valore al vaticinio dell'Oracolo che noi conosciamo per bocca d'Imene; e l'indice di prosperità è stato largamente svolto da Pizzetti fin dalla prima scena (discorsi di Hanòch). Anche ne *Lo Straniero* come in *Edipo Re*, la tragedia passata sovrasta l'azione e vince per potenza il dramma che si svolgerà.

Scorreremo il libretto de *Lo Straniero* con ordine, differentemente perciò da come abbiamo fatto per gli altri drammi pizzettiani.

Il poeta inizia il lavoro con una accurata descrizione della Valle *(erbosa* e *petrosa)* delle Acacie. La maestosa figura del Re Hanòch s'impone subito teatralmente e poeticamente. I primi versi che vogliamo far notare sono quelli con cui il Re Pastore allude allo Straniero:

*Io so d'un uomo*
*che lavora nei campi come un servo,*
*e governa le mandre come l'ultimo*
*de' miei pastori, e pur sarebbe degno*
*di star seduto in alto, come un Re,*
*su tappeti di porpora...*

Poco più oltre Hanòch chiamerà questo uomo uno *straniero;* nella traduzione dell'*Edipo a Colono* del Romagnoli, più d'una volta c'imbattiamo in questa parola nei riguardi di Edipo.

(*) Vedi principio nel nostro fascicolo di giugno u. s.

La suddivisione dei cori, voluta dal Pizzetti, e il continuo dialogare di questi ultimi con Hanòch, potrebbero in un certo qual modo ricordare l'azione del *corifeo* e dei *coreuti* (notare nell'*Edipo a Colono* la scena che s'inizia col verso 128°, traduzione del Romagnoli). Fu detto che Edipo fu esaltato dalla Divinità; a parte il riscontro morale che è facile trovare nel finale del dramma pizzettiano, ricordiamo che le parole del Re Pastore:

*Io so, che senza scorta e senza guida — valli e deserti e fiumi... E forse un angelo,*
*egli ha varcato monti e ha traversato — lume — splendente, andava avanti a lui!...*

hanno anch'esse qualcosa di divino. La stessa cosa diremo per le frasi seguenti, sempre pronunciate dal Re Pastore e alludenti allo Straniero: « *È forte e puro, | e più di tutti amato* » | « *Ogni sua parola è stata un dono | di sapienza e d'amore* » | « *Io dico che egli è un uomo | mandato dal Signore: ed io gli dono | il più puro tesoro* (la figlia Maria) » | « *Egli ha la forza | di Dio per sua cintura!* ».

Anche in questo dramma il poeta non manca di palesare la sua predilezione per la Natura: al significato che verrà ad avere il sole (lo faremo notare poi) v'è da aggiungere qualche altro riferimento; ricordiamo questi bellissimi versi cantati dal coro interno di giovani e di fanciulle, poco prima dell'entrata del protagonista:

*L'uva di viola e d'oro è maturata, — e i tralci stanchi allentansi, in sopore.*
*Oh! dolce sonno fino a primavera!*

Si sa, anche attraverso l'esame della partitura, che le scene seguenti (l'offesa di Scedeùr, la tragica rivelazione dello Straniero) generano più di un contrasto. La tragedia sofoclea, ha, appunto nel contrasto, uno dei maggiori valori; il grande tragico spontaneamente e volutamente dava grandissima importanza al susseguirsi di scene di differente carattere.

Dopo il terribile urlo di tutto il popolo, le belle parole di Hanòch:

*Un uomo d'Israele ha osato alzare — si frantumasse, e ancor non basterebbero*
*il braccio per percuotere il suo Re, — a vendicare l'onta che ha patito*
*E tutti l'han veduto, anche i bambini, — il vostro Re. Piangete ed ululate!*
*Gente d'Hanòch, piangete ed ululate! — E temete la notte! Che le tenebre*
*Se in mille e mille pietre il monte Nebo — non sianvi senza scampo e senza fine!*

suonano con grande pace e con mal celata commozione! (Notare l'allusione alla *notte*, relativamente a quanto abbiamo detto parlando del *Fra Gherardo*).

Passando ad altra cosa, vogliamo far notare la graziosità dei versi pronunciati dal Re Pastore e riferentisi al futuro sposo della sua Maria *(il bianco giglio senza macchia): Beato quei che primo le disciolga | sugli omeri i capelli!*

Il costante pensiero della *luce* (indice non piccolo della perfetta unità della produzione poetica pizzettiana) è ripreso poco oltre dallo spodestato figlio del Re di Tricca, ossessionato com'è dalla *dolente ombra seguace* del padre suo; ecco i versi:

*Perchè non so se questa sacra notte — o s'io vedrò la roseo-raggiante*
*profonderà il mio spirito nel Buio, — aurora d'una nuova vita.*



Il secondo semicoro sembra riprendere dubbioso quel pensiero:

*— Perchè l'aria*
*è così calda e pesa? — Non un alito*
*spira di vento — E pure il cielo è limpido....*

Di tutto ciò avremo ampia spiegazione nel significato grandissimo che il poeta darà al sole, al termine dell'atto secondo.

Il discorso di Scedeùr è il più delle volte ferocemente sarcastico; ricorderemo questi due versi:

*Sempre i falsi profeti hanno il parlare*
*che sa di miele, e ingannano le genti....*

Poichè facciamo un esame dei brani poetici più belli, saremmo in dovere di riportare tutto il racconto dello Straniero, ma ciò non è possibile. Ricorderemo il passo in cui il protagonista accenna al martirio subito dalla giovane donna *(pareva un fior di melo, e avea capelli violetti)* in omaggio ad Afrodite:

*O pio Re, dove finisce — lo stupore commosso degli astanti,*
*il potere d'un uomo? E quando un uomo — e gridò: "Se la Dea le vuol far grazia*
*deve lasciar cadere le sue braccia — della vita, la scampi anche dal fuoco".*
*lungo i fianchi e serrare la sua bocca? — E a quella voce ogni pietà fu morta.*

*Udivasi la vittima guaire — Ogni ministra della Dea crudele*
*a denti stretti, come fa la cerva — parea mutata nella terza Erinni.*
*quand'è ferita e non può più rizzarsi. — Deliranti, correvano pel bosco,*
*Una stridula voce, a un tratto, ruppe — le sciolte chiome, e i bianchi pepli al vento,*
*a raccattar rami — e foglie e stipa.*

(Il dodicesimo verso ricorda un po' il ventottesimo del XX canto dell'« Inferno » dantesco, nonchè il centocinquesimo del IV canto del « Paradiso »). Al termine del tragico racconto Schedeùr ed il coro lanciano un sol grido: *Scostatevi da lui! | Or ei si muta in rettile strisciante....*

Anche noi sappiamo quanto sia difficile definire fedelmente i personaggi pizzettiani, ma lo Straniero, ci sembra si definisca da sè con questi versi:

*No, l'atto mio non fu viltà! Uccisi, — e diami di poter morire in pace.*
*ma per pietà e passione. E da sett'anni — Sett'anni che nel cuore sanguinante*
*io vado via pel mondo pellegrino, — io porto chiuso il crudo mio tormento,*
*per trovare chi intenda quel mio amore, — disperato di mai poterlo urlare,*
*e mi perdoni il male che ne venne. — fatto muto dagli uomini malvagi.*

Hanòch sembra non possa rinnegare chi aveva fatto tanto bene al suo popolo. Il Re Pastore, amato e venerato come il Tiresia sofocleo, aborrirà poi il Senza-Nome, come il vate cieco aborrì l'infelice Edipo. Anche se la commozione, la riconoscenza e l'amore sembrano vincerlo:

*E perchè spenta hai tu la lampada — Non posso, no, non posso dar la morte*
*che mi scaldava il cuore? — a chi recò la via alla mia gente!*

. . . . . .

il comando terribile supererà ogni sentimento:

*Ma quando acuta squillerà la tromba* — *sii già lontano, solo col tuo cuore*
*del vegliatore ad annunziare l'alba,* — *e con Colui che sa tutte le vie.*

Prima di passare al secondo atto non sarà inutile far notare come il banchetto offerto dal Persèide Terrebio — Re di Tricca — ai Re della Tessaglia (la regione che diede le principali stirpi elleniche) — *nel mese in cui fioriscono | i meli e cantano gli usignoli* — ricorda il culto di Diòniso: amore, vino e musica, sono gli elementi predominanti della descrizione fatta dallo Straniero. Inoltre nel lungo racconto del protagonista e nello svolgersi dell'azione teatrale, si nota un continuo *crescendo* che fa pensare a quella *gradazione* tanto voluta e ricercata dallo stesso Sofocle, specie nell'*Edipo Re*, e tanto acutamente messa in evidenza dal Romagnoli.

Nel secondo atto predomina, teatralmente, il lungo duetto tra Maria e lo Straniero; l'andamento del dramma ricorda (differente sarà la conclusione) il terzo atto di *Dèbora e Jaële*.

Allorchè Maria sembra scusarsi con l'uomo amato per il poco ristoro portatogli, lo Straniero risponde: *Bambina! Il molto | sarebbe ancora poco. E il poco è troppo.* Questi versi che possono sembrare un semplice giuoco di parole, hanno una rispondenza particolare nell'ordine inesorabile del Re patriarca.

Belli i versi appassionati dello Straniero:

*Tu piangi? No,* — *prima ch'io chiuda gli occhi e scenda*
*non piangere, Maria! Ma di codeste* — . . . . . [*all'Ade.*
*tue lacrime una serberò nel cuore.* — *Come grandi e come dolci,*
*Sarà l'ultima stilla a cui le labbra* — *sono i tuoi occhi! E chiari sono, e brillano*
*riarse si vorranno dissetare,* — *come le stelle quando albeggia...*

E sublimamente religiosa l'allusione fatta dalla donna alla voce arcana anche da lei intesa al pari dell'uomo amato:

*Una voce profonda e dolce e lieve*
*come l'aria, che viene non si sa*
*di dove, e fa tremare il cuore....*

Il dramma pizzettiano è più vicino alla tragedia di Sofocle che a quella di Eschilo. A parte la evidente derivazione de *Lo Straniero* dall'*Edipo a Colono*, il nostro poeta con caratteri nobilissimi raggiunge spesso quella *umanità* facilmente rintracciabile nella produzione dell'autore di *Ajace*, anzichè in quella dell'autore del *Prometeo incatenato*.

I personaggi pizzettiani risentono un po' di quel tormento provato dal Pizzetti per il completo raggiungimento del suo ideale. Il Romagnoli scrisse a pagina 140 della sua *Tragedia Greca* (Treves - Milano, 1924): « Nel dramma di Sofocle la vera azione piuttosto che un tramutar di vicende, consiste in un tramutar di anime ».

Il coro di pace con cui termina il primo atto avrebbe potuto concludere il dramma:

*Il mondo è grande! E sotto i vasti cieli* — *Ma un grande abisso senza fondo è il cuore*
*tante son terre ed acque, e tante genti,* — *umano e l'uom se ne spaura. Solo*
*che a sapere ogni cosa il giorno è corto.* — *vi penetra e vi legge il Dio che sa*
*ogni principio e giudica ogni fine.*



Ma Pizzetti ha voluto che l'azione da lui ideata si compisse con l'apoteosi del sole! Maria, *luce di Dio*, muore con l'uomo amato; le ultime sue parole: *Oh! come è bello il sole! | Come bello, volar nel sole, in pace....* sono così commentate dal Pizzetti stesso: « Tutto il popolo, preso da un nuovo senso di stupore religioso, s'inginocchia, la fronte al sole oriente che aureola di luce radiosa i due morenti ».

Il più giovane dei tre poeti greci — Euripide — glorificò nella sua *Elettra* la bellezza del sole contrapponendola allo sconforto della notte. Le tragedie di Euripide — giova ricordarlo — erano *illuminate* dai potenti raggi dell'astro di Dio. Pizzetti volle che al termine della sua opera, che segnava il trionfo delle sue idealità, il sole sorgesse e glorificasse il sacrificio dei due *martiri*.

Non si tratta di fine tragica, ma dell'esaltazione di una morte santa, come nell'*Edipo* sofocleo.

Poco prima di morire lo Straniero invoca: *Non piangete, | ma cantate Alleluja! E alzate gli occhi | verso la luce che v'irradia e investe...* Ed il popolo commosso:

*Glorificata sia la creatura* — *per cui la luce splende ov'era l'ombra.*
*che è morta per ridar la vita ai morti.* — *Alleluja! Alleluja!*
*Alleluja! Alleluja!* — *Una è la via diritta, per ascendere*
*Glorificato il sangue suo vermiglio,* — *là dove regna il Sommo Bene: Amare.*

I gemiti, le implorazioni, le ingiurie, gli odi hanno termine; non è la fine di Re Sisera, è la trasfigurazione d'un uomo redento. L'*Alleluja* qui non suona scherno come nella *Dèbora e Jaële*, ma ha racchiuso in sè tutto il concetto religioso che la Religione gli attribuisce.

Il sole mai si levò tanto bello e raggiante come in quel giorno d'amore!

***

## V. - Inscindibilità musicale e poetica.

Sarebbe molto opportuno esporre in questa ultima parte del presente studio qualche concetto generale relativo all'arte poetica del Pizzetti; faremmo tutto ciò se il Maestro non avesse da trent'anni a questa parte spiegato chiaramente ed abbondantemente come e quanto il suo dramma sia legato alla musica. Su questa si fermò l'attenzione di più d'un musicologo e noi stessi ne facemmo oggetto di un recente saggio (1).

Con la parola *dramma* il Pizzetti intende già l'inscindibilità della poesia e della musica; infatti — secondo i suoi concetti — l'azione non può essere concepita fuori dello *spirito* della musica; ragione per cui i concetti che generarono la poesia, li possiamo trovare chiaramente espressi nella musica.

Nell'analisi dei vari libretti ci siamo imbattuti in personaggi strani ed a volte quasi indefinibili. Per comprendere pienamente i personaggi pizzettiani (ce ne accorgiamo dopo un lungo e appassionato studio) occorre entrare nello spirito (musicale e poetico, che poi è unico) del dramma. Tutto sta nel comprendere cosa intenda il Pizzetti per *vita*.

---

(1) « L'arte di I. Pizzetti e *Lo Straniero* » - Soc. Ed. di *Novissima*, Roma, 1931.

Il nostro musicista — si sa — risponderebbe allo stesso modo a coloro che gli domandassero la definizione di *dramma*, e quella di *vita*, appunto perchè considera il teatro « vita in azione e in divenire ». Ma cosa intende il Pizzetti per vita? Rispondiamo: — Il più santo ed il più bello dei doni divini; quello stato d'attività che ci dà la forza di tendere alla conquista del bene, alla bellezza, all'amore, alla gioia del donare; quella forza che deve farci avvicinare a Dio il più possibile, vincendo il male. — Non vogliamo dire di più per non sciupare il pensiero pizzettiamo, bello e commovente non solo idealmente; consigliamo il lettore invece di meditare profondamente lo scritto « La musica e il dramma » pubblicato di recente dal Pizzetti nella *Rassegna Musicale* (gennaio 1932).

Accanto al concetto altissimo di *Vita*, v'è l'altro (che trova vita in quello) della *Natura*. Chi ci ha seguito già sa quanto sia profondo questo sentimento per tutti gli esempi poetici riportati. In tutto e dappertutto il nostro musicista vede raffigurata la Natura; in speciale modo, poi, nella musica: l'*Allegro* della *Sonata in sol magg.* op. 14 di Beethoven gli fa pensare « alle viti mollemente tese tra gli alberi in fila ».

Leggendo questi due periodi tratti dagli « Intermezzi critici » (La Musica di Vincenzo Bellini), si comprenderà come il musicista, al cospetto della natura, abbia le più belle ispirazioni. « La natura vive la sua vita eterna indipendentemente dalla riconoscenza e dall'amore degli uomini, e l'uomo che da lei oggi si distrae la ritroverà domani vivente come ieri »; « troppe volte noi tutti abbiamo lasciato passare la primavera senza guardarla, senza amarla, senza ringraziarla, e ci siamo ricordati di lei e della sua divina bellezza, con la gola stretta dal rimpianto, quando era già passata: e non ci sarebbe rimasto di lei già lontana che il desiderio vano, se essa, che viene sulla terra per il bene e la felicità di tutti gli uomini, non avesse lasciato anche per noi qualcuno dei suoi doni ». A qualcosa di simile accenna il d'Annunzio nell'Ode a Bellini.

Pur sapendo di esprimere cosa contraria alle idee del Pizzetti, diremo che gli stessi concetti valgono per l'opera d'arte. La musica del maestro parmense forma la prova più tangibile del nostro convincimento.

***

I libretti pizzettiani, poco più svolti, potrebbero apparire in un primo esame adatti alla recitazione; ma siamo certi che nel rappresentarli essi risultano invece indiscutibilmente concepiti nello spirito dell'arte dei suoni.

La poesia pizzettiana, infatti, non può mai fare a meno della musica; si sarà notato appunto questo, leggendo il presente studio.

MARIO RINALDI.



# Polifonia classica e cristiana

## I.

Tema tuttora oscuro in tanta parte: malgrado sia stato l'oggetto di opere classiche, come *La mélopée antique* del Gevaert, e di qualche breve ma accurato saggio, quale la *Polifonia religiosa* del compianto Giannotto Bastianelli.

È certo che il rituale fonico cattolico si assimilò prestissimo (come avvenne in altri campi del rito e del mito cristiano) elementi classici preesistenti: dunque romani e ellenici. Ma erano elementi — ed è questa domanda simile a sguardo su zone ancora impervie — veramente e solamente romani e ellenici?

Se si pensi a quale punto sia giunto durante i quattro secoli dell'Impero (nei quali appunto tale elaborazione si è compiuta) la compenetrazione — nel culto e nelle arti tutte — degli elementi vicini e lontani di tutte le civiltà e le tradizioni del vasto e complesso Oriente Mediterraneo, non si può dubitare che sotto il nome quasi cumulativo di « classico » debba venir compreso un numero di tradizionali elementi (sia diretti che già riportati) non solo ellenici, ma egizi, ebraici, persiani, indiani — dei culti, delle lettere, delle arti. (Così era della Roma imperiale il culto di Mitra, che tante analogie sembrò avere comuni col nascente Cristianesimo).

Così nella musica: e il definire vagamente di origine « classica » come si fa abitualmente il più antico forse dei nostri canti liturgici: il *Te Deum* non giunge a illuminarne la derivazione in modo preciso; nè a dar luce adeguata su la musica cristiana antica (1).

Luce che, del resto — mi affretto a dirlo — non ho la pretesa (e sia anche per le enormi lacune che tuttora la intercettano) di aumentare in queste note, intese specialmente a coordinare le disperse fila del ricco, vetusto tema.

---

(1) Una domanda: quale fu l'influenza, ad esempio, sulla musica classica della musica religiosa ebraica? Siamo nelle congetture: e la musica ebraica è ancora, in tanta parte, da rivelare. Ecco, in proposito, una notizia che tolgo da giornali francesi non recentissimi:

Da trenta secoli si era perduta la chiave della musica ebraica che accompagna i canti di Salomone. Gli strani geroglifici sono stati ora svelati da un compositore ebreo, certo Gunsburg, che abita a Parigi. Il testo originale della musica fu da lui trovato nella *Bibbia di Kovno*, scritta dieci secoli dopo Cristo e che l'esercito tedesco durante la guerra portò via da Kovno, ma poi restituì in esecuzione al trattato di pace.

Sino dal 1893 il Gunsburg lavorava a risolvere il « rebus » di questi geroglifici. I segni musicali ebraici consistevano in diverse combinazioni di puntolini scritti direttamente sopra il testo: in margine all'inizio delle righe di testo sta scritta la parola: *Dvari* (parole) e all'inizio della riga musicale sta scritto: *cir* (musica). Ogni tanto si incontrano delle indicazioni di « piano » e di « forte ». Fu così scoperto che esistevano nella musica ebraica 7 note corrispondenti alle sette note ora impiegate, e tre alterazioni. Il tempo per due era indicato con un specie di due romano e il tempo per tre con un triangolo.

Trovata la chiave, il Gunsburg potè tradurre dall'originale ebraico una certa quantità di composizioni, che furono suonate da lui e da altri musicisti che vi trovarono un fascino indescrivibile.

Si attendono ora da Kovno altre copie della musica ebraica che potranno essere tradotte. Il Vecchio Testamento di Kovno, generalmente conosciuto come la « Bibbia di Kovno », è scritto su pergamena e conservato nella Sinagoga di quella città.

## II.

Delle due grandi correnti musicali elleniche — la *dorica* e la *lidia* (o *frigia*) — è certo che fu la prima, la musica solenne delle alte cerimonie; fu soltanto la *dorica* a compenetrare la primitiva liturgia del Cristianesimo.

E al modo dorico — e non certo al lidio (commento musicale di banchetti) — pensava Platone quando scriveva: « Vorrei una musica che esprimesse i sentimenti di un valoroso nell'ora del pericolo e delle forti decisioni; o quando la sua fortuna declina ed egli affronta le ferite o la morte, o resiste impavido e calmo. Vorrei un'armonia che gli fosse utile nel riposo e nell'azione, quando lo stimolo della necessità vien meno ed egli tenta di persuadere Dio con la preghiera ed i compagni con l'istruzione ed il consiglio; un'armonia che suggestionasse la docilità alla voce ammonitrice e la moderazione nella vittoria ».

Così il modo dorico, che rappresentava la perfezione dell'animo virile e l'ottimo congegno dei pensieri, passò nei canti della chiesa cristiana, ma con accenti pregni di un nuovo spirito; il *Te Deum*, l'antichissimo fra i canti liturgici, è melodia *dorica* (2).

***

Sollevata l'uniforme pressione dell'Impero, sorgevano, anche in Italia, dialetti, costumi, modi d'architettura e di musica regionale. Nulla di più istintivamente sincero dell'ardore con cui i celto-lombardi difendevano il canto ambrosiano contro le riforme dei mediterranei siro-bizantini.

Sebbene quindici secoli di mutevole interpretazione rendano difficile il riconoscere la forma genuina delle antiche melodie, è ancor possibile sentire nei canti liturgici un'eco lontana delle diverse origini di nostra gente dalle molte vite, che con energia sempre rinnovata parla e scrive, edifica e scolpisce, dipinge e canta « dialettalmente »...

***

Ma torniamo alle origini.

Gli inni ambrosiani hanno una loro esteriore origine autonoma. Ma, poichè, risalgono — è noto — direttamente a S. Ambrogio e non si può non pensare che in Lombardia non fossero giunte le melodie corali del rito classico — così pur attraverso una loro reale, cioè spontanea autonomia originaria, è evidente che si ricollegano — non meno di quelli costantiniani — alla musica religiosa di Roma imperiale.

Allorchè una setta d'invasori Goti — scrive il Boni, nel suo saggio *Urania* — ebbe dall'imperatrice Giustina le chiese di Milano, si rinchiuse Ambrogio col popolo nella maggiore basilica. E, per tener occupata la folla e disciplinarne i difficili umori, pensò di far cantare alcuni inni da lui composti. Le sentinelle,

(2) Al tempo di Cassiodoro questo modo musicale ispira ancora eroismo e vittoria sulle tentazioni; ma, a partire dal secolo VII, le sue cantilene degenerano, la struttura armonica si modifica e, dopo il secolo X, « il regno della musa dorica è campo sparso di rovine ».

Nuovi elementi contaminavano la tradizione classica nella musica liturgica. In Siria ed in Grecia si adattavano agli inni, per meglio diffonderli, le canzoni popolari. Non diversa origine avevano forse le neule solfeggiate, lavorando, dai contadini di Santa Paola, o gli alleluja marinareschi ricordati da Sidonio Apollinare.



sorprese nella notte silenziosa dal canto modulato con insolito ritmo, fantasticarono di magici carmi trovati dal vescovo per suggestionare il popolo. « C'era del vero in questa supposizione », scriveva egli più tardi, attribuendo l'effetto degli inni allo spirito che li animava. « Taluni pretendono che io abbia fascinato il popolo coi miei carmi. *Grande carmen istud est, quo nihil potentius* (*contra Aux*, ep. XXI).

In tale occasione fu introdotta nel rito milanese la salmodia ecclesiastica orientale, alternata di voci maschili e femminili. Riescivano nuove a chi aveva scordato le antifone dei carmi d'Orazio e dei cori di Sofocle, le melodie imparate ad orecchio dal popolo. Così gli inni ambrosiani, giunti a noi, dipendono direttamente, per le forme metriche e musicali, dalla poesia melica dell'antichità pagana, « come — nota il Boni — i primi battisteri ad immersione, in forma d'atrio con « l'impluvio ricoperto, derivano dalla vasca ottagona a labirinto idraulico nell'atrio « imperiale dei Flavi ».

E scriveva Clemente Alessandrino: « Si accolgano soltanto le melodie atte ad ispirare la temperanza, ripudiando le armonie leggere, care alle orgie impudiche » (*Ped.* II, 4).

Il canto corale, sfogo immediato dell'animo, ritenevasi bastevole all'espressione dei sentimenti religiosi: « Abbiamo bisogno di un solo strumento, la parola che porta la pace. Non sappiamo che fare dell'antico salterio, della tromba, del cembalo e del flauto, in uso presso coloro che si esercitano nella guerra (*Clem. Alex.*, l. c.). « Noi cantiamo la lode divina, con un salterio animato ». (*Euseb.* in psalm, 91). « Nostra cetra è tutto il corpo nostro, per mezzo del quale l'anima s'innalza a Dio ». Qual nuovo Terpandro dell'Occidente Cristiano, S. Ambrogio celebrava l'arte dei suoni con gli accenti di un esordio pindarico.

Così, alla fine del secolo IV, nel fondare l'Abbazia di Grottaferrata, S. Nilo poneva sotto la protezione della Chiesa di Roma le melodie più antiche e pure dell'Ellade

***

Grande, sovrana influenza della musica liturgica nella torbida Apocalisse dell'alto medio evo, subito dopo la caduta dell'Impero, devastata e incendiata l'Italia dai fiotti delle invasioni barbariche!

Sul finire del secolo VI, quando la terra pareva tutta in fermento — tra invasioni e saccheggi, devastazioni ed incendi, uccisioni, inondazioni e terremoti — e tutta l'antica civiltà crollava dalle fondamenta, un sommo Pontefice romano sciogliева nella basilica di S. Pietro un'elegia sulla decrepitezza del mondo, prossimo alla fine, citando l'Evangelista: « Sorgono le genti contro le genti, i regni contro i regni e saranno grandi terremoti e pestilenze e carestie ».

Vedeva la *pressura gentium* nelle invasioni barbariche e « se ancora i flutti del mare non s'erano mossi, c'era da star sicuri che si moverebbero » (Greg. *Hom. in Evang.* I, 1). « In tanta rassegnata apprensione di chi, soffrendo il peggio, « teme il pessimo e non ha più lagrime nè sospiri, fra il 540 ed il 600, il canto « liturgico, pienamente sviluppato, dava, con gli uffici dell'Avvento e del ciclo « di Natale, i frutti più dolci, veri gioielli dell'antifonia, modelli inimitabili di una « melodia grandiosa e soave, in cui tutto respira pace e speranza » (Gevaert. O. c.).

III.

*Il canto liturgico:* per opera di un monaco benedettino, assunto al Papato, Gregorio Magno. Compilatori, i conventuali di S. Paolo.

Il « coetus » di codesti monaci « basilicali » attendeva anche e anzitutto al servizio liturgico: all'integrale compimento dell'ufficio divino, al canto diuturno e notturno dei salmi.

Compilatori delle raccolte di inni, (gli *Imnaria*) essi formarono la *Schola Cantorum* che aveva nella Basilica il suo posto riservato davanti all'altare e cinto da una balaustra di marmo.

Il rituale Gregoriano è la codificazione — più che l'instaurazione di un « nuovo » canto — di un vasto e complesso materiale imnologico che era tempo di ordinare, anzitutto per impedirne la corruzione e la dispersione.

Venne — questa che fu chiamata riforma ed è specialmente ordinamento — dal più colto degli ordini religiosi, il Benedettino, poichè da esso usciva appunto l'oscuro monaco che il 590 doveva lasciare il suo convento sul Celio per assumere la tiara, colui che sarà Gregorio Magno, e la Chiesa proclamerà uno dei suoi quattro dottori.

Col suo rituale, Gregorio veramente « salva e tramanda le basi della più alta civiltà musicale esistita ».

Riassumendo l'opera salvatrice compiuta dalla Chiesa nel Medio Evo, il Bastianelli può scrivere fondatamente:

« La Chiesa Romana, e per essa i religiosi medioevali, hanno con una azione in parte inconscia, in parte cosciente e disposta, salvati e tramandati a noi non solo i tesori della letteratura antica (e con essi la base d'ogni civiltà artistica e moderna) ma ancóra, insieme coi monumenti musicali non sappiamo bene di quanta antichità e di quanta corruzione dal tipo primitivo, tuttavia di certa costituzione ellenico-romana, il seme e l'ethos imperituri della sola musicalità civile nel mondo ».

***

Tale l'alto cómpito civile e religioso a cui diedero opera molte volte secolare, nell'infinito succedersi delle loro file, i Benedettini del Monastero di San Paolo.

Opera di unità, anzitutto di unità morale; di cui l'unità melodica dei canti liturgici corali non è che l'espressione armoniosa per eccellenza.

Il rituale Gregoriano non « contempla » nè uditori, nè artisti; poichè il canto vi appare solo come *una* delle manifestazioni della fede, *planus cantus* collettivo, impersonale, anonimo: non esistono gli individui, solo esiste la *Societas* dei cristiani!

Tale il canto fermo che ebbe — ed ha — millenario culto sotto le volte della Basilica di San Paolo e nella Basilica Laterana, per opera di un suo rievocatore attuale: il maestro Casimiri.

E pare ritorno alle origini, alle assemblee notturne nelle Catacombe, come le descriveva Filone: « Dopo il pasto della sera cominciano i sani cantici: tutti « stanno ritti e formano due cori: uno di uomini, l'altro di donne. Si cantano « allora inni sacri in varia maniera: ma ora l'uno dei cori si fa udire da solo, « ora ambedue si uniscono in un armonioso e sommesso accordo ».



IV.

Ritorno alle origini — quale doveva essere portato al più alto grado di sua espressione da Pier Luigi da Palestrina, nella più alta sede di musica della Chiesa: la *Cappella Sistina.*

È forse appena necessario dire che la Cappella Sistina è il corpo corale proprio dei palazzi apostolici, adibito esclusivamente alla ufficiatura rituale del Pontefice, e non va confusa (come avvien sovente) con la Cappella musicale della Basilica di S. Pietro in Vaticano, « Cappella Giulia ». La caratteristica tutta speciale, e forse unica, che distingue la Sistina dalla Giulia (e da tutte le altre istituzioni musicali congeneri della Chiesa cattolica) consiste nella *esclusiva esecuzione di musica puramente corale a sole voci, senza accompagnamento strumentale,* « alla Palestrina ». È noto che nella pontificia Cappella Sistina, luminosamente affrescata da Michelangelo, non esiste l'organo e che l'uso di qualsiasi strumento musicale vi è rigorosamente proibito, alla stessa guisa di quanto si pratica nei templi dei cristiani d'Oriente: tradizione, si è visto, che risale ai primi tempi del cristianesimo, quando i perseguitati seguaci della novella fede si raccoglievano nascostamente nelle Catacombe a pregare e a cantare inni e laudi al Salvatore.

***

Purezza delle limpide origini della musica liturgica, che appare così sublimata dal genio del Palestrina, conservata perennemente immateriale nel più ricco e prezioso tabernacolo incorruttibile della Chiesa trionfante! E nel sacrario del Pontificato medesimo, il canto gregoriano può, a tale stregua, essere dal Bastianelli posto alle medesime radici del tronco vegeto e vigoroso della nostra presente musica. Ed egli cita due profondi spiriti moderni che nel canto gregoriano hanno trovato ragione di egregie scoperte e di splendida bellezza: don Joseph Pothier e Ildebrando Pizzetti.

Onde, mi è grato concludere con lui: « Chi non conosce la dolce figura, quasi di monaco bizantino, di quel benedettino di Solesmes, che per mistica congenialità (niente si può ricostruire che già la cosa ricostruita non sia viva o possibile in noi) riuscì a ristabilire filologicamente la esatta lezione e la sacra fisionomia delle divine monodie liturgiche? E chi ignora il nome e l'arte del nostro forse più puro compositore modernissimo, il quale, anch'egli per congenialità, ritrova nel gregoriano (e per esso nella teoria modale pregregoriana e greca) le fonti supreme della melodia mediterranea? Come la poesia greca e latina ebbe i suoi umanisti che ne riscoprirono i documenti corrotti dall'incuria umana e la forza immanente della bellezza; così don Pothier, vero umanista dell'arte gregoriana, ne ha rivelato al mondo l'esatta figurazione musicale e l'immanente potenza estetica. E come agli umanisti successero i poeti, che ormai potevano abbeverarsi alle restaurate fonti della poesia antica, così Ildebrando Pizzetti è il primo musicista che dalle sorgenti tornate limpide della musica antica tragga pieni sorsi di quella purissima melodia, lontano-cantante alle più innocenti scaturigini della nostra civiltà. E non è senza significato che questi due uomini geniali, che in diverso modo e con diversa fecondità han saputo ricollegarsi alle radici musicali delle nostre razze, appartengano all'Italia e alla Francia ».

Arnaldo Cervesato.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Guardando avanti e guardando indietro

*Scritto nel 1919 a Zurigo, quando più forte che mai apparve una certa sfrenata brama di modernità nella musica (modernità effimera che fu più di veste esteriore che d'un vero contenuto spirituale), questo scritto di Busoni non fu pubblicato che nel marzo scorso nel* « Berliner Tageblatt » *e subito dopo nella* « Monthly Musical Record ». *Crediamo opportuno riprodurlo integralmente, non solo per l'importanza e la rarità degli scritti busoniani, ma anche perchè, nonostante risalga a 13 anni addietro, è sempre d'attualità.*

Dopo una grande procella è dovere dei pensatori e degli artisti di ricostruire la vita, ed è questo un dovere che richiede — da chi lo compie — un'intensa ed instancabile attività. Fortunato è il paese che possiede gente veramente capace di pensare, e dove l'opera dell'artista può essere d'aiuto a rifare i valori spirituali che sono stati distrutti. Ma ben pochi, anche fra i pensatori, sono coloro che seppero rimanere fedeli a sè stessi, senza lasciarsi sviare dagli avvenimenti esteriori. Quando una casa viene distrutta, molte delle cose preziose ch'essa contiene, e del materiale con cui è costruita, sono irremissibilmente perdute: ma una parte di esse avrebbe potuto essere salvata se un senso di pietà ci avesse impedito di gettare (nel momento dell'esaltazione) via tutto furiosamente. Ma ora non è il caso di piangere quello che è stato perduto: ciò che un essere umano ha creato, un altro uomo può creare ancora.

Per quanto lontano si guardi nel campo della musica, si vedrà che i tesori classici sono praticamente indistruttibili: diversi in questo dalle statue e dalle pitture che, una volta distrutte, sono perdute per sempre. Ma il compito di ridurre ragionevolmente la loro influenza ed il loro effetto, è assai più difficile che quello di sbarazzarcene del tutto. È venuto il momento di mettere sopra un piatto della bilancia ciò ch'è stato finora compiuto, e sull'altro le aspirazioni che dominano la nostra vita musicale e ciò che si deve realizzare.

La parte più lunga ed importante della mia vita si è svolta in un periodo durante il quale il regno della musica è stato soggetto alla tirannia *spirituale* di Beethoven, ed alla tirannia *materiale* di Wagner. Attorno al ricordo di Beethoven è stata organizzata una specie di *polizia estetica*, una specie di *inquisizione musicale*, che spaventò e spinse creatori ed imitatori nel campo della sterilità: intorno a Wagner poi fiorì un completo sistema di organizzazioni che allacciarono tutti i paesi musicali e tutti i compositori a qualunque categoria appartenessero, e li irreggimentarono nelle proprie file. Chiunque tentò di resistere e salvaguardare la propria personalità fu boicottato e lasciato privo d'aiuto, senza possibilità di parlare.

Tutto il mondo musicale era funestamente dominato da questa situazione. Fra la grandezza spirituale di un nome e la temporale grandezza dell'altro vi fu nondimeno posto perchè Chopin potesse essere ammesso come una figura comparativamente inoffensiva da un punto di vista politico. Ed è giusto: perchè se il pubblico è stato tenuto segregato per tutta la settimana, ha il diritto d'esser ammesso a far dei confronti in domenica, giorno di libertà. Tutti gli altri compositori — come Brahms e Bruckner, accomunati nella loro adorazione per la *Nona Sinfonia* — erano figure secondarie, e venivano considerati seguaci dell'uno o dell'altro *leader*. Bach occupava nella vita musicale lo stesso posto che la Chiesa occupa oggi nella vita sociale.

Mozart era stato relegato completamente tra le incerte figure dello sfondo: se faceva qualche rara apparizione era assolutamente incompreso, ed era ascoltato con un'aria di indulgente protezione, come un bambino entrato nel salotto in un giorno di ricevimento. Ed è questo spirito di incomprensione che rovinò lo sviluppo della musica nel secolo XIX.

Se ci si fosse limitati a non comprendere Mozart ed a schernire Berlioz, oggi si potrebbe avere avanzato alcun poco, e con sicurezza. Beethoven offuscò Mozart, Wagner abbassò Berlioz. Passando vicino alla bellezza dell'uno, ignorammo i mille nuovi stimoli dell'altro; e ignorando questi, gradatamente abbandonammo il regno della musica per quello d'una contemplazione pseudo filosofica: perdemmo la gioia del « gioco musicale », e scavammo noi stessi la fossa nelle cui profondità scendemmo mesti ed umiliati, con la rigida guida d'un anello di ferro che non ci permetteva nè di reagire nè di emettere alcun giudizio.

Se si potè uscirne fu in grazia di coloro che condussero la lotta aspra, ed ottennero la vittoria non sopra Wagner, ma sopra la sua generazione... Liszt, che fu modello ed insegnante a tutti, Franck e Saint-Saëns in Francia, i musicisti russi che non avevano ancora notizia delle opere wagneriane. Liszt che alcuni lasciavano passare sotto silenzio, che altri, più fiacchi o stolidi, coprirono di riprovazioni, fu veramente un capo ed un maestro: ed è impossibile non riconoscerne la nobiltà e l'elevatezza della figura e dell'opera.

Tale era lo stato della vita musicale allo scoppio della guerra europea. Nella stessa epoca avevano però attirato l'attenzione alcune esperienze (sonore) condotte già da una quindicina d'anni, e dalle quali s'era già ottenuto un certo numero di risultati positivi. Nuovi principi tecnici d'espressione assai sottili e delicati ed una certa libertà dalle convenzioni era stata ormai conquistata: c'era già un sensibile abbandono delle forme monumentali ed obbiettive, per altre più brevi e concise... Indizi tutti, di un nuovo movimento che s'era iniziato.

Ciò che dobbiamo fare ora non è di sovvertire ciò che naturalmente ormai esiste, ma di creare qualcosa di nuovo. Ora abbiamo bisogno di una nuova arte « *classica* » nel senso di bellezza, di sicurezza tecnica, di durevolezza di valori, semplicità e simpatia. *Tutte* le esperienze fatte al principio di questo secolo *debbono* essere utilizzate ed incorporate nello stile *futuro* definitivo. Noi dobbiamo ancora imparare molto e lavorare assiduamente con spirito di gioia per poter dare gioia agli altri.

La virtuosità strumentale mi sembra ormai esausta. È da augurarsi che i musicisti comprendano questo e si adattino alla nuova situazione. Il pianoforte è un mezzo di comunicazione: il violino è uno dei primi strumenti dell'orchestra: d'altra parte la voce può ormai liberarsi dalle pesanti pastoie dell'interpretazione letteraria e ritrovare la propria funzione fine a sè stessa. L'opera può essere un oggetto di divertimento ed il libretto un pretesto per fare della musica: possiamo fare delle opere brevi e divertenti con pause frequenti ed *arie* piacevoli. È ora d'aprire le finestre,... La musica deve essere aristocratica e disinteressata, ma senza un'insormontabile barriera fra l'artista ed il pubblico.

Reazione — nel più nobile ed alto senso della parola.



## Il primo schizzo wagneriano della "Tetralogia„

È sempre interessante poter vedere i primi abbozzi di capolavori dell'arte, e ricostruire — per quanto è possibile — attraverso la loro conoscenza le successive trasformazioni dalla prima idea fino alla realizzazione dell'opera completa: o, per lo meno, misurare il cammino interposto fra l'idea iniziale e l'opera quale noi la conosciamo.

Un percorso di questo genere, interessante e piacevole, ce lo fa fare D. Calvocoressi attraverso agli schizzi della *Tetralogia* wagneriana in uno degli ultimi numeri del *Times*.

L'intera Tetralogia è già in germe nel piano in prosa del 1848 (pubblicato nel secondo volume delle Opere complete di R. Wagner) che contiene: il furto dell'oro, la fabbricazione dell'anello e dell'elmo magico, la costruzione del Valhalla e la maledizione di Alberico: Votan, Brunilde, Sigmund, Siglinda, Hunding, il sonno di Brunilde, Sigfrido e la uccisione del drago, il risveglio di Brunilde, ed infine i principali avvenimenti del *Crepuscolo degli Dei*.

Nello stesso anno, pensando alla realizzazione di questo gigantesco progetto, Wagner scrive il poema di una « Morte di Sigfrido » che corrisponde quasi esattamente all'attuale *Crepuscolo degli Dei*. Nel maggio del 1851 scrive un secondo poema drammatico « Il giovane Sigfrido » (in tre settimane) nel quale, in forma narrativa, c'è già quello che formerà il soggetto della *Walkiria* e qualche accenno all'*Oro del Reno*.

In novembre, il grande compositore intuisce la necessità del prologo e del dramma iniziale e li abbozza subito. Lo schizzo dell'*Oro del Reno* è brevissimo: ci son già le tre Figlie del Reno, ma non vi è alcun accenno alla spada (il cui simbolo avrà così grande importanza nell'opera compiuta) nè all'entrata degli Dei nel Valhalla.

Lo schizzo della *Walkiria* fu elaborato nei due primi atti e completato l'anno seguente. Ma le differenze con quello che conosciamo sono considerevoli. Per esempio: alla richiesta di Brunilde, Votan appariva nella capanna di Hunding e cacciava la spada nel tronco, donde poi la traeva Sigmund in seguito ad una complicata disputa con Hunding.

Più tardi tutto il materiale fu rifuso nella forma che conosciamo.

Il manoscritto primo — dice l'A. — è costellato di notazioni e di appunti musicali: tra cui la prima frase del « Canto della Primavera » della Walkiria e la notazione d'un ritmo di terzine in un tempo di 3/4, in cui non è difficile riconoscere il primo schema del tema dei Nibelungi. In uno schizzo dell'*Oro del*

*Reno* figura un appunto: « ENTRATA DEI GIGANTI: PIANISSIMO » il quale apparisce per lo meno curioso, se si pensa alla musica che accompagna l'entrata attuale.

L'autore conclude augurandosi che tutti gli schizzi vengano pubblicati e commentati a beneficio degli studiosi, poichè essi non sono meno interessanti nè meno utili di quelli beethoveniani che hanno trovato un così amoroso illustratore in Nottebohm. Quelli di Wagner meritano di trovare anch'essi il loro Nottebohm.

## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, maggio 1932.

P. CANAL. - *Della musica in Venezia.*

Ripubblicazione di uno fra i primi studi (apparso per la prima volta nel 1847) sulla musica veneziana: studio che, quantunque non immune da qualche errore, resta uno dei fondamentali sull'argomento.

---

**Rivista Musicale Italiana.** - Torino, gennaio-giugno 1932.

A. COSTA. - *Schopenhauer e Wagner.*

Nella sua villa di Wahnfried, Wagner aveva fatto scolpire nella sala da musica quattro medaglioni, coi ritratti di Goethe, Schiller, Beethoven e Schopenhauer. Il culto del Maestro per il grande filosofo e l'influsso delle dottrine di quest'ultimo sulla concezione artistica e sul quadro di creazione del musicista, sono profondamente vagliati in questo studio, con una esposizione convincente.

G. KNOSP. - *Essai d'harmonie exotique.*

Continuazione e fine dal tomo XXXVIII, fasc. 4, dell'anno 1931. Sono offerte in esame formule diatoniche e cromatismi enarmonici, che risultano con risonanze inusitate per la nostra sensibilità occidentale.

E. ALBINI. - *Goethe e la musica.*

« Io non posso dare giudizi in fatto di musica, perchè mi manca la conoscenza dei mezzi tecnici di cui essa si serve per esprimersi; posso soltanto parlare dell'effetto che fa su di me quando io con animo sereno mi abbandono ad essa ». Questa modesta dichiarazione fa Wolfango Goethe parlando dei rapporti avuti, durante la sua lunga vita, con la musica e con i musicisti.

E. J. LUIN. - *Antonio e Francesco Borosini.*

Saggio biografico, con diffuse notizie desunte da biblioteche e da archivi, su questi due celebri cantanti del secolo XVII

V. TOMMASINI. - *Del drama lirico*

Il chiaro musicista tratta con squisita competenza l'argomento. Egli presagisce al teatro lirico un lento fatale declino. Le condizioni d'ambiente e la struttura della civiltà contemporanea sono siffatte, da non lasciar scorgere lontano il giorno in cui al teatro dell'opera si imporrà il dilemma: o rinnovarsi o morire.

M. BARBIERI. - *Curiosità musicale.*

L'articolista riferisce intorno a numerose rassomiglianze tematiche fra l'*Elettra* di Strauss e la *Virtù d'amore* di V. Gnecchi.

---

**Rassegna Musicale Italiana.** - Torino, maggio 1932.

G. PANNAIN. - *Note sul madrigale di C. Monteverdi.*

L'evoluzione del genio monteverdiano è studiata attraverso una densa, chiara, acuta disamina dei libri di *Madrigali* del grande cremonese.

M. D. CALVOCORESSI. - *La vera « Kovantcina » di Moussorgsky.*

È uscita — per le edizioni dello Stato Russo — l'edizione originale della *Kovantcina*. L'opera, lasciata dall'A. in condizioni di assoluta irrappresentabilità, fa sì che questa volta la revisione rimskyana, almeno sotto l'aspetto pratico, sia accettata senza discussione. Sotto il lato artistico è un'altra cosa; « chi vuol conoscere Mussorgsky nel suo vero aspetto, ed ammirarlo per tutti i suoi meriti, *deve* conoscere la *Kovantcina autentica*... ».

G. L. LUZZATTO. - *Götterdämmerung.*

Intelligente e sensibile esame estetico della terza giornata della Tetralogia « la sola che realizzi in una continuità serrata l'azione drammatica, la tragedia... La *Götterdämmerung* non è il crepuscolo degli Dei: è, come in origine, la *morte di Sigfrido*... Il crepuscolo poteva benissimo limitarsi ad un presentimento lasciato in margine all'opera e fuori di essa.... ». Tutto il bellissimo scritto è da leggere.

---

**L'Italia Musicale.** - Genova, febbraio-maggio 1932.

A. BOCK-WALTER. - *Due maestri della « Sonata » per pianoforte.*

I due maestri — che vengono qui brevemente ricordati nel centenario della loro morte — sono Clementi e Kulhau.

F. BOGHEN. - *Il « Clavicembalo ».*

Seconda parte dello studio critico-estetico sul *Clavicembalo ben temperato* di Bach.



M. PEDEMONTE. - *Palla de' Mozzi.*

Analisi del melodramma.

F. MOMPELLIO. - *Le quinte consecutive.*

Conclusione dello scritto tecnico, già da noi accennato, sull'argomento.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, maggio-giugno 1932.

N. VALLE. - *Il teatro nel Medio-evo e le sacre rappresentazioni.*

Continuazione e fine del minuzioso e preciso studio di carattere storico-estetico sull'argomento, iniziato nel numero precedente.

M. RINALDI. - *« Maria Egiziaca » di Respighi ed il misticismo delle leggende cristiane.*

Accurata analisi del recente lavoro respighiano, datosi con bel successo all'Augusteo, e specialmente della sua realizzazione in un trittico scenico.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, giugno 1932.

R. DE RENSIS. - *Non dimenticate Gaspare Spontini.*

Una vita di Spontini — per la quale aveva raccolto la documentazione ed il materiale necessario — doveva scrivere Radiciotti, se la morte non l'avesse colpito. Chiedendosi dove sia andato a finire il materiale preparato, l'A. ricorda le recenti esecuzioni della *Vestale* e fa una breve analisi dell'opera; ricorda i rapporti corali tra Spontini e Wagner e la stima che questi ebbe sempre per il compositore italiano, e pubblica una lettera inedita del musicista.

G. SALLUSTIO. - *« Respighi, accademico d'Italia ».*

Si rimettono in rilievo i caratteri di nazionalità nell'opera del compositore bolognese.

J. TURINA. - *La musica nella Spagna.*

Prima parte d'un articolo storico-critico sulla musica spagnola, in cui si passano brevemente in rassegna i caratteri dei compositori più noti e della musica popolare delle varie regioni.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, giugno 1932.

M. SAINT-CYR. - *Guido Guerrini.*

Profilo estetico del compositore romagnolo.

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, maggio 1932.

A. ROUSSEL. - *Jean Cartan.*

Di questo giovane compositore, scomparso a meno di trent'anni, dopo aver dato sicura promessa del suo forte ingegno, l'illustre autore di *Padmavati* traccia un commosso profilo, presentando l'arte sua ed analizzando minutamente tre fra i lavori più importanti lasciati dal giovane musicista.

H. PRUNIÈRES. - *De l'interprétation des agréments du chant aux XVII et XVIII siècles.*

Estratto dal terzo volume delle opere di Lulli in corso di pubblicazione. Si parla diffusamente, appoggiandosi sulla base dei teorici dell'epoca, dei problemi dell'arte vocale al tempo di Lulli, e particolarmente della sempre controversa questione dell'interpretazione degli « abbellimenti ».

L. JEAN-LAVAL. - *La Bible monument musical.*

« Il testo ebraico della Bibbia porta, sopra e sotto le sillabe, segni particolari che hanno un significato musicale. Ma la tradizione conservata dai cantori delle sinagoghe, è veramente rispettata? ». È ciò che s'è preoccupato di ricercare e di ristabilire S. Rosowsky, giungendo agli interessanti risultati che formano l'argomento di questo scritto.

A. MACHABEY. - *La musique dans les « historiettes » de Tallemant des Réaux.*

Articolo letterario-musicale, sopra un argomento di carattere storico, tipicamente francese.

D. PAQUE. - *Le mystère dans l'art.*

« ... L'artista nelle sue creazioni rivela l'insospettato, fa sorgere l'imprevedibile dal caos, ferma un raggio della divinità in un linguaggio che, quantunque inarticolato, non è meno preciso... ».

---

**Revue de Musicologie.** - Parigi, maggio 1932.

H. MARTIN. - *La « Camerata » du Comte Bardi et la musique florentine du XVI siècle.*

Gli studiosi e gli esegeti della « Camerata fiorentina » hanno fatto finora oggetto dei loro studi le « realizzazioni », cioè le « opere in musica » dei componenti di essa; ma — afferma l'A. — le « idee del Bardi e degli amici suoi, letterati, filosofi e musicisti, presentano un grande interesse di per se stesse ». Appunto tali idee vengono illustrate in questo scritto (di cui si pubblica qui solamente la prima parte), dove si rifà una volta di più, ma sotto un nuovo aspetto, la storia del ritrovi della « Camerata fiorentina ».

L. DE LA LAURENCIE. - *G. Ph. Telemann à Paris.*

Contributo storico, minutioso e preciso, ad un sog-

giorno parigino (1737-1738) (ed alle opere che scrisse e che furono eseguite nella capitale francese) del compositore tedesco che R. Rolland classificò come « rival heureux de J. S. Bach ».

M. L. Pereyra. - *Les livres de Virginal de la bibliothèque du Conservatoire de Paris.*

Continua l'analisi delle composizioni virginalistiche custodite alla Biblioteca del Conservatorio di Parigi.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 6-13 maggio 1932.

R. Blondel. - *L'Oreille du Musicien.*

Conclusione d'un lungo scritto — d'ordine strettamente filologico-tecnico — sulla natura dell'orecchio musicale e delle sue malattie.

---

**Le Monde Musical.** - Parigi, maggio 1932.

P. Dukas. - *Les notes et la musique.*

Ripubblicazione d'uno studio, ormai più che trentennale, dell'A. di *Arianna e Barba-blèu*. Lo studio, sempre di attualità, tende a dimostrare una volta di più (e con argomenti storico-estetici indiscutibili) che la *musica* comincia al *di là delle note*, e come l'*imitazione* dei procedimenti personali dei grandi musicisti sia un criterio errato e dannoso.

---

**Musique et Concours.** - Parigi, maggio 1932.

R. Boquet. - *Les Maîtres de la Musique Russe.*

Questo capitolo è dedicato al fondatore del famoso gruppo dei «Cinque», M. Balakireff, ed all'opera sua.

**Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblicherà in Agosto. Il prossimo fascicolo uscirà dopo la metà di Settembre.**

**Le Courrier Musical** - Parigi, 1 maggio 1932.

M. Le Gops. - *La laryngomanie.*

L'autrice tratta con arguzia questo tema di grande attualità, che è la malattia cronica dei cantanti.

——— 15 maggio 1932.

G. Bourgogne. - *La peinture musicale.*

Saggio di un pittore, che s'è dedicato a studi assidui in questo ramo.

## INGHILTERRA

**Music and Letters.** - Londra, aprile 1932.

M. M. Scott. - *Haydn: Relics and Reminiscences in England.*

Gli scritti per il bicentenario di Haydn si fanno numerosissimi, specialmente in Inghilterra dov'egli (come è noto) soggiornò e fu ospite gradito. In questo dello Scott si esamina e si ricorda ciò che del suo soggiorno è rimasto in Inghilterra: autografi d'opere importanti, edizioni originali, ritratti, strumenti e ricordi personali di coloro che lo avvicinarono e lo conobbero.

W. Saunders. - *The American opera.*

Abbiamo finalmente un'opera musicale americana? — è la domanda che si rivolge l'A., il quale, dopo aver passato brevemente in rassegna le opere composte da musicisti americani (la più antica risale al 1729), si sofferma ad esaminarne due del compositore Deems Taylor che gli sembrano quanto di meglio — sotto il rapporto della nazionalità — un compositore americano abbia fatto finora. Conclude asserendo che l'opera *americana* c'è sì e *no*: più no che sì: perchè se le ispirazioni e le aspirazioni del musicista sono schiettamente nazionali, la realizzazione, in quanto tale, rimane sotto l'influenza dei compositori europei. Breve: un linguaggio musicale autenticamente americano non esiste ancora.

R. R. James. - *A List of portrait of G. F. Händel.*

Iconografia di G. F. Händel, comportante 115 numeri, e riproduzione della maschera mortuaria dell'autore del *Messia*.

M. Barbeau. - *Folk-songs of French Canada.*

Accurato e minuzioso studio sulla musica popolare del Canadà francese, sulla sua formazione, la struttura e le caratteristiche, arricchito da intelligenti citazioni di melodie popolari canadesi finora inedite.

A. H. Fox Strangways. - *A tenth century manual.*

Il millenario (celebrato nel giugno 1930) di Hucbaldo



*Alla Signora AMALIA RUFFO ARENA*

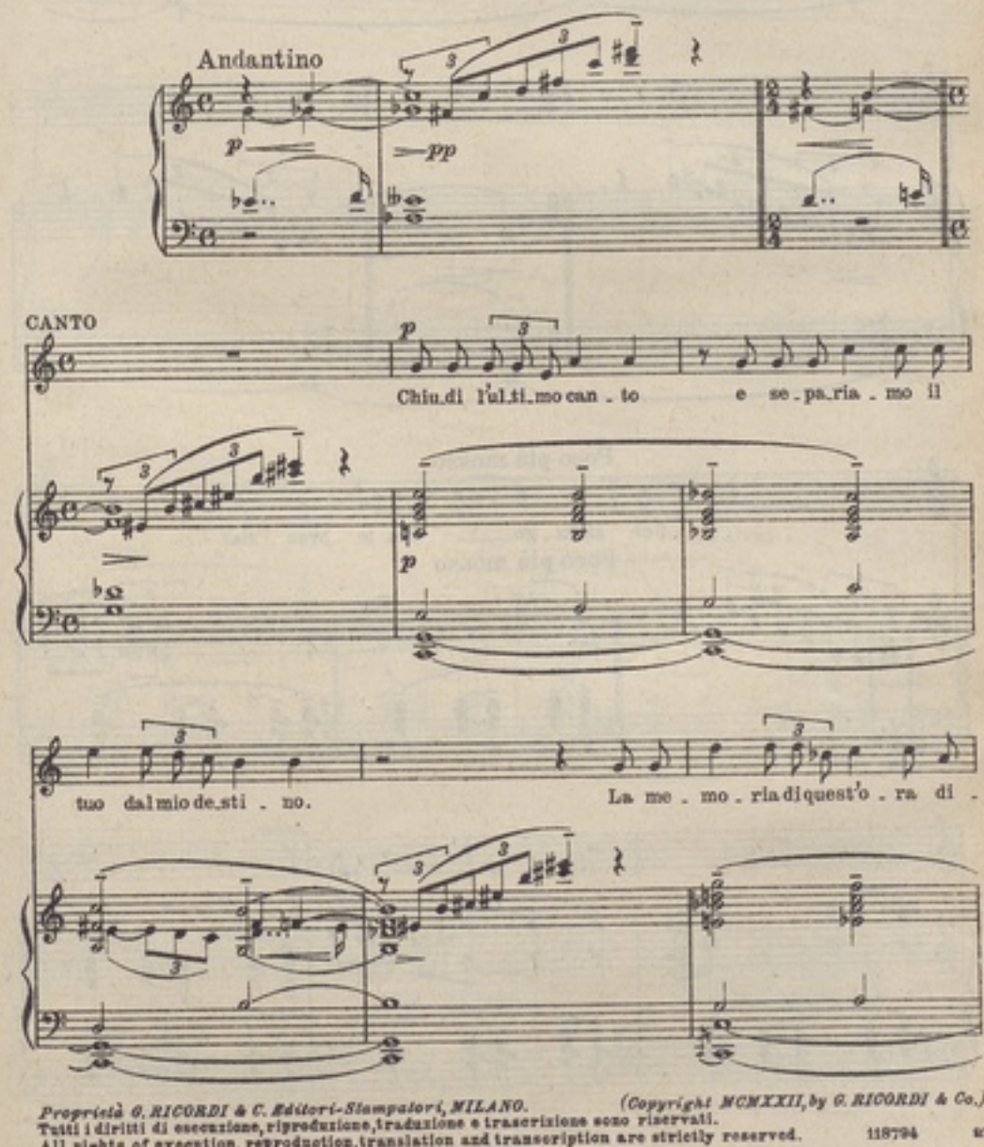
# COMMIATO

## Da «Cinque liriche indiane»

*Versi di*
**Luigi Laccetti**

*Musica di*
**Guido Laccetti**

**Da *"IL GIARDINIERE„* di Rabindranath Tagore**




*Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.* *(Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)*
**Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.**
**All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.** 118794 2

-strug-gi, co-me si strug-ge l'o-ra che vi - via-mo.

Poco più mosso

Chi strin-go fra le brac-cia?

Poco più mosso

cresc.

In-va-no, in

cresc.





-va - no ho am - bì - to d'im-pri-gio-na-re un so-gno.

p cresc.

sensibile

I.Tempo cresc.

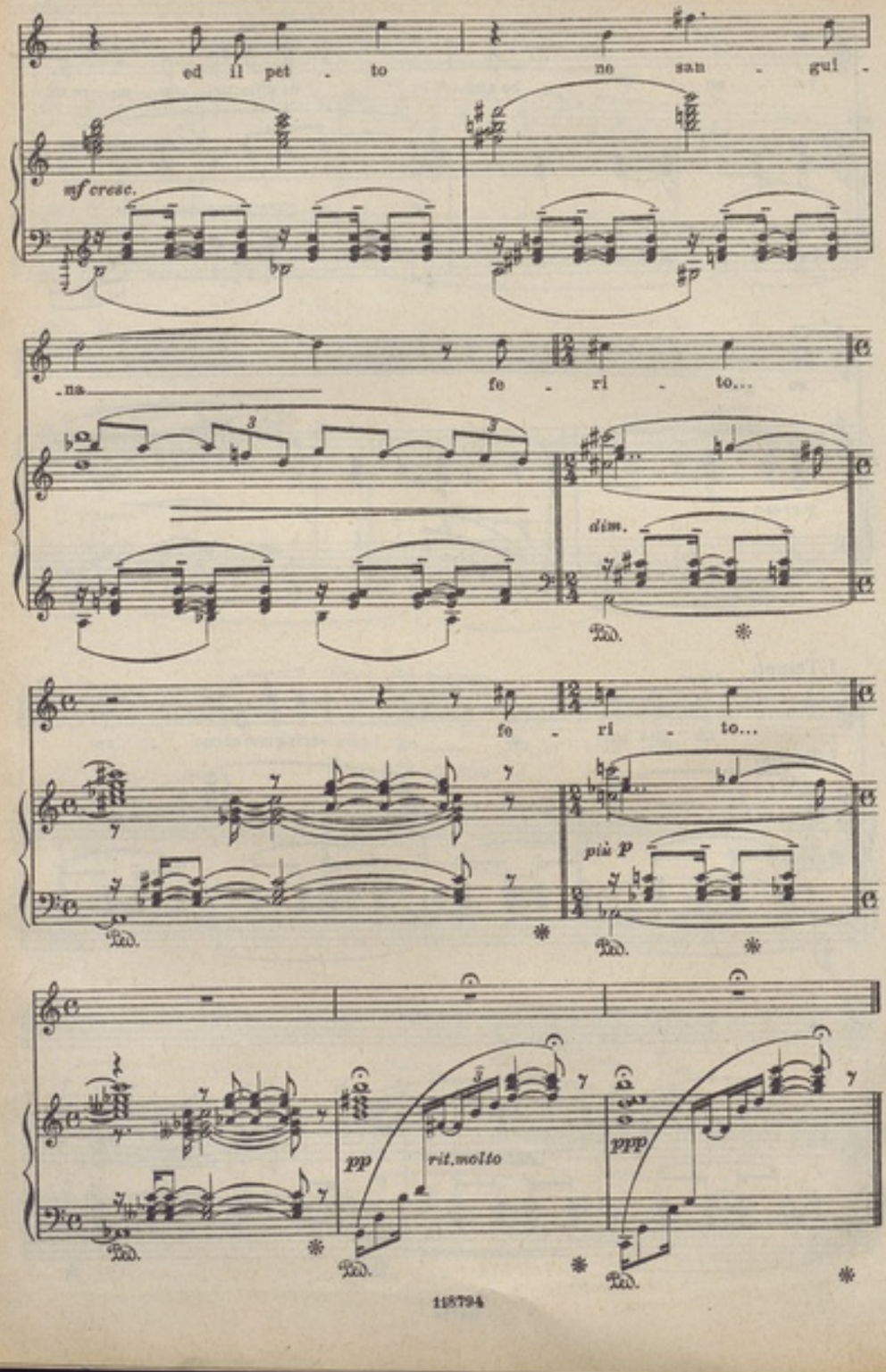
Le mie ma - ni stringono al cuo - re

I.Tempo

p cresc.

il vuo - to

Ped.






monaco offre pretesto a questo studio in cui i problemi dell'antica musica gregoriana, dell'*organum*, ecc. vengono riesaminati e discussi.

R. HARDING. - *The earliest pianoforte music.*

« Le più antiche musiche per pianoforte » sono le *Sonate da cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di martelletti* di Lodovico Giustini di Pistoia, stampate a Firenze nel 1732, che qui si studiano ed analizzano con la citazione di alcuni passi, e della prima pagina (in fac-simile) di tale pubblicazione.

L. SABANEEV. - *Remarks on the Leit-motif.*

Il *leit-motif* introdotto da Wagner nel teatro, e portato da lui alla massima efficacia, è subito dopo lentamente scomparso. Attualmente numerosi compositori scrivono senza *leit-motif*. A torto, pensa l'A., quantunque riconosca che la nostra sensibilità richiede altre forme di linguaggio e d'espressione, e al *leit-motif* si tornerà — egli assicura — se non si vorrà fare della musica un inutile vaniloquio.

---

**The Musical Times.** - Londra, maggio 1932.

H. HADOW. - *Dvorak's quintet for pianoforte and strings.*

Minuta ed intelligente analisi formale (resa più comprensibile da buone citazioni musicali) del *Quintetto* op. 81 del compositore boemo.

C. H. GLOVER. - *Lawrence Collingwood.*

Presentazione di alcune opere di questo compositore inglese, ignoto fra noi, ma che — al dire dell'A. — è fra i più significativi dell'attuale musica inglese.

M. UNGER. - *The first performance of Haydn's « Surprise » Symphony.*

Scritto di carattere storico rievocante la prima esecuzione della sinfonia *Sorpresa* (detta anche « Colpo di timpani ») di Haydn.

P. A. SCHOLES. - *The title of Bliss's colour symphony.*

Illustrazione dei criteri che hanno condotto il compositore inglese a scrivere la sua *Sinfonia dei colori* ed a classificarla come tale.

---

**Musical Opinion.** - Londra, maggio 1932.

H. DRIAN. - *J. Haydn.*

« Un innovatore, nel suo tempo » — ed un audace innovatore — era il *candido* papà Haydn. L'A. giustifica questa sua affermazione (non nuova del resto) con opportuni argomenti e citazioni da opere haydine.

M. P. CONVAY. - *Widor's Organ Symphonyes.*

Facendo seguito allo studio precedentemente iniziato, si continua in questo capitolo l'analisi delle sinfonie per organo di C. M. Widor: e precisamente del III, IV e V tempo della *Sinfonia in do* (op. 13).

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, maggio 1932.

G. SCHÜNEMANN. - *Die Lage der Hausmusik.*

La musica da camera è la più consentanea allo spirito e ai bisogni umani. Essa risponde a una necessità d'ordine estetico, ed è un fattore culturale di altissima funzione educatrice.

E. BODKY. - *Hat des Klavier in der Hausmusik noch eine Zukunft?* (Il pianoforte ha ancora un avvenire nella musica da camera?)

A questa interrogazione l'articolista risponde con una serie di considerazioni pratiche, le quali tendono a dimostrare che per i piccoli complessi istrumentali il pianoforte sarà sempre un valido sussidio e un elemento di amalgama fondamentale.

A. BARESEL. - *Das moderne Orchester und seine Musik.*

Jack Hylton e i suoi « boys » garantiscono oggi il più grande concorso di pubblico e il più pingue successo di cassetta. L'orchestra moderna da jazz e il suo tipo di musica non hanno tanto un valore di pretto marchio artistico, quanto un richiamo irresistibile di erotismo. L'attrazione non è data più dai prodigi ormai snocciolati dei suonatori di banjo, di saxofono, di chitarra havajana. Tutta la musica sincopata non vale neppure per un attimo l'invito allettante che emana dal corpo flessuoso e dalle movenze voluttuose di una danzatrice.

J. ZIEGLER. - *Das Klangproblem der Geige und seine Lösung.* (Il problema della sonorità dei violini e la sua soluzione).

Tra tutti gli istrumenti — nota lo scrittore — il violino è quello che più s'avvicina alla voce umana. Mentre il saxofono non è che una caricatura e una contraffazione piuttosto grottesca del canto, la vibrazione dell'arco sulla corda del violino è come un'intima evocazione della voce. La scuola liutistica cremonese ha compiuto il miracolo della perfezione nella costruzione degli istrumenti ad arco. Tutti i problemi relativi alla sonorità del violino sono stati da essa penetrati e risolti. Occorre oggi che la tradizione non si disperda; è quindi d'uopo vigilare a che l'esempio classico dia i suoi frutti, sia pure a tanta distanza di tempo, con una ricchezza di studi e di esercitazioni nell'arte liutistica, che consentano al violino un avvenire degno del suo passato.

---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 4 maggio 1932.

A. Maecklenburg. - *Goethe und Gluck.*

Goethe volle fin dal 1774 avvicinare il grande compositore pel quale sentiva la più fervida ammirazione, divinandone il genio precorritore.

E. Huber. - *Mozart und Salieri.*

Relazione critica della prima rappresentazione al Teatro di Stato di Würzburg dell'opera di Rimsky-Korsakoff, tratta dal dramma di Puschkin

——— 11 maggio 1932.

G. Bock. - *Carl Friedrich Zelter.*

Il 15 maggio 1932 è ricorso il centenario della morte di questo compositore, noto particolarmete pel suo repertorio lirico-corale. Alcuni suoi Lieder, come *Der König von Thule, Freudvoll und leidvoll, Meine Ruh'ist hin* e altri sono ancor oggi cantati con fortuna.

G. Krause. - *Wie steht's mit dem Danziger Opernleben?*

Note d'intonazione polemica sulla gestione del Teatro d'Opera di Danzica e pratici suggerimenti per i programmi delle stagioni venture.

——— 18 maggio 1932.

K. Huschke. - *Das Reger - Archiv in Weimar.*

Il visitatore della città di Weimar non deve mancare di recarsi in devoto pellegrinaggio artistico all'archivio lasciato da Max Reger, ove infiniti cimeli e preziose fonti di studio si offrono allo sguardo e al pensiero.

F. Scherber. - *Verdis « Don Carlos ».*

Note critiche intorno alla nuova versione tedesca del *Don Carlos* verdiano, dovuta a Franz Werfel e a Lothar Wallerstein, la cui prima rappresentazione ha avuto luogo a Vienna il 10 maggio di quest'anno.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 13 maggio 1932.

K. G. Fellerer. - *Zur Aufführungspraxis der Musik des 16. Jahrundarts.*

Note di carattere esegetico, corredate da riferimenti storici, sui criteri di esecuzione delle musiche del secolo decimosesto. L'autore, che mostra in questo suo saggio una dottrina vasta e profonda, congiunta ad una padronanza assoluta della materia, suggerisce formule pratiche di esecuzione.

W. Krienitz. - *Das « Manuel Venegas » Fragment.*

Sotto la direzione del maestro K. Elmendorff, è stato eseguito a Monaco un lungo brano dell'opera di Hugo Wolf, in forma di oratorio. Solisti, orchestra e coro si prodigarono, sotto la guida sagace e amorevole del maestro, a porre in luce le bellezze riposte nell'opera wolfiana, conferendo all'esecuzione un valore altamente significativo.

——— 20 maggio 1932.

E. Mannheimer. - *Musik und Politik.*

Musica e politica non hanno attinenze nè interferenze. La loro sfera ideale e il campo d'azione in cui esse svolgono la loro attività pratica non hanno punti comuni di riferimento. Voler ravvicinare queste due manifestazioni umane, significa isterilirsi in esercitazioni di vacua filosofia.

——— 27 maggio 1932.

Paul Schwers. - *Fünfundzwanzig Jahre Herausgeber der «Allgemeinen Musikzeitung».*

Da 25 anni P. Schwers è a capo della gloriosa rassegna musicale berlinese, di cui è l'editore. Con queste sue note egli si presenta argutamente alla ribalta, festeggiando il proprio giubileo. Passa in rapida rassegna i fasti e i nefasti della lunga fatica, e particolarmente si sofferma sulla paurosa catastrofe inflazionistica, quando tentare di guidare in porto la barca, in mare tanto periglioso, poteva ritenersi temeraria follia! Commemora i collaboratori scomparsi, e formula gli auspici più lieti per il domani.

---

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, maggio 1932.

A. Heuss. - *Wie ich Richard Wetz sehe!* (Come io vedo Richard Wetz!).

Elogio celebrativo del noto compositore, del quale la rassegna pubblica, a lato del ritratto, due brani musicali: *So ich traurig bin*, lirica su versi di Stefan George, d'andamento accorato, semplice e piano, e un *Motteto* a quattro voci, in cui è rispettata rigorosamente, con una fedeltà accademica propria dello stile, la condotta tradizionale delle parti.

R. Bode. - *Musik und Bewegung.* (Musica e moto).

Breve replica ad una diffusa critica a firma di R. Steglich — dall'identico titolo — apparsa nel fascicolo di novembre 1931 della rivista.

W. Altmann. - *Mein Lebensweg.* (Il cammino della mia vita).

Giunto al settantesimo genetliaco, il chiaro musicologo traccia in uno schema sommario i tratti autobiografici.

---



## AUSTRIA

**Anbruch.** - Vienna, aprile-maggio 1932.

P. Stefan. - *Abschied von Emil Hertzka.*

Il «congedo» doloroso dal direttore dell'Universal Edition, spentosi il 9 maggio scorso, ha una risonanza tristissima nel cuore di infiniti musicisti e cultori di musica.

H. H. Stuckenschmidt. - *Strawinsky oder die Vereinigung des Unvereinbares.*

In occasione del cinquantesimo genetliaco del geniale artista russo, lo scrittore, «conciliando materia inconciliabile», riunisce in un gruppo sistetico le composizioni più significative del Maestro, creando una sorta di scala singolare a otto gradini, alla base di cui stanno le opere di pretto accademismo tradizionale russo, dovuto all'influsso di Rimsky-Korsakoff, e alla sommità la musica di ispirazione pia, creata in una crisi di isolamento spirituale: la *Sinfonia dei Salmi.*

---

## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1° maggio 1932.

F. Noack. - *Probleme der Runfunksendung.*

I problemi della trasmissione radiofonica sono complessi e assillanti. Tutti gli studiosi del ramo — e l'autore dell'articolo è fra questi — rivolgono diuturne cure per il suo perfezionamento.

——— 15 maggio 1932.

E. Refardt. - *Musikalische Beziehungen zwischen dar Schweiz und Italien.*

I rapporti musicali fra Italia e Svizzera vanno facendosi sempre più intensi, cementando la comunione di idealità artistiche delle due nazioni.

---

**Dissonances.** - Conches-Genève, maggio 1932.

R. A. Moser. - *L'Orchestre philarmonique de Berlin.*

Breve storia della famosa orchestra tedesca e dell'opera dei suoi direttori.

—— *La musique arabe et ses procédés.*

Scritto sulla natura e le caratteristiche tecniche della musica araba.

---

**Le Rythme.** - Ginevra, giugno 1932.

E. J. Dalcroze. - *Remarque sur l'Arythmie. - Musique et mouvement.*

Due articoli concernenti i rapporti del ritmo, della musica e del movimento: oltre a problemi tecnici, strettamente attinenti al metodo d'educazione ritmica dell'A.

---

## CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, maggio 1932.

H. Prunières. - *Les tendances de la jeune école française.*

A. Liess. - *La musique européenne au XX siècle.*

Il primo dei due scritti si occupa dei caratteri e delle tendenze della giovane scuola francese: l'altro esamina le linee generali della musica europea della nostra epoca.

V. Kolar. - *L'oeuvre musicale de F. Hilmar (1803-1881).*

Studio sull'opera di questo compositore boemo, ignoto fra di noi.

PARTITURE PER ORCHESTRA
IN FORMATO TASCABILE

P. FERRO
122303. - *Suite agreste.* L. 8,—

V. GNECCHI
122492. - *Poema eroico* (Notte nel campo di Holopherne). L. 20,—

G. F. MALIPIERO
122277. - *Concerti.* L. 15,—

L. MANCINELLI
122401. - *Scene Veneziane,* Suite. I. Carnovale. L. 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

### "Edipo Re,, di Aldo Aytano

Lieto successo ha avuto, il 9 c. m., al Quirino di Roma questa nuova opera in due atti, in cui l'autore, più che la tragedia famigliare del capolavoro di Sofocle ha voluto rendere l'aspetto splendente del mito. Egli si è servito anche di elementi coreografici ed ha messo al posto dell'orchestra un complesso bandistico arricchito di arpe e di contrabbassi.

Nella partitura dell'Aytano si alternano elementi musicali antichi con altri moderni. Curato il declamato, notevoli alcuni fraseggi melodici, mentro lo strumentale è ridotto al minimo.

Il maestro Marchesini ha diretto la banda del Corpo metropolitano con impegno assoluto, assai festeggiato con l'autore ed i principali interpreti, Ersilia Costantini, il tenore Sollai e il basso Antonelli.

❀ Al teatro Carcano di Milano è piaciuta la nuova operetta *Girasole*, tre atti del maestro Montanari su libretto di Sorbi e Checchi.

❀ Lieta accoglienza ha avuto a Torino *L'amore non è così*, nuova operetta di Luigi Mascagni, libretto di Checchi e Sorbi.

❀ Alla Villa Reale di Monza è stata applaudita *La rivolta delle bambole*, commedia musicale in due quadri di G. L. Centemeri, libretto di Ebe Romano.

❀ Buon successo ha avuto alla Baracca di Roma *La danza verde*, commedia in due atti e quattro quadri di Lucio d'Ambra, con musica dei maestri Magliani e Bonavolontà.

---

❀ Ultimi spettacoli presentati all'Adriano di Roma: *Bohème* (signore Della Bernarda e Valdambrini; tenore Scarinci, baritono Fregosi) e *Trovatore* (Taccani, la Ulisse, la Ferroni, Molinari). Direttore, il maestro Ferrari.

❀ Il Carro di Tespi lirico, sta svolgendo con buonissimo esito il suo giro, ottenendo ovunque calorosi consensi con le opere annunciate, ed alternando i varii artisti, sotto la direzione di Edoardo Vitale.

❀ Una apprezzata *Carmen* (principali interpreti la Buades e Melandri) ha diretto, a Faenza, Antonino Votto.

❀ A Cremona si è data una breve stagione all'aperto con riuscite rappresentazioni di *Rigoletto* (Basiola, Ederle e la Sanchioni) e del *Barbiere di Siviglia* (protagonista Basiola). Dirigeva il maestro Benvenuti, che ha pure presentato la sinfonia del *Narciso*, opera del maestro cremonese Oreste Riva.

❀ Con *Tosca* (la Scuderi, Oneto, Noto) si è riaperto il Politeama di Genova, ad una lunga stagione d'opera, sotto la direzione del maestro Moresco.

❀ Al Teatro Nazionale di Praga si è rappresentato, in una nuova edizione, *Don Carlos* di Verdi. Tra gli artisti, di diverse nazionalità, figurava il basso italiano Pasero.

❀ Successo vivissimo ha riportato all'Opera di Stato di Berlino, il *Gianni Schicchi* di Puccini, messo in scena da Rodolfo Zindler e diretto dal maestro Denzler.

## CONCERTI

### MILANO

❀ Concerti Sinfonici. — Si svolgono nel cortile della Rocchetta al Castello e richiamano molto pubblico. Finora, il maestro Podestà, sempre applaudito, ne ha diretto sei. Tra i brani più importanti dei diversi programmi (oltre i soliti del repertorio di Wagner, di Beethoven, di Mendelssohn, di Weber ed alcune sinfonie di opere di Verdi e Rossini) ricordiamo: *Sinfonia N. 4 in re magg.* di Haydn; Danza delle Ondine della *Loreley* di Catalani; *Notturno in sol bem.* di Martucci; *Angelus* di Hadley; una nuovissima e assai pregevole *Carovana notturna* di Bettinelli; *Sinfonia in do min.* di Foroni, ecc. ecc.

Ha avuto buon esito anche un concerto vocale-strumentale, per beneficenza, al quale hanno partecipato le signore Arangi-Lombardi e Folconieri, il tenore Merino, il basso Bettoni, il baritono Inghilleri, accompagnati al piano dal maestro Arduini.



### TORINO

❀ Al G. U. M., in uno degli ultimi concerti diretti dal maestro Desderi, sono stati applauditi: un *Quartetto* di Achille Longo, dalle idee fresche e vivaci; *Quattro canti della morte*, pensosi e drammatici, di Gui; un *Trio* per piano, violino e viola di Guerrini, composizione robusta e di bella linea.

❀ Un'interessante udizione di musiche di Bloch si è tenuta al Liceo, interpreti il pianista Matthey, il soprano Calcina ed altri ottimi elementi.

### ROMA

❀ Beniamino Gigli, Maria Caniglia e il baritono Borgioli hanno richiamato gran folla e eminenti personalità, tra cui la Principessa di Piemonte, in una udizione a beneficio della Croce Rossa.

### FIRENZE

❀ Un concerto di sue musiche ha diretto Mascagni in Piazza della Signoria, interpreti una imponente massa di orchestrali e la corale Guido Monaco di Livorno. Successo completo.

❀ Il Coro del Conservatorio, sotto la direzione del maestro Cremesini ha svolto, per scopi benefici, un programma di composizioni di Monteverdi, Lualdi, Guerrini, Cremesini, ecc. ecc.

### COMO

❀ L'Accademia M. E. Bossi ha fatto conoscere diverse nuove composizioni, tutte meritatamente applaudite: *Canzoni* per archi di Renzo Bossi; *Epigrafi*, per piano e canto (su poesie di Pastonchi) e *La preghiera dei bimbi* per coro femminile, orchestra d'archi, pianoforte ed organo, di G. C. Paribeni.

---

❀ In un concerto a Treviso è piaciuta una canzone a duetto dell'opera comica *Primavera* del maestro Raimondo Carruba, su parole di U. Pizzinato.

❀ Gigli, calorosamente applaudito, ha dato un concerto all'aperto a Parma. Parteciparono alla serata anche la Carosio, la Pacetti, la Girolami, il baritono Manacchini, l'orchestra del Regio diretta dal maestro Podestà ed i Cantori di Parma, diretti dal maestro Lazzari.

❀ In un concerto sinfonico diretto a Novara dal maestro Rito Selvaggi, si è distinto, come solista del *Concerto* di Mendelssohn, il professor Riccardi.

❀ In onore di S. E. Paribeni, il maestro Spezzaferri ha diretto un concerto sinfonico a Piacenza, nel cui programma figuravano le composizioni *Carità* e *Apoteosi* dello stesso direttore di quell'Istituto musicale.

❀ A Benevento si è avuta una commemorazione di Bellini, con discorso del maestro Carlo Balzamo e concerto di brani d'opere del grande catanese.

❀ Un promettente debutto ha fatto, al Circolo della Stampa di Palermo, il maestro G. C. Brunelli.

---

❀ Un monumento a Debussy si è inaugurato a Parigi il 17 giugno, alla presenza del Presidente della Repubblica, di numerose personalità ecc. Opera dello scultore Martel e dell'architetto Burkhalter, esso si ispira ad un felice realismo ed è adorno di canore fontane.

Hanno parlato il Sottosegretario alle Belle Arti, il presidente del Comitato e quello del Consiglio municipale. La musica della Guardia repubblicana ha suonato la *Marcia scozzese* e il finale del *Martirio di S. Sebastiano*, col concorso di due società corali.

Alla sera, al teatro dei Champs-Elysées, presente un pubblico d'eccezione, tra cui nuovamente il presidente della Repubblica, si è svolto un *festival* debussiano, affidato a maestri di grande fama.

Ha iniziato la serata Filippo Gaubert offrendo una magistrale edizione di alcuni brani del *Martyre de Saint Sébastien*, seguito da Gabriel Pierné, eccellente direttore di *Tre notturni*.

Poi, attraverso la radio, l'eletto pubblico ha potuto udire *Prélude à l'après-midi d'un faune*, diretto a Basilea da Weingartner.

Toscanini a sua volta è stato interprete smagliante de *La mer*, riuscendo — come scrive un giornale — « a galvanizzare l'orchestra e ad ottenere meraviglie ». Ed il pubblico gli ha dimostrato la sua gratitudine con una calorosa ovazione.

L'eccezionale serata si è conclusa con la rappresentazione del 4° atto di *Pelléas e Mélisande*, ottimamente diretto da Ingelbrecht, interpreti principali Roger Bourdin e Mary Garden.

❀ All'Opera di Stato di Vienna, il maestro Lucon ha diretto un concerto della Filarmonica viennese, al quale ha partecipato il tenore Schipa.

❀ La cantatrice Janina De Witt, in due applauditi concerti a Basilea, è stata apprezzata in composizioni di Furlotti, Respighi, Giordano, Toni, Clausetti, Casavola e Lualdi.

❀ Dai giornali rileviamo che il maestro Lualdi ha concluso il suo importante giro nell'America del Sud, con una conferenza al Conservatorio di Rio de Janeiro, e due concerti, uno di musica da camera ed uno sinfonico, di autori italiani, a quel Teatro Municipale.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Vienna

**Il X Festival della Società Internazionale per la musica contemporanea a Vienna.**

Precisamente dieci anni fa, nell'estate 1922, alcuni pionieri della moderna vita musicale (Arnold Schoenberg, Alfredo Casella, Prof. Edward J. Dent della Università di Cambridge, Emil Hertzka direttore dellUniversal Edition e Paul Stefan) decisero — in occasione dei Festivals di Salisburgo — di costituire una Società Internazionale di musica, al solo scopo di aiutare i giovani compositori ancora sconosciuti di tutti i paesi e di eseguire i loro lavori ai Festivals.

Per la prima volta dopo la guerra mondiale, uomini di nazioni fino a poco prima nemiche, si univano per divulgare con plausibile solidarietà il potere conciliante della musica e per aprire la strada ai giovani compositori di qualsiasi nazione, per quanto lo meritasse la loro capacità ed il loro ingegno. Questo altissimo scopo caratterizza le riunioni di questa Società da tutte le altre che si svolgono ovunque in numero sempre crescente. La Società Internazionale non organizza le sue manifestazioni per richiamare il pubblico con artisti di grido e col fascino di composizioni da molto tempo conosciute e ammirate, ma per dar conto, davanti ai migliori rappresentanti musicali di tutte le nazioni, del recente stato di sviluppo della musica moderna, che si rispecchia nei lavori della più giovane generazione.

Negli ultimi 10 anni questa Società Internazionale si è sviluppata in modo gigantesco, ciò che costituisce la migliore prova della necessità della sua esistenza e dell'importante missione culturale che spiega. Oggi essa non è animata soltanto dal fervore di qualche persona coraggiosa, ma comprende molti compositori, scrittori, insegnanti e virtuosi di grido, giovani ingegni che ne hanno perfettamente compreso tutta l'importanza, giacchè è proprio la nostra gioventù che soffre duramente ed in modo speciale per lo scombussolamento di un mondo ch'è fuori di tutte le normali regole. Essa non può non impressionarsi, constatando come venga eliminata dalla vita artistica a motivo dello sviluppo della musica tecnica (radio, grammofono, ecc.) e per l'indifferenza creata dallo snobismo. La giovane generazione musicale cerca invano vie di uscita e punti luminosi nel caos da cui è circondata, ed a portarle aiuto viene questa Società Internazionale la quale comprende come i nostri giovanissimi devono poter lavorare ed essere eseguiti, perchè sono i custodi del pensiero musicale futuro, e perchè l'avvenire della nostra musica è affidata ad essi, che, pur facendo della musica nazionale, devono poi dimostrare il loro valore ai Festivals internazionali.

Invano, però, tra costoro cerchiamo qualche sicuro valore. Mentre, molti di quelli che, all'epoca della costituzione della Società, erano appena buone promesse (come per esempio Ernst Krenek, Paul Hindemith, E. W. Korngold, Vittorio Rieti, Egon Wellesz, Alban Berg), ed oggi sono diventati compositori notevolissimi, e non hanno più bisogno della nostra considerazione perchè ormai già arrivati, lo stesso non avviene per la nostra gioventù, nata intorno all'inizio della guerra: tra essa non vi è molto da scegliere e soltanto all'avvenire affidiamo le nostre speranze.

Malgrado ciò, questo Festival ha provato che i nostri giovani musicisti non si lasciano impaurire e abbattere dai tempi disastrosi e continuano imperterriti per la loro strada.

***

Il recentissimo Festival viennese, svoltosi dal 16 al 24 giugno, comprendeva due concerti orchestrali, due di musica da camera, un concerto sinfonico popolare, tre rappresentazioni dell'Opera di Stato e, inoltre, la rappresentazione di un atto di Haydn nella città di Eisenstadt presso Vienna ecc.; quindi un programma assai ricco.

Il primo concerto s'iniziava con *Innominata* per orchestra, del giovane svizzero Conrad Beck. Lo strano titolo del lavoro deriva dal fatto che l'autore, allontanandosi dalle forme usuali della musica, volle seguire una architettura personale. Libera, non costretta da legami formali, questa composizione brillantemente istrumentata e armonicamente moderata, scorre come le grandiose cascate del Reno presso cui il Beck è nato. Il direttore Ernst Ansermet di Ginevra ne diede una esecuzione accuratissima. Egli diresse anche il *Concerto* N. 2 op. 15 di Nikolai Lopatnikoff, un russo puro sangue, che vive però da alcuni anni in Germania. Si tratta di un lavoro per pianoforte assai brillante, niente affatto di stile bolscevico come la patria dell'autore, accompagnato da un'orchestra colorita, e che offre al solista (Walter Frey di Zurigo, che dimostrò delle qualità pianistiche straordinarie) delle risorse soddisfacenti.

Il successivo numero, *Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie im Vierteltonsystem* (Preludio ad una tragedia greca antica nel sistema di quarti di tono), del cecoslovacco Miroslav Ponc è di carattere modernissimo. Come spiega il programma, è il primo pezzo in quarti di tono per orchestra che sia stato eseguito sinora. Ponc adopera, per raggiungere lo scopo, due gruppi di archi che differiscono tra loro di un quarto di tono ed inoltre un armonium pure in quarto di tono. Ne derivano impasti sonori stranamente fluttuanti, ai quali può però resistere solo un orecchio molto addestrato. Il preludio è concepito in modo grandioso ma senza quarti di tono. L'introduzione è di una forza tragica, di una gravità che, con le sue solenni armonie crea subito la disposizione d'animo necessaria. Il giovane maestro fu molto festeggiato, e così pure il direttore Karel Ancerl.



Il *Concerto* per violino op. 16 del cecoslovacco Karel Haba costituì una delusione. L'autore non deve essere confuso col suo ben noto fratello Alois Haba, il quale sta scrivendo una interessantissima opera (*I disoccupati*), nella quale intende illustrare musicalmente il flagello della disoccupazione. Il *Concerto* che abbiamo udito è poco variato, di linea melodica uniforme; il pubblico vi ha cercato invano idee originali. La parte di violino, sovraccarica di difficoltà, ebbe in Otakar Jeremias di Praga un brillante interprete.

Nel giovane catalano Robert Gerhard abbiamo invece trovato un musicista e folklorista interessante. Le sue *Sei canzoni catalane* sono di una lirica melodiosa incantevole; e ne è stata squisita interprete la soprano spagnuola Conxita Badia d'Augusti di Barcellona. Nel *Bal Venetien*, Danza Suite per orchestra di Claude Delvincourt (ora a capo del Conservatorio di Versailles), diretta da Roger Desormière di Parigi, si rivela una musica gradevole, sviluppantesi in forme leggere, ed un musicista moderno assai degno di considerazione.

Nel concerto di musica da camera, il Quartetto Poltronieri di Milano eseguì magnificamente i *Cantari alla Madrigalesca* per Quartetto d'archi di G. F. Malipiero. Inutile voler parlare al pubblico italiano di questo illustre pioniere della musica moderna. Il *Quartetto* offre grandi bellezze ed è degno della fama che il Malipiero gode. Egli, presente al festival, fu assai festeggiato.

Gli altri numeri del concerto comprendevano la interessante *Sonata* per Flauto e Pianoforte di Fidelio Finke, direttore del Conservatorio tedesco di Praga; la scorrevole *Sonatina* per Viola e Pianoforte dell'inglese Walter Leigh, che costituisce un prezioso arricchimento per uno strumento assai trascurato; il sonoro *Quartetto* per Fiati dell'Jugoslavo Josef Mandic; e la *Sonata* per Pianoforte di Julius Schloss di Vienna, ch'è parodisticamente bizzarra, del tutto differente da quanto si è fatto finora (gli austriaci si sono dimostrati a questo festival come i più estremisti difensori della musica moderna). La parte per pianoforte, immensamente difficile, venne affidata a Jakob Gimpel, noto interprete di musica moderna.

Un successo notevolissimo ottennero i Ragazzi cantori viennesi, sotto la direzione di Mateuz Glinski di Varsavia, in una cantata per bambini *Kinderlieder zum Preise Gottes und der Sonne* (Canti infantili in gloria di Dio e del sole) del polacco Bol. Woytowicz.

Il programma venne completato con rappresentazioni delle opere *Wozzek* di Alban Berg, *Le Baccanti* di Egon Vellesz, del Singspiel *Trionfo della sensibilità* di Ernst Krenek, libretto di Goethe, e da musica da camera di Vittorio Rieti, di Arthur Bliss, di Jerzy Fitelberg, di Eduar Erdmann e di Hans Jelinek.

H. R. Fleischmann.

## Lettera dalla Germania

Da quando mandai l'ultima mia corrispondenza, gli avvenimenti non sono gran che mutati in Germania. Per una certa forza di gravità, il mondo musicale ha continuato a vivacchiare come se niente fosse. Le tendenze dissolvitrici non si sono però accentuate: pochi altri teatri si chiudono, poche altre orchestre si sciolgono, l'operetta e la rivista non riescono a scacciare del tutto l'opera dai tempii dell'Arte, e i programmi sinfonici non sono mere accademie di musiche del passato.

Ovunque vi è la sensazione di qualcosa che si oppone allo sfacelo. Che sia appunto forza di gravità anche questa? Una forza che si sprigiona da una mole di gloria più che bicentenaria? E' probabile, benchè sarebbe da desiderare che quella forza non fosse di sola gravità...

Narriamo intanto alcuni avvenimenti degni di menzione delle varie città.

BERLINO. — L'Opera di Stato diede il battesimo d'arte a un compositore finora ignoto, Herbert Windt, il quale presentò un'opera in due atti *Andromaca*, sfarzosamente orchestrata, e, pel resto: aristocratica, sdegnosa, pesante e... un po' antiquata sulla sua impronta postwagneriana.

Fra le riprese citiamo il *Falstaff* verdiano, e l'*Arianna a Nasso* di Strauss. Quest'ultima non si dava più da parecchio tempo.

Il grande successo riportato dagli *Ugonotti* di Meyerbeer ha fatto venir l'idea di coltivare quel tipo d'opera anche in altri esemplari, e si è pensato a *I Vespri Siciliani* di Verdi che avevano però già riveduto la luce su qualche altro teatro di Germania. Si tratta anche qui del gran movimento della *Verdi-Renaissance* che sembra come una beffa agli operisti tedeschi moderni.

L'Opera comunale offriva intanto una no-

vità più importante e più vera che non l'*Andromaca*, cioè la tanto attesa *Garanzia* di Kurt Weill, su libretto di Kaspar Neher. Ecco un lavoro che, considerato come opera lirica, melodramma, dramma musicale o qualsivoglia altro dei noti generi del teatro musicale, sembra cosa veramente nuova. Il libretto è scritto in prosa, ma in una prosa senza lirismi, una prosa che, nei suoi momenti migliori, arieggia lo stile lapidare e ingenuo del Vecchio Testamento, ma assai più sovente assume il tono spassionato e, direi quasi, « freddamente cortese » di un rapporto o di una lettera commerciale. A parte questo, il libretto appartiene al solito genere (solito nei Weill, Hindemith e altri fra i più noti moderni tedeschi) di poesia *didascalica*. Ci si vuole far credere che la civiltà sia l'origine di tutti i mali; che prima del suo avvento i commercianti fossero tutti onesti, i giudici tutti giusti e le famiglie tutte esemplari... Così anche qui in principio del lavoro. Ma tanta felicità non poteva durare. Arriva infatti la civiltà, o piuttosto la *maggiore* civiltà, personificata nel « commissario delle grandi potenze », e quei commercianti diventano dei farabutti, quelle famiglie si sbandano e si distruggono, quel bravo giudice è messo a riposo affinchè le sue giuste sentenze non ostacolino più oltre il cammino della maggiore civiltà ecc. ecc.

Nel *Lo Zar si fa fotografare*, il Weill aveva posto un coro d'uomini che commentava l'azione in orchestra. L'effetto era comicissimo, e non avrebbe dovuto esserlo. Ma il procedimento del coro commentatore era troppo caro al Weill. Il coro dunque riappare anche qui, ma è un coro misto ed è posto sulla scena. Il suo effetto non è comico, anzi tutto l'opposto. Lo si vorrebbe lontano le mille miglia. Invece propina sentenze di filosofia come questa: « L'uomo non cambia. Solo le circostanze trasformano il contegno dell'uomo ». Questa massima, il coro la ripete come *leit motiv* in ogni quadro.

L'idea di correggere il mondo suggerendo all'umanità un ritorno alla « Natura » o a uno stato di civiltà più primitiva, è vecchia e la filosofia e la letteratura di tutti i Paesi ne sono piene. Ma nuova è la trovata di presentarcela nella sua forma più arida e quasi astratta e servirsi nello stesso tempo dell'*opera lirica*, cioè di quel vibrante giuoco di slanci e d'emozioni al quale un Verdi e un Wagner, per non citare che i rappresentanti maggiori di due grandi indirizzi stilistici, hanno dato la forma musicale la più meravigliosa. Pazienza se quell'idea fosse stata concretizzata in un dramma avvincente e convincente, di passioni umane! Ma invece, tanti automi incomprensibili (che vien voglia di pigliare a schiaffi per le stunidaggini che commettono e che dicono) ci rappresentano un'azione anch'essa automatica e perciò niente affatto commovente, ad onta dei quadri di dolore, di brutalità e di sangue cui assistiamo.

Eppure, come ho detto, il tutto costituisce una novità vera, una novità dove c'è del nuovo, per esempio un baritono (padre) che *canta* rivolto al tenore (figlio) cose come questa: « Ma è il nostro miglior cliente! E' l'uomo cui ho fatto da garante quando non poteva più pagare i creditori! ». (Questo fatto della garanzia è d'altronde il fulcro dal quale — per volontà dell'autore Kaspar Neher e non per alcuna intrinseca necessità — nasce tutta l'opera, onde il titolo apparentemente misterioso e *intriguant*: *La garanzia*). Il nuovo consiste appunto nel far *cantare* delle cose simili; e nel modo come si cantano e come sono accompagnate, e da quale orchestra.

Il compositore Kurt Weill che pure ci aveva abituati al « nuovo », qui ha veramente superato sè stesso. Partito dalla canzone semiparlata da caffè-concerto ossia, per usare il termine americano, dal Song, abituato a orchestrare con piccolo jazz band — il lavoro che lo rese celebre, la *Opera di tre soldi*, ha un'orchestra di 12 suonatori — egli ha voluto cimentarsi ora con un compito assai più alto e scrivere una vera e propria « opera seria ». L'imperioso dovere di far sempre del nuovo, sentito da lui come forse da nessun altro compositore moderno, gli ha suggerito per quest'opera seria una forma bizzarra per non dire bislacca, ma certamente nuova. Il Weill ha semplicemente adattato la sua tecnica e la sua ispirazione di *songhista* e *jazzista* all'opera seria. Abbiamo così, in sostanza, una musica da operetta, stemperata nelle voluminose forme dell'opera e resa comicamente grave da un'armonizzazione sempre truce e minacciosa, e direi quasi malvagia.

Io garantisco che chiunque abbia sentito nei tre lunghi atti di questa *Garanzia* il prevalente ritmo di *slow fox* e *tango* con i cantanti che vi declamano sopra con qualche rara inflessione melodica (che pure abbonda nei veri *Songs*) e appoggiati su gli accordi avvelenati di terza e settima minore e altri appena definibili, quell'uditore sensibile sarà disfatto ed esausto, e per nulla invogliato a tornarci un'altra volta. È la novità, la grande novità, ecco tutto.

Gli ammiratori di Weill non mancano di osservare: ma anche dopo un'opera di Wagner gli uditori si sentivano sfiniti ed esausti, eppure avete visto che trionfo, in seguito. Certo sarà così anche per le opere di Weill, di Hindemith, di Krenek, di Berg.... Lasciamo a questa brava gente la loro speranza o piuttosto convinzione, così saldamente costruita sopra un *sillogismo*, e osserviamo soltanto, per concludere, che il Weill si distingueva vantaggiosamente dagli altri per un'atonalità appena accennata oppure, (il che vale a dire lo stesso) per le sue simpatie verso la vecchia tonalità. Tale sua virtù però gli diventa fatale in quest'opera che dà all'orecchio la sensazione di esser scritta interamente in *minore*, a causa degli accordi non abbastanza atonali.



L'Opera comunale, oltre al merito di aver allestito questa grande novità (si pensi come si vuole, la *Garanzia* è il lavoro indiscutibilmente il più *nuovo* che sia stato scritto in Germania e fuori, da molto tempo) ha anche quello di aver esumato e rimesso « a nuovo » l'operetta *I Briganti* di Offenbach. È stato un gran successo di pubblico che continua tuttora.

La Radio ha destato interesse con la *Semiramide* del Rossini, dopo che il teatro di Rostock aveva dimostrato l'efficacia di una riduzione della musica e d'una completa trasformazione del libretto. L'opera, in sostanza, è ora prettamente *giocosa*, poichè l'elemento tragico è stato eliminato. Così la musica corrisponde bene (invece di fare a pugni) col libretto. Essa per parte sua è stata alleggerita di tutto l'acrobatismo vocale che la rendeva tecnicamente quasi ineseguibile per un moderno cantante, specie se tedesco.

***

Nei *concerti* della capitale non vi sono da segnalare novità di grande interesse. Citerò un concerto popolare diretto da Hermann Scherchen, notevole per l'orchestra enorme di soli strumenti a fiato, fra cui un centinaio di tromboni, e il gran coro vocale. Il programma conteneva musica antica, preclassica e musica modernissima.

Più importante dal punto di vista artistico fu un'altra udizione popolare dove il violinista e compositore Juan Manèn presentò, dopo un programma di composizioni sue, la riduzione da lui fatta di un *Concerto* di Beethoven *in do*, rimasto frammento quasi ignorato accanto al capolavoro posteriore *in re*.

I principi della bacchetta si distinsero ciascuno secondo le caratteristiche che tutti i pubblici gli riconoscono. Sono troppo ben noti anche in Italia, Furtwängler, Klemperer, Walter, Kleiber perchè io possa dire cose nuove descrivendone i soliti trionfi riportati nelle sale di Berlino. Rammenterò solo le novità tenute da loro a battesimo. Il Walter fece udire una *Suite* di Krenek: *Il trionfo della sensibilità* (dal Goethe); il Furtwängler una *Suite Vecchia Inghilterra* di Max Ettinger, e un *Concerto filarmonico* di Hindemith, scritto pel cinquantenario dell'orchestra omonima; il Kleiber una *Musica per orchestra e baritono* di Toch.

Non occorre dire che il bicentenario della nascita di Haydn è stato festeggiato nella capitale in molti modi: l'attrattiva principale fu costituita dall'esecuzione dei due grandi oratori *Le quattro stagioni* e *La Creazione*, e del noto *Concerto* per violoncello. Si dette, per altro, anche buona parte della musica da camera del grande maestro, e vedremo dopo, nella nostra cronaca delle varie città, come anche diverse sue opere teatrali ritornarono per l'occasione, alla ribalta.

L'Orchestra Sinfonica Berlinese è fra quelle che soccombono alla durezza dei tempi. Essa si è sciolta dopo aver fatto conoscere in un'ultima seduta tre compositori contemporanei: Karl Stimmer, Herbert Trantow e Walter Gmeindl.

Tra i concerti di musica da camera interessa il lettore italiano l'esecuzione del *Trio in* la di Pizzetti, data dal Pozniak-Trio, e il *Concerto* per pianoforte, in *do minore*, di Beethoven, vigorosamente interpretato da Renata Borgatti.

I russi occupano anche qui, come a Parigi, molta parte dei programmi. Dopo l'idolatrato Strawinski il più quotato è Prokofieff del quale sentimmo come novità *Sei pezzi* per pianoforte, bene sonati dal pianista Demetriescu. L'interesse per i russi fa sì che ce ne presentano anche di quelli che non hanno la caratteristica nota originale. Più volte è apparsa sui programmi anche una compositrice russa, Vera Winogradowa, della quale citerò una ben fatta *Ballata* per orchestra e pianoforte.

***

MONACO. — Il Teatro Nazionale esumò la vecchia operetta *Fatinitza* di Suppè, questa volta senza quei raffazzonamenti del libretto e della musica ai quali eravamo abituati per tante altre operette artificialmente rimesse in voga.

Il centenario della morte di Wolfango Goethe è stato commemorato colla prima esecuzione di una *Fantasia* per soprano, pianoforte e orchestra di Hermann Zilcher, oltrechè, naturalmente, colle due parti del *Faust*, come quasi in ogni teatro della Germania che si rispetti.

Nel piccolo teatro « Residenz » annesso a quello Nazionale si poterono riudire due tenui dimenticate burle di Offenbach: *Il fidanzamento sotto il fanale* e *Il signore e la signora Denis*.

L'avvenimento più importante è stato però la prima de *Il mendicante innominato* di Robert Heger. Il protagonista di quest'opera non è altri che Ulisse che ritorna a Itaca, sebbene il poeta-compositore si sforzi di annullare il ricordo omerico eliminando, anche per gli altri attori della tragedia, tutti i nomi. Egli vuole così dare a questa un valore umano generale non legato ad alcun tempo nè luogo. La musica sembra influenzata dall'ultima maniera di Riccardo Strauss ed entro questa cornice stilistica, è « fatta bene ». L'accoglienza è stata benevola.

DRESDA. — L'Opera di Stato ha presentato un'opera, *Dagmar*, di Kurt Striegler, secondo direttore d'orchestra allo stesso teatro. Agli schianti di passione e allo scintillio di colori cari a Riccardo Strauss lo Striegler preferisce la cupa monotonia e la fiamma tutta interiore (così interiore che nessuno la sente...) di Hans Pfitzner, l'autore considerato il più « tedesco » fra i tedeschi e perciò ascoltato dappertutto con deferenza e direi quasi con contrizione... È naturale che il seguace d'un così sant'uomo partecipi anch'egli dell'atmosfera di gloria nazionale che circonda il primo.

Lo Striegler è però troppo intelligente musicista per legare la propria ispirazione unicamente all'ascetismo di Pfitzner; altre influenze fanno capolino qua e là nella sua musica, e così l'opera si ascolta bene sino alla fine benchè l'azione sia di una tristezza sconsolata.

Pel bicentenario della nascita di Haydn lo stesso teatro allestì la sua opera giocosa *Il farmacista*, ridotta in un atto da R. Hirschfeld. La messa in scena esageratamente buffa rialzò l'effetto del lavoro la cui musica è alquanto ingenua e ben lontana per esempio dall'essere piccante come quella d'un Rossini. Un'altra opera giocosa, ma di un compositore vivente e giovanissimo, Erwin Dressel, è stata *Gli asini gemelli*. Il soggetto è uguale a quello della disgraziata opera *Il correggitore* del geniale e disgraziatissimo Hugo Wolf. La musica però è tutta diversa e ricorda nel suo sottile tessuto prevalentemente melodico un po' le opere di Wolf-Ferrari, tranne per l'orchestra che è americanizzante.

L'ambizione odierna di tutti i grandi teatri d'opera in Germania è però quella di esumare delle operette e di allestirle con sfarzo da opera classica e farle cantare da artisti di grido. Dresda non poteva sottrarsi a questa moda e perciò le dobbiamo la risurrezione del brigante *Gasparone* al suono dei civettuoli motivi di Millöcker.

Nei concerti, ricordiamo la prima di un *Salmo* per coro di 12 parti, senza accompagnamento, del noto giovane maestro lipsiense Günter Raphael, una delle maggiori speranze della musica religiosa moderna in Germania.

***

LIPSIA. — Non è un'opera, ma merita di essere citata come tale la commedia *Uli Witewupp* di Marcello Gero, a causa della musica di Ernst Toch che vi ha molta parte. Più recentemente avemmo, in memoria di Haydn, la prima di una riduzione di Ernst Latzko dell'opera eroicomica *Orlando paladino* dove il versatile Haydn sa intrattenerci con una musica molto adatta al soggetto e rivelante la maestria del gran classico, sovra tutto nei pezzi concertati e d'assieme.

SCHWERIN. — L'intento di onorare Haydn guidava pure il Teatro di Stato di questa regione, con l'esumare un'altra opera del maestro austriaco: *Il mondo della luna*, una buffonata del Goldoni intorno alla quale si sono affaticati W. M. Treichlinger e Mark Lothar per renderla nel testo e nella musica più saporita al palato moderno. Il pubblico si divertì molto, e vedremo se sarà altrettanto altrove.

***

BRUNSWICK. — È d'uopo questa volta nominare questa piccola capitale per due novità degne di rilievo del suo Teatro di Stato. La prima fu *Le nozze a Troldhaugen*, di Felix Günther con musica di Grieg, dunque virtualmente un'opera di Edoardo Grieg, tanto più che il Günther non vi mise nulla di suo, testimoniando molto rispetto e amore pel grande scandinavo. Ma un libretto bisognava quasi crearlo dal nulla, e ciò seppe fare assai bene Rudolf Lothar (il librettista di *Terra bassa* la nota opera del compianto D'Albert). Data la esasperante sterilità della musica operistica moderna in Germania, la nuova opera ebbe un forte successo dovuto in gran parte alla musica chiara, commovente e folkloristica di Grieg.

L'altra novità fu *Il celebre cantante* di Wedekind, musicato da Rudolf Hartung. Il beffardo poeta, un precursore tedesco di Bernardo Shaw, più fantastico e pagliaccesco, ma meno pensatore di lui, non si sarebbe certo mai sognato che i suoi garbugli di paradossi e i pazzi colpi di scena avrebbero stuzzicato un musicista. Eppure, a ricordarsi bene, Hartung non è il primo. Lo stile della sua musica è quello della « opera-conversazione » che imperversa in Germania da oltre trent'anni, e al quale anche il nostro più grande operista contemporaneo, Riccardo Strauss, ha più di una volta aderito.

***

FRIBURGO. — La capitale della Foresta Nera ha un Teatro Comunale che, grazie allo spirito intraprendente del suo primo direttore d'orchestra maestro Hugo Balzer, fa ogni tanto parlar di sè. Oggi la citiamo a motivo della prima di *Tragedia in Arezzo*, libretto di Arturo Goodrich, da *L'anello e il libro* del Browning, musica di Richard Hagemann, la quale, abbastanza appassionata, ma poco personale, illustra un'azione truculenta varia e fantasmagorica che si svolge nel Rinascimento, fra Roma e Arezzo; un'azione che, se dà luogo a quadri teatralmente interessanti, manca però d'equilibrio e non può per altro soddisfare a un gusto raffinato.

Anche le altre città maggiori del Badese meritano menzione per diverse novità operistiche.



KARLSRUHE. — Il Teatro di Stato aprì le porte al celebre violinista-compositore Ienö Hubay per la sua nuova opera *La maschera*, libretto di R. Lothar e A. Goth, che ottenne un buon successo, grazie sopra tutto alla musica melodiosa e vivificata dal noto slancio ritmico ungherese.

***

MANNHEIM. — Questa grande città industriale badese dall'immenso porto fluviale si ricorda talvolta della sua origine aristocratica tutta dedita alle arti gentili e specialmente alla musica, e che diede origine all'orchestra sinfonica classica che fu poi sviluppata da Haydn, Mozart e Beethoven. Tra le poche novità sinfoniche di questo secondo scorcio di stagione in Germania spettò ad essa di offrire la prima di una *Partita* per due pianoforti, che interessò molto, del noto compositore Julius Weismann. Il teatro invece sembra che attiri i musicisti più che mai, e tra le molte opere nuove vi è da notare anche *Il becco magnifico* di Bertoldo Goldschmidt, dalla commedia di Crommelynck. La sottile psicologia del soggetto come è trattato qui, presenta al compositore non poche difficoltà, ma il Goldschmidt le affronta con coraggio e con l'abilità di un musicista moderno che ha imparato egualmente da Strauss come da Hindemith e da Milhaud.

***

WIESBADEN. — Lo Stato prussiano annettendosi nel 1866 il Ducato di Nassau assunse anche la gestione del Teatro Ducale della capitale (Wiesbaden) e, per ingraziarsi la popolazione del piccolo Stato e sovra tutto quella della città nota universalmente per le sue Terme, circondò quel teatro di cure specialmente assidue. L'imperatore Guglielmo II, poichè amava Wiesbaden, vi fece costruire un teatro nuovo nello stile sovraccarico che avevamo già « ammirato » in altri edifici dell'era guglielmina, ed egli si compiacque anche di sfarzosi allestimenti d'opere fra cui ricordiamo l'*Oberon* di Weber. Così il teatro di Wiesbaden divenne un celebre Teatro di Stato prussiano che nemmeno la Repubblica nel 1918 volle ripudiare. Soltanto la crisi mondiale e il grave disagio economico particolarmente della Germania hanno potuto far ritornare quel teatro al modesto ruolo di teatro della provincia (già ducato) di Nassau o praticamente del Comune di Wiesbaden, con qualche sovvenzione come se ne largiscono a tanti teatri nelle regioni specie di confine, per affermazione di coltura nazionale). È naturale per altro che con la gestione statale finisce anche il controllo speciale del Ministero di Berlino che, sotto l'aspetto dell'arte, è stato fin qui di idee molto avanzate, o, come i nazionali dicono, bolsceviche, mentre proprio la popolazione di Wiesbaden è stata sempre di sentimenti spiccatamente conservatori e ostile al problematismo in arte.

Il ritorno del teatro al Comune è perciò stato salutato con gioia, malgrado il danno finanziario, giacchè i buoni cittadini di Wiesbaden e la colonia di ricchi bagnanti vi potranno finalmente godere gli spettacoli che piacciono a loro.

Si comprende che il profondo mutamento di condizione del teatro porti anche ad un mutamento del personale dirigente. Però prima di quest'autunno non vedremo i nuovi uomini veramente all'opera, e siamo ancora in tempo a riferire sull'attività *in articulo mortis* di quelli che se ne vanno.

Così Wiesbaden è stata, la prima dopo Berlino, a rappresentare la famosa *Garanzia* di Kurt Weill, poi la prima in Germania (e credo nel mondo) ad allestire *La grande Caterina* di Ignazio Lilien, libretto di Bernardo Shaw che onorò l'ancora quasi ignoto musicista con un autografo che diceva: « Vedo con soddisfazione che la vostra partitura è abbastanza brillante e faceta per far rendere più che giustizia al mio modesto bozzetto ». Tale come nel caso del già citato Wedekind, il musicista di razza deve fare le più ampie riserve di fronte a questi connubi fra libretti, dove in fondo non si fa che dello spirito, e la musica che vuol essere espressione di stati d'animo. Lo stile di Lilien per altro non è chiaro, ma decisamente modernissimo, almeno nei colori.

Di speciale interesse per il lettore italiano sono sempre le notizie che si riferiscono al cosidetto « Rinascimento verdiano » al quale si è aggiunto da poco anche un « Rinascimento rossiniano ». Parlammo già della risurrezione della *Semiramide* del Rossini a Rostock e poi a Berlino (Radio) e vogliamo dire ora che anche l'opera sua giovanile *Il signor Bruschino* fu esumata proprio dal teatro di Wiesbaden. Karl Wolfskehl ricostruì e poi ridusse la partitura originale, non valendosi affatto della riduzione che ne aveva fatta una settantina d'anni fa Giacomo Offenbach pel suo teatro dei Bouffes Parisiennes. Il libretto originale tradotto da L. Landshoff non pare soverchiamente interessante, ma prima di pronunziarci vedremo se il tentativo di Wiesbaden sarà seguito altrove.

***

Quanto a Verdi, il Comunale di AUGUSTA ebbe l'onore di preparare una risurrezione de *La Battaglia di Legnano*, in una riduzione di Bayerl che sopprese l'intero atto secondo e con esso l'entrata dell'imperatore Federigo Barbarossa il quale — pare impossibile — gode ancora parecchie simpatie in Germania e non deve quindi essere mostrato al pubblico se non in una luce simpatica, cosa ch'era un po' difficile in una opera intitolata *La battaglia di Legnano*..

È vero che l'azione ne risente e diventa alquanto incomprensibile, ma per questo sta in buona compagnia con altre opere del grande Verdi la cui musica onnipotente trascina l'uditore e non lo fa andare tanto pel sottile... Avvenne ad ogni modo così ad Augusta dove il successo è stato entusiastico, ed invoglierà altri teatri di Germania a imitare quello dell'antichissima città bavarese. Così COLONIA esumò il *Macbeth;* i teatri di Berlino (vedasi l'ultima lettera nostra) e ora quelli di FRANCOFORTE e di HANNOVER, mentre ESSEN montò tutto un « Ciclo verdiano » nel quale fu notevole una messa in scena del *Don Carlo*.

ALFRED BRÜGGEMANN.

## Lettera da Bruxelles

La stagione musicale ha avuto termine subito dopo i festeggiamenti pel Centenario del Conservatorio di Bruxelles. Il quale, diretto da Giuseppe Jongen, è, naturalmente il più importante della nazione.

Tra i suoi insegnanti figurano i migliori virtuosi del Belgio; ed il numero degli allievi, nonostante la crisi, non è inferiore, in questo momento, a seicento.

Al Conservatorio sono anche annessi la biblioteca (a capo della quale è Van den Borren) comprendente circa 40.000 opere e il Museo (Conservatore il sottoscritto), ch'è il più ricco del mondo, dopo quello di Berlino, con oltre 3.500 pezzi.

Le feste del Centenario, alla presenza dei Reali, riuscirono molto bene e solenni. Si tenne anche una seduta commemorativa, in cui una trentina di delegati di tutte le parti del mondo, portarono i loro auguri. Mi piace segnalare che il primo discorso (uno dei migliori) fu pronunciato da S. E. l'Ambasciatore d'Italia, in nome dell'Accademia di S. Cecilia di Roma, ch'è il più antico Conservatorio del mondo.

Al concerto dell'indomani, il maestro Defauw diresse cinque composizioni tratte dalle opere dei primi cinque direttori del nostro Istituto, Fétis, Gevaert, Tinel, Da Bois, Jongen.

***

La stagione teatrale si protrarrà fino al mese di agosto; ma non si avranno che riprese. L'avvenimento più importante è stata la creazione francese di *Wozzeck*, il famoso dramma modernista di Alban Berg. Personalmente, ammiro molto questo spartito straordinario di rara potenza drammatica, in cui l'autore si sforza di applicare la forma fissa (Sonata, Variazione ecc.) al dramma. L'esecuzione fu coscenziosa e fu diretta da Corneil de Thoran; gli artisti fecero del loro meglio. Nondimeno, il lavoro (che si preparava da un anno) non ebbe che sette rappresentazioni. Vi furono anche proteste nella sala, come non si erano mai udite: si fischiò, si gridò ecc. La dissonanza permanente che regna in tutta l'opera, vi è certamente per qualche motivo; ma lo attribuisco le proteste al grande numero di errori di prosodia nell'adattamento francese, che impedirono assai spesso di comprenderne il senso.

Per consolare la parte conservatrice del pubblico, si allestirono in seguito una partitura assai corrente, quale *Pardon de Ploermel*, nonchè *Griselidis* di Massenet. Ed infine si rappresentò *Boccaccio* di Suppé. Un'operetta alla Monnaie! Il successo, del resto, fu vivissimo, grazie specialmente all'artista concittadina Mertens, che rappresentava il protagonista. Da notare, ancora, la 100ª rappresentazione di *Maroúf*, diretta da Rabaud.

Sempre nel campo teatrale, abbiamo avuto una bella serie di rappresentazioni di lavori di Borodine, di Moussorgski e di Rimsky-Korsakow, da parte della Compagnia dell'Opera russa di Parigi e di quella dei Balli russi di Montecarlo. Le opere furono eseguite in modo inappuntabile. I balletti (specie *Petrouska*) mediocremente.

***

Passiamo ora ai concerti sinfonici. Al Conservatorio ne abbiamo avuto ancora tre, diretti da Defauw. Nel primo, oltre il *Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn, *Così parlò Zarathustra* di Strauss, potemmo udire un *Divertimento sinfonico* di Vreuls, compositore belga che si riallaccia alla scuola franckista. Il secondo aveva un programma variato: il *Concerto brandeburghese* N. 6 di Bach per due viole, *Arie* di Monteverdi, Rameau e Gluck (signora Vhita) e la 8ª *Cantata* di Bach. Nell'ultima tornata si celebrò il bicentenario di Haydn con l'esecuzione delle *Stagioni*.

Anche la Società Filarmonica ha dato quattro udizioni. Nella prima, l'eminente direttore francese Inghelbrecht ha diretto una interessante *Passacaglia* e *Giga* di Jongen; una *Sinfonia breve* dello stesso Inghelbrecht (la di cui materia ci è sembrata un po' scarna) e tutto il *Martirio di S. Sebastiano* di Debussy, che non è certo la cosa migliore del celebre maestro, col suo preraffaellismo teso e monotono. Il successivo concerto era affidato allo svizzero Ansermet e comprendeva la *Suite in si* di Bach, *Sacre du printemps* di Strawinski, *Concerto* per quartetto a corde (col quartetto Pro Arte) e orchestra di Conrad Beck. Questa composizione del giovane maestro tedesco (senza dubbio la prima del genere) è di ottima qualità, distaccandosi completamente il quartetto sull'insieme; il ritmo è, inoltre, interessantissimo.

Applaudimmo in seguito la celebre orchestra del Concert Gebouw d'Amsterdam colla direzione di Mengelberg; si ebbero esecuzioni eccellenti d'una *Suite* di Bach, della *Prima sinfonia* di Beethoven, e d'*Una vita di eroe* di Strauss (dedicata appunto a Mengelberg). Infine, una udizione di Defauw con una *Sinfonia* di Ch. Houdret, il *1° Concerto* di Liszt, suonato da Uninsky e la terribile Suite *Scythe* di Prokofieff. Houdret è un giovane compositore belga; il suo lavoro è modernissimo, bene scritto, ma d'una estetica e d'una personalità ancora indecise. Uninsky (premiato recentemente al Concorso Chopin a Varsavia) ottenne un vero trionfo per la sua virtuosità formidabile ed il suo appassionato lirismo.



Gli ultimi concerti Defauw furono ugualmente in numero di quattro. Il primo, un po' lungo, aveva come pezzi centrali il *Concerto in si bem.* di Brahms, suonato da A. Rubinstein, e una interessante *Sinfonia* di Ferroud, allievo di Florent Schmitt.

Il secondo s'iniziava con la graziosa sinfonia del *Nuovo mondo* di Dvorak e terminava con *Il mare*, sinfonia del maestro belga Paul Gibson. Augurerei che il pubblico italiano conoscesse questa sinfonia veramente ammirevole che bastò a costituire la fama del suo autore, a quarant'anni. La novità, un *Concerto* per quartetto a corde e piano con orchestra, del polacco Tansmann, costituisce una innovazione del genere di quella già citata di Beck, ma meno felice, poichè il quartetto generalmente rimane sommerso nell'orchestra.

Nel programma della successiva udizione, ricordiamo la grandiosa *Quarta sinfonia* di Brahms, *Fuoco d'artificio* di Strawinsky, il *Concerto in re* per violino di Mozart, suonato da Enesco, e uno di Beethoven, solista Thibaud.

***

Nella mia ultima lettera, non ho avuto spazio sufficente per parlarvi d'un concerto di suoi lavori, diretto da Ravel, nè di uno dell'orchestra Lamoureux di Parigi, diretto da A. Wolff, nè della tornata della Società dei concerti spirituali, la quale è diventata un'associazione importante, con un coro di dilettanti numeroso e agguerrito. Offre ogni anno tre concerti, dedicati ciascuno ad un solo lavoro accuratamente preparato dal direttore del coro, Weynaudt. Le tre tornate di quest'anno furono dedicate a *Elia*, oratorio di Mendelssohn, diretto dallo stesso Weynaudt, a *Christus*, sinfonia con cori di Samuel, diretto da Lunssens (direttore del Conservatorio di Gand) ed alla *Messa solenne* di Beethoven, diretta da Jongen. La seconda soltanto di queste opere è sconosciuta in Italia. Ad. Samuel (1824-1898) è un eccellente e sapiente compositore belga della scuola di Berlioz; io stesso ho promosso la ripresa del suo *Christus* ingiustamente dimenticato e che pure raccomando alle società italiane del genere.

Il Circolo corale e sinfonico, una giovane società raggruppante cantori e strumentisti dilettanti, fondata e diretta da J. Peellaert, offre programmi sempre interessanti e spesso inediti. In quelli dei suoi ultimi concerti, abbiamo udito due opere giovanili di Strawinsky, una bellissima sinfonia (sullo stile di Rimsky) e le *Faune et la bergère*, per soli, coro e orchestra, altre di Fauré, di Brahms e di alcuni giovani compositori belgi (Bourguignon, Bernier e Mahy), che pure le diressero.

I concerti Ysaye, col concorso di Thibaud, Casals e Cortot che si presentarono come virtuosi e direttori, organizzarono due grandi serate per raccogliere i fondi per un monumento al compianto Eugenio Ysaye. Casals, come direttore, ci dette una ottima esecuzione della *Quarta sinfonia* di Bramhs; ma il punto culminante dei programmi fu una *Sardana*, per orchestra di violoncelli, di Casals, da lui diretta con la partecipazione, come omaggio al grande virtuoso spagnuolo, di quaranta (sic) dei migliori violoncellisti belgi.

Recentemente sono stati fatti tentativi per organizzare alcuni concerti sinfonici a prezzi modici, con buoni solisti e con lavori conosciuti che richiedessero poche prove. I primi, sotto il titolo di Associazione sinfonica, diretti dal giovane maestro belga Streus, non riuscirono. Il tentativo fu ripreso ancora col nome di Orchestra sinfonica popolare, con dei buoni capi ed i solisti (direttori del Conservatorio ecc.) più in vista. Quattro sedute si sono avute finora, con un esito ch'è un augurio. Si continuerà nella stagione prossima.

Per i piccoli concerti devo limitarmi a semplici nomi, ricordando innanzi tutto che i nostri Sovrani hanno offerto questo inverno, al castello di Leaken, parecchie mattinate con buoni complessi belgi di musica da camera, ciascuna volta davanti ad un pubblico di circa 150 invitati, appartenenti al mondo artistico, letterario, diplomatico ecc.

Ecco, quindi, la serie di virtuosi, di cui qualcuno celebre, che hanno dato concerti a Bruxelles, negli ultimi mesi: la clavicembalista Landowska; i pianisti Bachaus, Nat, Rummel, Ciampi, Arsenieff, Szpinalski, Ogouse, Orloff, signora Morsztin (da notare il grande numero di slavi); gli organisti Marcel Dupré (di Parigi), Hens, De Middeleer; i violinisti Misha Elman, Kreisler, Heifetz; i violoncellisti Casals, Frézin; il cantante Melchior (di Bayreuth) e le cantatrici Boulanger e Philippart; le danzatrici Argentina e Teresina. Ricordiamo ancora le belle conferenze tenute da Herriot (sul suo soggetto preferito, Beethoven) e da André Pirro.

Infine, tra le varietà, una bella udizione data dall'orchestra da camera di Viborg (Lettonia) sotto la direzione di Sirob; un concerto di lavori di Gretchaninoff, con lo stesso autore; il debutto d'una nuova associazione, un quartetto vocale d'uomini, costituito dall'eminente tenore belga M. Weynant.

E. CLOSSON.

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

### SCHWEIZERISCHES JAHRBUCH FUR MUSIKWISSENSCHAFT, V. (H. R. Sauerlander, Aarau).

Apre il volume un importante studio di J. Handschin su tutte le forme medioevali e rinascimentali, riguardandole dal punto di vista delle nazionalità, e cioè indipendentemente da quella specie di «esperanto», che, egli dice, fu considerata la lingua latina. Lo H. rivede perciò i contributi che la Francia, la Germania, l'Inghilterra, l'Italia e la Svizzera, terra sulla quale si incrociarono le varie influenze, recarono alla polifonia e alle polifonie monodizzanti. Comincia col distinguere nettamente il gregoriano propriamente romano dal canto mozarabico, gallicano, celtico, e il gregoriano ufficiale dalle sequenze e dai tropi, che, tenendosi nell'ambito della chiesa, non serbarono le tradizioni chiesastiche. I popoli europei, specialmente gli occidentali, certamente ebbero prima della penetrazione del gregoriano, egli afferma, una musica profana e religiosa, appunto quella mozarabica, gallicana, celtica.

S'ebbero elementi orientali, indipendenti da Roma; influenze derivate dall'antica arte profana; e un'autoctona creazione nelle Gallie, in Inghilterra, in Spagna. A tali musiche si oppose il gregoriano, che del resto nè per la qualità, nè per l'origine era qualche cosa d'omogeneo. Purtroppo le notizie sulla liturgia musicale mozarabica, gallicana, celtica, sono soltanto indirette. Poichè la chiesa limitò l'uso delle sequenze, queste, al tempo del «rinascimento carolingio», IX sec., fiorirono specialmente nei conventi. S'ebbero perciò repertori regionali.

Alcuni tropi e alcune sequenze si diffusero internazionalmente, altri e altre rimasero circoscritte nei confini patrii. Da una parte un repertorio francese, imparentato con quello inglese (di cui il ciclo delle sequenze comincia con l'avvento); dall'altra un repertorio tedesco con il Natale). E però lo Handschin riafferma che l'origine del tropo e delle sequenze non è da cercare in Notker nè in Turlone, poichè tali forme fiorirono in occidente e specialmente sorsero nel campo linguistico tedesco».

È pur vero che Notker appare una grande figura di poeta; ma, in quanto musicista, probabilmente adattò ai testi antiche melodie occidentali, e perciò è da escludere che sulle sequenze abbiano influito melodie da «corni delle Alpi» e *jodlers*.

Riafferma anche lo Handschin, ciò che pubblicò nella *Zeitschrift fur Musikwissenschaft*, essere la più antica fra le sequenze note dell'VIII secolo e di origine inglese, analoga al *Iai* e al *Leich*, e non ancor collegata all'alleluia della messa. Un'altra, manoscritta, del IX, deriva dal monastero sud francese di S. Martiale in Limoges ed è collegata con l'alleluia della messa gregoriana. In quanto alla polifonia, lo H. ammette che essa sia stata praticata fin nel VII secolo e che il vocabolo *Paraphonistae* nel *Primo ordine romano* possa far pensare appunto a una forma polifonica.

Nel passi a lingua tedesca una polifonia primitiva, cioè a nota contro nota, fu probabilmente coltivata soltanto sporadicamente. In quanto allo stile di Limoges, serie di suoni contro una nota della melodia fondamentale, esso sembra d'origine inglese, anzi che francese. Lo H. contesta anche l'originalità dello stile riconosciuto alla scuola di Notre Dame, ripromettendosi altri studii, che decisamente assegnino tale stile a una scuola inglese.

Benchè appaia più solida la primazia della Francia nell'epoca del mottetto, le influenze dell'Inghilterra e della Germania potrebbero essere valutate meglio di quanto sia stato fatto finora. Anche per l'*ars nova*, di cui le innovazioni sono attribuite alla Francia e all'Italia, non poco merito spetterebbe all'Inghilterra, la quale avrebbe influenzato anche alcune composizioni di Machault, e quel canto al soprano nel discanto, che tanta parte ebbe nell'*ars nova* italiana. In conclusione, riduzione dell'importanza preponderante della Francia, a favore della cultura delle isole britanniche.

### THE B.B.C. JEAR BOOK 1932. (British Broad Corp., Londra).

Edizione elegante e piacevole. Contiene la documentazione della crescente fortuna della radio in Inghilterra, la quale si mostra bene organizzata, con propositi meditati, con mire di vera cultura popolare, oltre che di divertimento.

### VANNES (R.) — *Essai d'un dictionnaire universal des luthiers.* (Fischbacher, Parigi).

Titolo modesto, quello di saggio. Di fatto, l'opera comprende circa 10.000 documentate biografie di costruttori sia di strumenti, sia di archi, riparatori, teorici, e supera perciò in ampiezza qualsiasi altro dizionario. E con l'ampiezza è pregevole la precisione dei dati. Un competente della materia, quale Lionel de la Laurencie, ha potuto lodare la coscienza, l'esattezza, la tenacia dell'autore.

### BURN (A. E. J.) — *Der Hymnus «Te Deum» Verfasser.* (Bärenreiter, Kassel).

Otto Wissg ha tradotto dall'inglese, commentato e ampliato la monografia del Burn. Ne risulta accertato che il *Te Deum* è opera del vescovo missionario (*episcopus in partibus*) S. Niceta di Remesiana. Questa città sorgeva nel IV secolo sulla strada militare Roma-Costantinopoli, a 24 miglia a sud-est dell'odierna Nisch, e precisamente nel luogo ora occupato dal villaggio serbo Bela Polanka. In quel secolo essa fu del tutto romanizzata. Della vita di Niceta si hanno poche notizie. Sarebbe nato verso il 340, per quanto si deduce dalle visite di Paolino di Nola nel 400 e 404 e dalla citazione del suo nome in lettere di Papa Innocenzo del 409 e 414. Minuziosamente esamina il Burn le relazioni di S. Niceta, «dottore» della chiesa, con il nolano, le sue opere e la sua dottrina; traccia un quadro dei più antichi inni cattolici, delle traduzioni luterane e delle composizioni sul *Te Deum*. Niceta, nato ai confini dei selvaggi popolari balcanici, ebbe coltura poetica e musicale, animo pio e mite. Più che specificamente cattolico il *Te Deum* sembra superare tutte le confessioni. In quanto alla questione dell'origine greca dei primi 11 o 12 versi, non c'è chiarezza; anzi quella fonte è poco verosimile. Il Burn opina che la redazione in greco sia opera di uno dei monaci ellenisti di S. Gallo; esamina le quattro versioni dell'inno, l'ordinaria, l'irlandese, la milanese, la spagnuola. Resta oscuro come il *Te Deum* sia stato cantato al tempo di S. Ambrogio; forse in forma responsoriale. Sarebbe dunque romanesca l'attribuzione dell'inno a S. Agostino e a S. Ambrogio.



### VIRDUNG (S.) — *Musica getutscht*, in facsimile, con commento di L. Schrade. (Bärenreiter, Kassel).

Nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento, un'epoca non ancora del tutto lumeggiata nella storia della musica, appare l'importante scritto sulla musica strumentale di Sebastian Virdung. Leo Schrade ne ha opportunamente curato l'integrale ristampa in fac-simile. Mancarono a Virdung l'efficacia nella trattazione teoretica, la sodezza della scienza e le qualità scolastiche per le quali nel medio evo il musicista appariva un esperto di filosofia. In compenso il suo studio sulle intavolature ha sopratutto un fine pratico, e per la sua obbiettività e precisione costituisce come una teoria della pratica. Con l'acume dell'intelligenza il Virdung si liberò talvolta dai pregiudizii interno alle distinzioni fra gli istrumenti e delineò una concezione generale dei mezzi strumentali, la quale supera quella medioevalistica con l'avviamento di un ideale sonoro: la primazia della melodia, la purezza del suono (benchè non risulti poi chiaro ciò che egli intendesse per *süsse Melodie*). Anche prospettò, fiducioso, una futura evoluzione delle risorse strumentali, mentre non s'accontentò dei risultati del proprio tempo. Neppure accettò l'intavolatura come definitiva forma della notazione, e, affermando la necessità di intavolature diverse, intravide, per primo, realisticamente, il carattere sonoro dei singoli istrumenti. E ciò gli conferisce grande importanza.

### CORDELLA (G.) — *Il ciclo musicale romano di N. Cattozzo.* (Antieuropa, Roma).

Analisi spirituale delle opere di Nino Cattozzo costituenti il suo ciclo romano, e cioè *Prologo* (inedito), *Roma*, *Misteri gaudiosi* e *Misteri dolorosi* (editi da Ricordi), *Lucilla*, *La statua d'oro*, *L'alba della rinascita*, *L'età nova* e *La corona* (inediti). Considerazioni sulla romanità e sull'universalità.

### LORTZING (A.) — *Gesammelte Briefe.* (Bosse, Regensburg).

Epistolario numeroso, che fa conoscere il musicista nella sua attività quotidiana, nella schiettezza e sincerità delle sue impressioni. Si scorge l'aspetto, diremmo, spensierato della sua esistenza, che alcune biografie avevano prospettata specialmente nelle angustie della professione. Oltre a ciò si intravvede la società musicale del tempo e la fortuna dei maggiori e dei minori compositori. Non mancano accenni a Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi, Mercadante.

*a. d. c.*

## MUSICA SCENICA

### STRADELLA (A.) — *Forza d'amor paterno.* Opera in tre atti. Trascrizione ed armonizzazione di Alberto Gentili. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Con quest'opera di Alessandro Stradella ha inizio la pubblicazione delle musiche antiche recentemente rinvenute ed ora raccolte nella Biblioteca Nazionale di Torino.

A suo tempo molto si parlò di tale ritrovamento, di indiscutibile importanza storica ed estetica; ma non si poteva far altro, allora, che parlare accademicamente (appunto per questo se ne parlò assai) di autori, in gran parte ben noti, e di opere, quasi tutte sconosciute. Ora, invece, si tratta di valutare il reale valore di tali opere, alla divulgazione delle quali contribuiscono Alberto Gentili, trascrivendole ed armonizzandole, e Casa Ricordi col curarne con la consueta signorilità e nitidezza l'edizione.

Sarebbe assurdo, evidentemente, dal primo volume di una serie che potrebbe essere imponente per numero e varietà di lavori, presumere di poter arrischiare un giudizio complessivo, anche se l'impressione favorevolissima prodotta da esso e i nomi degli autori delle opere che a questa seguiranno consentano le più giustificate speranze. Senza dubbio tuttavia la pubblicazione si inizia in modo tale da meritare di essere salutata da incondizionata approvazione. Non si può non esprimere l'augurio che presto seguano gli altri volumi, i quali ci offriranno documenti preziosi della nostra grandezza musicale del passato, degni del più vivo interesse.

L'opera di Alessandro Stradella, *Forza d'amor paterno*, è veramente ricca di elementi interessantissimi. Ardiezze armoniche numerose (vedansi ad esempio le pagine 113 e 265) sorprendono non di rado il lettore, inducendolo in un primo momento a sospettare arbitrarie integrazioni del trascrittore, tanto esse appaiono lontane dalle formule alle quali i compositori contemporanei dello Stradella, specie i napoletani, erano legati. Ma l'esame delle linee del canto e del basso (mantenute intatte, si intende, dal trascrittore) rivela in modo convincente l'inconsistenza di tale dubbio.

Il rilievo è stato fatto subito per giustificare il grande interesse che sa destare anche dal punto di vista armonico, il più facilmente velato dal volgere del tempo, un'opera che, scritta nel 1678, può ancora oggi essere avvicinata prescindendo dal suo puro valore storico. Parla essa infatti un linguaggio vario e vivo, che dà soddisfazione grande a chi l'ascolti. Bellissime parecchie tra le arie, particolarmente quella dell'Arbante nel primo e quella di Antioco nel terzo atto; drammaticamente potenti le scene V, XV e XVI del secondo, l'VIII e le due ultime del terzo atto; degna di un'attenzione tutta particolare poi la prima scena del primo atto, pittoresca ed ambientatrice, mirabilmente suggestiva; basterebbe questa scena a dare un'idea del perfetto «senso del teatro» dello Stradella.

Le pagine più ricche di interesse (e non perciò le meno commosse) sono tuttavia i recitativi: qui non è agevole esemplificare, bisognerebbe elencarli quasi tutti, tanto essi afferrano per l'incisività degli accenti, la varietà delle espressioni, l'ardita e geniale aderenza al testo, non tanto in rapporto alla parola quanto al sentimento. Ben di rado affiora qui il recitativo convenzionale, piatto, arido, che rende stucchevole molta musica operistica del tempo dello Stradella e, peggio, dei periodi posteriori. Sì, anche qui talvolta si cade nel «tirato via»; ma è eccezione di breve momento, largamente compensata da intere pagine d'ampio respiro le quali,

se non hanno la vigoria del declamato monteverdiano, a questo tuttavia possono per qualche tratto venire accostate, non fosse altro che per l'omogeneità dell'insieme, ottenuta con una varietà episodica davvero ricchissima.

E veniamo alla realizzazione moderna. Punto delicato e sul quale è quasi impossibile giungere ad una concordanza di vedute, dato che ogni criterio può venire giustificato, ogni opinione difesa e combattuta. Fedeltà assoluta, intransigente, quindi armonizzazione achelettrica (e pratica ineseguibilità) o «interpretazione» più o meno rispettosa dell'originale, atta, anzi propizia, al successo di fronte al pubblico odierno, necessariamente lontano dallo spirito, dai mezzi, dalla sonorità dell'opera originale?

Gentili ha tenuto la via di mezzo con prevalenza, tuttavia, del primo concetto. La sua potrebbe definirsi una «interpretazione fedele all'originale nei limiti della pratica eseguibilità odierna». La natura stessa del basso nei recitativi suggerisce infatti sviluppi in stile polifonico, contrappuntistico dunque piuttosto che accordale; l'trascrittore sentì persino la necessità di vivificarlo con tessuti tematici, ma riconoscendo il pericolo di mettervi materiale proprio, cercò di trarre tali elementi tematici dalle linee espresse nel contesto originale, così nel basso come nella parte vocale. Con tale metodo egli riuscì a salvaguardare l'unità stilistica d'ogni episodio.

Con analogo rigore di metodo son trascritte le arie, nelle quali l'accompagnamento originale era rappresentato dal solo «continuo»; specialmente nelle arie sviluppate in volute melodiche libere, senza ritorni, sostenute spesso da un «basso ostinato», il trascrittore credette opportuno di sviluppare il tema di questo basso in un nutrito tessuto polifonico che ne accentuasse il valore espressivo. Con ciò l'orchestra partecipa attivamente all'insieme.

Poichè si trattava di presentare l'opera al gran pubblico, di divulgarla, di renderne agevole la lettura, le fu dato l'aspetto di composizione omogenea, evitando l'accostamento di note normali e notine; ma chiare indicazioni permettono di riconoscere ciò che fu aggiunto dal trascrittore il quale, come fu già notato, rispettò in ogni caso le parti vocali ed il basso.

È rappresentabile quest'opera oggi? Con opportuni ulteriori tagli e qualche spostamento di scene essa potrebbe rivivere in teatro. Ma i tagli e gli spostamenti sono, purtroppo, suggeriti da considerazioni dipendenti dall'attuale miserevole situazione del teatro lirico — non si parla qui della solita crisi, ma del pietoso e lacrimevole dominio del cattivo gusto e della «routine» — mentre il più grave appunto ch'io rivolgo al Gentili dipende dal fatto di avere egli stesso soppresso già alcune pagine dell'opera. Convengo che esse non ci avrebbero probabilmente detto nulla di più nè di diverso da ciò che l'opera, così com'è presentata, non dica; ma anche tenendo presente il fine divulgativo ed, ahimè, «pratico» della pubblicazione, l'integrità del lavoro avrebbe dovuto essere rispettata. Non facciamoci illusioni: l'opera dello Stradella sarà per parecchio tempo ancora oggetto di studi e di interessamento da parte di pochi studiosi ai quali i tagli, ala pure esigui e non ledenti l'omogeneità del lavoro, dispiaceranno. Rassegnamoci, ancora una volta, alle esigenze «pratiche».

Tanto più che il Gentili sa farsi perdonare questa colpa — non a lui del resto direttamente imputabile — con la coscienziosa e scrupolosa accuratezza della trascrizione. Ora vedremo quali accoglienze verranno tributate a questo lavoro che costò al trascrittore una lunga, difficile, ingrata fatica, e tende a far rivivere uno dei più interessanti documenti del nostro «glorioso passato». Sottolineo queste due parole delle quali ama riempirsi la bocca l'eterna inguaribile retorica di quanti son sempre disposti ad elevare inni alati alle nostre glorie di un tempo; ma si chiudono in un prudentissimo riserbo non appena per il «glorioso passato» si debba «in realtà» agire.

Tutti lamentiamo che le musiche nostre giacciono dimenticate o siano rivedute e pubblicate all'estero. Ecco l'occasione propizia: *Forza d'amor paterno* è, ripetiamo, il primo volume d'una collezione che potrà essere ricchissima di opere e pregevolissima, così per valore di originali come per adeguatezza delle trascrizioni, o potrà, come tante precedenti iniziative, venire stroncata sul nascere dall'apatia dell'ambiente musicale nostro. Animo dunque, parliamone, rileviamone i difetti (ce ne sono, senza dubbio), esprimiamo voti, realizziamo speranze. Si tratta, infine, di quel «glorioso passato» che ritorna ad ogni occasione sulle labbra di tutti...

A meno che si preferisca continuare all'infinito col «repertorio» frusto e decrepito. E allora chiudiamo bottega e buona notte.

E. D.

## MUSICA PER ORGANO

NORDIO (C.) — *Canzone - Musette* per Organo. (Ed. Pizzi, Bologna).

Due brevi pezzi di stile facile e scorrevole, dai quali un esperto organista potrà cavare piacevoli effetti di registrazione.

KARG-ELERT (S.) — *Triptych for Organ* (Elkin e C., Londra).

Composizioni liberamente sentite e realizzate.
L'autrice, abbandonando in esse i soliti alcuni convenzionali, adopera una maniera libera di composizione in cui tuttavia non va smarrito il senso della costruzione. La preoccupazione di esprimersi in modi nuovi e moderni — come si dice — fa sì che talora risulti forzata l'armonia, mentre è da notare nella parte melodica un divagare soverchio, con qualche reminiscenza wagneriana e regheriana.
Queste composizioni sono tuttavia l'opera di un vero maestro e magnificamente adatte allo strumento per il quale furono scritte

KARG-ELERT (S.) — *Kaleidoscope*. (Oxford University Press, Londra).

La composizione è giustificata pienamente dal suo titolo. Infatti troviamo in essa i più svariati colori e movimenti; si passa dallo stile della preghiera a quello grandioso e magniloquente, dallo scherzoso all'amabile ed elegante; il tutto con armonie le più colorite e varie, offrendo quindi all'esecutore il destro di far valere tanto la sua abilità tecnica quando il talento di registratore. Edizione bellissima e che nulla lascia a desiderare anche per le indicazioni di colorito e di movimento.

CASIMIRI (R.) — *Sacri concentus*. Vol. VI. (Ed. Psalterium, Roma).

I momenti contenuti in questo volume VI dei sacri concenti hanno le medesime qualità della già lodata Messa funebre, possedendo altresì maggior varietà prodotta dall'accompagnamento d'organo e dalla ampiezza maggiore degli svolgimenti musicali. R

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® Civico Liceo Musicale Benedetto Marcello, Venezia. — Concorsi per titoli e per esame alle cattedre tuttora vacanti: a) di Armonia, Contrappunto e Fuga principale; b) di Contrabbasso.

Scadenza, per la presentazione della domanda, dei certificati e titoli, le ore 18 del 20 settembre p. v.

Stipendi iniziali L. 10 mila per la prima cattedra e L. 7 mila per la seconda, oltre le indennità di servizio attivo e di caro viveri.

® Liceo Musicale N. Paganini di Genova. — Con scadenza il 30 settembre p. v., sono aperti i concorsi, per titoli e per esami, alle seguenti cattedre: a) di Arpa; b) di Violino; c) di Pianoforte; d) di Violoncello; e) di Contrabbasso; f) di Oboe; g) di Fagotto; h) di Corno.

Stipendi iniziali, per le prime quattro cattedre, di L. 7600; per le altre quattro di lire 5600; oltre il supplemento di servizio attivo e l'indennità di caro viveri.

® Società Filarmonica di Siena. — Concorso nazionale per musicare due commedie per bambini, già prescelte dal detto sodalizio, mediante altro concorso. Premio di L. 2 mila per la prima e di lire mille per la seconda commedia. Scadenza il 30 giugno 1933.

® R. Accademia di S. Cecilia. — La Commissione permanente di lettura, composta dei maestri Bustini, Casella, Mulè e Respighi, ha ritenuto meritevoli di esecuzione all'Augusteo i seguenti lavori, tra i moltissimi presentati: *Sagra paesana* di Tito Pelosi: *Ouverture in do dies. min.* di Giovanni Salviucci.

® Fiera Campionaria di Padova. — Il risultato del concorso, di cui al nostro fascicolo di aprile u. s., è il seguente:

*Pianoforti*: 1. S. A. Anelli, Cremona; pianoforte modello 10, n. 9645; 2. (pari merito), S. A. Anelli, Cremona; pianoforte n. 10535; Mola G., Torino; pianoforte n. 21921; 3. pari merito), Arosio e Figli, Lodi; pianoforte n. 30267; S. A. Galla e C., Torino; pianoforte n. 1704; F.lli Zari, Milano, pianoforte n. 3373; 4. F.lli Forneris, Torino; pianoforte n. 6901; 5. (pari merito), Maltarello Vincenzo, Vicenza; pianoforte n. 11697; S. A. E. Sanzin e C., Venezia; pianoforte n. 7283; 6. Industria Pianoforti Italiani (I. P. I.), Moncalieri; pianoforte n. 1610; 7. (pari merito), Merula Mario, Torino; pianoforte n. 8143; Ferrone e Mazza, Torino, pianoforte n. 16020.

Nella «categoria speciale» (pianoforti a coda) viene assegnato il premio di secondo grado alla S. A. Galla e C. di Torino, per pianoforte «Mignon».

*Quartetti*: 1. Da Parma Garimberti, Milano; 2. Farotto Celestino, Milano e Capichioni Marino, San Marino, a pari merito; 3. Benetollo Giuseppe, Vigonza; 4. Cotugno Giovanni, Ancona.

*Violoncelli*: 1. Contino Alfredo, Napoli; 2. Contavalli Primo, Imola; 3. Valentino Arturo, Rimini.

*Violini e Viole*: 1. Schwarz Giovanni, Venezia; 2. Martinenghi Marcello, Milano; 3. Barbieri Armando, Forlì; 4. Muschietti Umberto, Udine; Tramonti Rodolfo, Forlì; Siega Iginio, Venezia, a pari merito; 5. Zamberti Giuseppe, Vicenza; 6. Bardelle Gino Silvio, Cavarzere; 7. Zuzzi Vittorio, Venezia; 8. Capalbo Giovanni, Roma; 9. Contavalli Primo, Imola; 10. Calace Raffaele e Figlio, Napoli; 11. De Giorgio Remo, Castions di Strada; Dolcini Renato, Porto Corsini; 12. Valentini Arturo, Rimini; Bellinazzi Giuseppe, Bonferraro; 13. Contin Onofrio, Castagnaro; 14. Bergamo Domenico, Padova; Schiavi Antonio, Cremona; 15. Forti Ettore, Venezia. Seguono altri otto classificati in graduatoria.

® Concorso Internazionale di Vienna. — Tra gli italiani premiati ricordiamo:

*Sezione Canto*. - Signorina Cloe Elmo (un primo premio); Margherita Vultolino e Maria Petrini (terzi premi); Pietro Sopranzi e Mattia Sassanelli (medaglia e diploma).

*Sezione Violino*. - Gioconda De Vito (un primo premio); Antonio Bussi e Mario Tra-

versa (terzi premi); Wanda Luzzatto (premio di 500 scellini); Arrigo Pelliccia (diploma e medaglia); Francesco Ferrara, Adolfo Feliciani, Balda Grosser (diploma); Bruno Olli (attestato).

® CARLTON HÔTEL DI AMSTERDAM. — Al Concorso per una composizione leggera (premio 1000 fiorini olandesi) avevano partecipato ben 508 lavori. E' riuscito vincitore il sig. Gerrit van Weezel, autore del tango *Wenn du liebst*.

## NOTIZIE

® RICCARDO ZANDONAI ha ultimato due nuove opere: *La partita*, di carattere drammatico, in un atto; e *La farsa amorosa*, di carattere giocosa, in tre atti.

La prima, su forte libretto di Arturo Rossato, svolge un tragico episodio della vita spagnola secentesca, in quel singolare ambiente di cavalleria decadente e di spavalda e donglovannesca galanteria nella quale si affida talora ogni fortuna alla sorte cieca del gioco delle carte. Il lavoro, con dialogo incisivo e con situazioni efficaci, ingemmato da una serenità poetica e suggestiva, dura qualche minuto meno di un'ora.

L'altra opera è in tre atti, divisi da cinque quadri con due intermezzi sceneggiati. Il libretto è pure di Rossato, che l'ha tolto dalla novellistica popolare più divertente. A quanto lo stesso maestro ha detto l'intreccio si riallaccia alla tradizione più robusta e vivace dell'opera buffa italiana, che ebbe carattere essenzialmente popolare. Si tratta di una gustosa vicenda della campagna lombarda ai tempi della dominazione spagnola.

« Gli ambienti, ha detto lo Zandonai, ora rustici, ora sfarzosi, le figure caratteristiche dei personaggi principali e secondari, i sentimenti schietti e freschi, mi sembra abbiano fornito ottima materia anche a una creazione musicale moderna, a un tipo d'opera giocosa, spero, divertente ».

® Avendo dato il maestro Trentinaglia le dimissioni da Direttore generale del TEATRO ALLA SCALA, vista la necessità di addivenire a qualche riforma dello statuto, specie per quanto riguarda la composizione consigliare dell'Ente autonomo, si è dimesso anche il Consiglio; ed il Prefetto della Provincia ha nominato una Commissione straordinaria presieduta dal Podestà e composta dei gr. uff. Jenner Mataloni e ing. Carlo Tarlarini.

Al maestro Trentinaglia è pervenuta una lettera di rammarico e di ringraziamento del duca Visconti di Modrone.

® Scaduti i poteri del Commissario straordinario della SOCIETÀ ITALIANA AUTORI ED EDITORI, è stato costituito il nuovo Consiglio, il quale è risultato così composto:

*Presidente*, dott. Roberto Forges Davanzati.

*Membri di diritto designati dal Ministero delle Corporazioni e delle Finanze*: l'onorevole Pierantoni, presidente della Corporazione dello Spettacolo; il gr. uff. dott. Mariano Pietro, rappresentante del Ministero delle Corporazioni; il comm. dott. Rogari, rappresentante del Ministero delle Finanze; il gr. uff. Marangoni, direttore generale del Demanio presso il Ministero delle Finanze; il commendator dott. Jannoni Sesbatianini, capo dell'ufficio della proprietà intellettuale presso il Ministero delle Corporazioni.

*Membri designati dalla Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti*: l'on. Giannino Antona-Traversi, il comm. Gino Rocca e il comm. Lucio d'Ambra per la sezione drammatica; il maestro Giordano e il maestro Zandonai per la sezione lirica; Anton Giulio Bragaglia, il maestro Carabella e il maestro Pietri per la sezione operette e riviste; il maestro Labroca, l'on. Mulè, il comm. Libero Bovio e il comm. E. A. Mario per la sezione piccoli diritti musicali; Massimo Bontempelli e il maestro Franco Alfano per la sezione cinematografica; l'on. Bodrero e F. T. Marinetti per la sezione Libro.

*Membri designati dalla Confederazione Generale dell'Industria*: il prof. Dettori, il dott. comm. Paolo Giordani ed Enrico Raggio per la sezione drammatica; il comm. Valcarenghi, il comm. Ostali per la sezione lirica; il commendatore Dr. Clausetti, il cav. Franchi e il marchese Prinetti per la sezione operette e riviste; il dott. Beltramo, il rag. Alfredo Colombo, Alfredo Curci e il conte Pino di Valmarana per la sezione piccoli diritti musicali; l'on. Barattolo e il gr. uff. A. Mondadori per la sezione cinematografica; l'on. Ciarlantini e il cav. Salani per la sezione Libro.

*Membri del Comitato direttivo*: l'on. Emilio Bodrero, l'accademico Umberto Giordano, il prof. Giovanni Dettori, l'avv. Paolo Giordani, il rag. Alfredo Colombo, l'on. Giuseppe Mulè, Gino Rocca e l'on. Franco Ciarlantini.

*Consulta legale*: Presidente il dott. R. Forges Davanzati; Membri, S. E. Piola Caselli e S. E. Amedeo Giannini (nominati Soci onorari), l'avv. Luigi Biamonti, S. E. Emilio Bodrero, il dott. Carlo Clausetti, l'avv. Guido Fioroni, l'avv. Gaetano Grisostomi Marini, il comm. Alfredo Jannoni Sebastianini, il gr. uff. Valerio Marangoni, gli on. Gino Olivetti e Gino Pierantoni; Segretario l'avv. Valerio De Sanctis.

® PROSSIME STAGIONI LIRICHE. — Lido di ABBAZIA, dal 23 luglio, *Gioconda* con la Jacobo e *Mefistofele* con Pasero, direttore Podestà. — CORBOLA (Rovigo), *Bohème* all'aperto, con la Pampanini. — LIVORNO (teatro Goldoni), *Manon*, direttore Papi, con Gigli e la Pacetti; *Lodoletta*, direttore Mascagni, con Gigli e la Favero. — A MONTECATINI, si avranno due stagioni al Teatro dei giardini ed al Trianon, con opere di repertorio, dirette rispettivamente dai maestri Podestà ed Edoardo Guarnieri. — A TRAPANI, all'aperto, il maestro Patti dirigerà *Aida*, *Carmen*, *Forza del destino*, *Cavalleria* e *Pagliacci*, *Tosca* e *Rigoletto*.

® Il MAESTRO V. APPIANI del R. Conservatorio di Milano, è stato festeggiato a Monza dai suoi concittadini, in occasione del collocamento a riposo, dopo quarant'anni di insegnamento.

® A GUSTAVO CHARPENTIER i Tribunali francesi hanno assegnato 3000 franchi di indennizzo (il Maestro ne chiedeva 10.000), condannando per tale somma la Radio di Parigi, la quale trasmetteva sotto il titolo di *Impressions d'Italie* e di *Louise*, noti lavori di Charpentier, una.... canzonetta intitolata *Ma Louise*, disco di Chevalier, che nulla aveva da fare con la musica del maestro.

® LA CASA NATALE DI BERLIOZ sulle Côte Saint André, presso Grenoble, è stata in questi giorni acquistata dalla Società Amici di Berlioz e, nel romantico quadro ove visse l'autore della *Dannazione*, sorgerà presto un museo che ne raccoglierà i ricordi della vita e delle opere.

® LA STAGIONE CONCERTISTICA PARIGINA DEL 1931-32, può riassumersi nei seguenti dati: totale delle udizioni 1510 (contro 1408 del precedente anno) così ripartite: 417 grandi concerti sinfonici o prove generali; 75 con piccola orchestra; 53 con cori; 185 di musica da camera; 12 di sonate per violino o violoncello con piano; 104 di canto; 31 di canto con strumenti; 17 di organo; 157 di piano; 10 di clavicembalo; 9 di arpa; 36 di violino; 1 di violino e orchestra; 14 di violino e piano; 1 di violino e violoncello; 9 di violoncello; 3 di violoncello e piano; 3 di viola; 3 di chitarra; 1 di saxofono; 1 di mandolino; 4 di jazz; 64 di lavori di singoli autori; 22 corsi pubblici d'interpretazione; 51 sedute di danza; 227 concerti diversi.

® Il *Ménestrel* assicura che la vedova di Siegfrido Wagner abbia ottenuto l'adesione di Arturo Toscanini per le prossime RAPPRESENTAZIONI A BAYREUTH NEL 1933, in occasione del cinquantenario della morte di Wagner. Egli dirigerebbe otto recite dei *Maestri Cantori*, che non si danno più dal 1925, e cinque di *Parsifal*.

Il ciclo verrebbe completato con due serie della *Tetralogia*.

® IL GRAN PREMIO DI ROMA è stato attribuito, quest'anno, alla signorina Yvonne Desportes, nata nel 1907, allieva di Dukas. Gli altri premi sono stati assegnati, nell'ordine, ai signori Marc Vanbourgoin, Lucas Émile Marcel, Henriette Roget, Jean Vuillermoz.

® ALL'OPERA DI VIENNA, nel prossimo ottobre, il maestro Ettore Panizza sarà il direttore di opere del repertorio italiano; ed in autunno, Umberto Giordano dirigerà le sue *Fedora* ed *Andrea Chénier*.

## NECROLOGIO

® Il 5 c. m. è morta a Milano, dopo lunga malattia, la signorina Giulia Clausetti, amatissima sorella del comm. Carlo Clausetti, uno dei gerenti della Ditta Ricordi e direttore della nostra rivista.

A lui, all'altro fratello Generale Enrico, a tutti i congiunti, vada l'espressione del nostro commosso e devoto cordoglio.

® A Torino, il 2 luglio, MARCELLO CAPRA, condirettore della S. T. E. N.

Cultore di musica sacra, si fece promotore della sua riforma in Italia, che venne sanzionata dal motu proprio di Pio X. Promosse numerosi congressi e fece rinascere l'antica Associazione Italiana di S. Cecilia.

Come editore, impresse ai volumi che uscivano dalla sua Casa una veste di nobile signorilità.


**MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA**

**Violino e Pianoforte.**

F. CILEA

122334. - *Tema con variazione*, dal vocalizzo:
a) Moderato - per voce acuta L. 6,—

G. MARTUCCI

122149. - *Romanza facile*. Trascrizione (Fasano). L. 4,—

A. VIVALDI

122230. - *Concerto in Sol minore* (Corti-Gentili). L. 10,—

122321. - *Concerto in Si minore* (Principe-Gentili). L. 10,—

**Violoncello e Pianoforte.**

G. MARTUCCI

122410. - *Notturnino*. Op. 42, N. 1. Trascrizione (Fasano). L. 6,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### TEORIA E SOLFEGGIO

PANSERON (A.) (122466). *A. B. C. Musical ou Solfeje.* Ediz. portoghese senza accompagnamento. (A) L. 7,—

### PIANOFORTE

CLEMENTI (M.) (E. R. 1436). *23 Studi, scelti dal « Gradus ad Parnassum »* (Sgambati-Boghen). (B) L. 10,—
CZERNY (C.) (E. R. 1166). *La nuova scuola della velocità.* Op. 834. Trenta Studi (Buonamici). (B) L. 6,—
SCHUMANN (R.) (E. R. 1465). *Carnevale di Vienna,* Op. 26. (B) L. 5,—
—— (E. R. 1466). *Tre Romanze, Op. 28.* » » 4,—

### CANTO E PIANOFORTE

STOCCHETTI (R.) (122540). *Vecchia paranza.* Canzone-Barcarola (S-T). Versi di P. Rost. (A) L. 5,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

CAMINITI (G.) (122487). *Aria.* (A) L. 5,—
—— (122488). *Giga.* » » 5,—
—— (122489). *Mazurca.* » » 5,—

### PICCOLA ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

CATALANI (A.) (122605). *In gondola.* Barcarola (De Cecco). (A) L. 6,—
SMAREGLIA (A.) (122439). Preziosa. Fantasia (Culotta). (A) L. 10,—
STOCCHETTI (R.) (122593). *Vecchia paranza.* Canzone-Barcarola (con Canto) (in *La min*). (A) L. 6,—
—— (122594). Id. id. id. (in *Sol min.*). » » 6,—

### ORCHESTRA

ZANDONAI (R.) (121852). *Fra gli Alberghi delle Dolomiti.* Echi sinfonici. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ALFANO (F.). *Quatre Danses roumaines* pour Violoncelle et Piano. Transcription de L. Silva. (R. Deiss, Paris).
AVITABILE (L.). *Dimitri Czardas.* Assolo di Violino con acc. d'Orchestra. (F. Bongiovanni, Bologna) L. 10,—
BLODEK-SADLO. *Intermezzo e Allegro vivo.* (Violoncello e Piano). (Edit. Sádlo, Praha).
CALTABIANO (S.). *Sonata* in do per Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 25,—
CERTANI (A.). *Concerto* per Violoncello e Orchestra. (U. Pizzi, Bologna). L. 20,—
DE BREVILLE (P.). *Sonate en ré min.* pour Violoncelle et Piano. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 8,—
ERB (M. J.). *Deuxième Sonate* pour Violon et Piano. — *Troisième Sonate* pour Piano e Violon. (M. Senart, Paris). Ciascuna Fr. 30,—
FERRARI TRECATE (L.). *Largo* per Violino (o Violoncello) con Pianoforte di E. F. Dall'Abaco. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
FOERSTER (J. B.). *Streichquartett.* Partitura. (Ed. Sádlo, Praha).
GUERRINI (G.). *Andante* (da un Tema di Ignoto del secolo XVII) per Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
HARVÁNEK (B). *Humoreska.* Violoncello e Piano. — *Tarantella.* Violoncello e Piano. — *Allegro scherzoso.* Violoncello e Piano. (Ed. Sádlo, Praha).
HONEGGER (A). *Danse de la chèvre* pour Flûte solo. (M. Senart, Paris). L. 6,—
HEMSI (A.). *Méditation* (dans le style arménien). Cello et Piano. (Éd. Orientale de Musique, Alexandrie).
JESINGHAUS (W.). *Sonata in Do,* per Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 20,—
MÁSLO (J.). *Humoreska.* Violoncello e Piano. (Ed. Sádlo, Praha).
NOEL-GALLON. *Barcarolle* pour Harpe. (R. Deiss, Paris). Fr. 10,—
PARPAGLIOLO (I.). *Sonata* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 20,—
PROCHAZKA (J.). *Sonata.* Violino e Piano. (Ed. Sádlo, Praha).
PUGNI (C.)-BERNARDS (B.). *Russische Ballet-Szene.* Flauto, Clarinetto in B mit Salon-Orchester-Begleitung (W. Zimmermann, Leipzig).
RIDKY (J.). *Violin-Konzert. — Concert Pro Violoncello. — Serenata appassionata.* Violino e Piano. — *Sonata.* Violoncello e Piano. — *Streichquartett.* Partitura. II. *Streichquartett.* Partitura. (Ed. Sádlo, Praha).
RIETI (V.). *Tre Preludi* per Pianoforte. (R. Deiss, Paris). Fr. 15,—
ROCHAT (A.). *Sonate* für Klavier und Violine. (Hüg & Co., Zürich).
ROSSI (R.). *Quintetto sinfonico eroico.* (G. & P. Mignani, Firenze). L. 30,—
SEIDL (K.). *Vigilie.* Violino e Piano. — *Vigilie.* Violoncello e Piano. (Ed. Sádlo, Praha).
TURINA (J.). *Quatuor en la min.,* pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. (Rouart, Lerolle & C. Paris). Fr. 10,—
VRANEK (G.). *Lento.* Violino e Piano. — *Leggenda.* Violino e Piano. (Ed. Sádlo, Praha).

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

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. 24244.

*FIRENZE.*

**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*

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

**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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 Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*

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

*TRIESTE.*

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

*TORINO.*

**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.** - 12 West 45 th. Str.

*S. PAULO.*

**G. Ricordi e C.** - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.


# L'ARTE MUSICALE IN ITALIA

Pubblicazione nazionale delle più importanti Opere musicali italiane dal Secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da

## LUIGI TORCHI

101366 Volume I. Composizioni sacre e profane a più voci. Secoli XIV, XV, e XVI.
101409 » II. Composizioni sacre e profane a più voci. Secolo XVI.
103034 » III. Composizioni per Organo e Cembalo. Secolo XVI, XVII, e XVIII.
104297 » IV. Composizioni a più voci. Secolo XVII.
104327 » V. Composizioni ad una e più voci. Secolo XVII.
109115 » VI. La Musica scenica. — L'Opera in Musica. — Il poema sinfonico drammatico in genere rappresentativo. Secolo XVII.
109164 » VII. Musica istrumentale. — La Canzone e le forme di Danza come basi del componimento. — La sonata di stile libero e di stile fugato. Secolo XVII.

**Ciascun Volume L. 50,—**

G. RICORDI & C. Editori - Milano

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

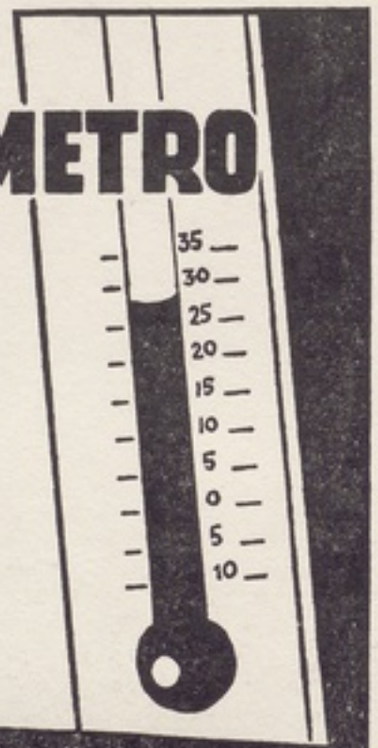
RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE




ANNO XIV. NVMERO VIII·IX. AGOSTO-SETTEMBRE MCMXXXII

G. RICORDI · E · C. EDITORI
MILANO

# QUANDO IL TERMOMETRO SALE




*sale in proporzione anche l'arsura delle vostre gole. Presto! Una buona acqua minerale artificiale! La migliore! Quella ottenuta con le*




POLVERI IDRIZ

CARLO ERBA S.A.
MILANO
SEZIONE PRODOTTI ALIMENTARI E DIETETICI

# LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

*AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON*

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO



CAMERE *FILMO* PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE
COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

# PARLOPHON

il disco di qualità

**Incisioni particolarmente raccomandate**

B 27237. - *Ay, Ay, Ay* (PEREZ FREIRE) - *Princesita* (PADILLA-PALOMERO) } t. Garcia.

P 9484/85. - *Manfredo* (SCHUMANN) - Ouverture e Scena delle Alpi (Gr. Orch. Sinf. di Berlino, M°. Max von Schillings).

P 9044. - *Soirée de Vienne* (STRAUSS-GRÜNFELD) - Pianista Karol Szereter.

CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI
S. A. COMMISSIONARIA
MILANO - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO

# PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BEETHOVEN (L. van)

*Sinfonie:*

E. R. 481. - Volume I. (Sinfonie N. 1 a 3). L. 18,—
E. R. 482. - Volume II. (Sinfonie N. 4 a 6). L. 18,—
E. R. 483. - Volume III. (Sinfonie N. 7 a 9). L. 24,—

Revisioni di A. Casella.

Le singole Sinfonie si vendono anche separatamente.

E. R. 530. - *Ouvertures*. Revisioni di E. Pozzoli. L. 15,—
E. R. 616. - *Settimino*. Op. 20. Revisione di G. Tagliapietra. L. 7,—

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 (S. Cesi). L. 3,—
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.

DIABELLI (A.)

E. R. 29. - *Sonatine*. Op. 24, 54, 58, 60. L. 5,—
E. R. 30. - *Sonate*. Op. 32, 33, 37 » 6,—
E. R. 31. - *Sonate*. Op. 38, 73. » 6,—

Revisioni di S. Cesi.

E. R. 32. - *Pezzi melodici* nell'estensione delle cinque note. Op. 149. L. 5,—
E. R. 33. - *Sei Sonatine* nell' estensione delle cinque note. Op. 163. L. 6,—

Revisioni di E. Marciano.

(Testi in italiano, francese, inglese).

ENKE (E.)

E. R. 662. - *12 Pezzi melodici* nell'estensione delle 5 note. Op. 6 e 7 (Marciano). (Testo it., fr., ingl., sp.) L. 6,—

FRUGATTA (G.)

E. R. 188. - *Dodici Interludi*. (Testo italiano, francese, inglese). L. 8,—

GALLUZZI (G.)

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

E. R. 41. - 1ª Serie: 14 Pezzi. L. 5,—
(Testo italiano, francese, inglese).
E. R. 519. - 2ª Serie: 10 Pezzi. L. 6,—
(Testo italiano, francese, spagnolo, inglese)

HAYDN (G.)

*Sinfonie*. Revisione di M. Zanon.

E. R. 1056. - Vol. I. L. 15,—
E. R. 1057. - Vol. II. » 15,—

KUHLAU (F.)

E. R. 684. - *Sei Sonatine*. Op. 44 e 66. (Pozzoli). L. 8,—

LOESCHHORN (A.)

E. R. 38. - *Dodici Pezzi* melodici e caratteristici. Op. 51. Revisione di E. Marciano. L. 6,—
(Testo italiano, francese, inglese).

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.)

E. R. 498. - *Ouvertures*. Revisione di G. Tagliapietra. L. 20,—
(Testo italiano, spagnolo, francese, inglese)

MOZART (W.)

E. R. 624. - *Ouvertures*. Revisione di G. Tagliapietra. (Testo italiano, inglese, francese, spagnuolo). L. 12,—

SCHUBERT (F. P.)

E. R. 618. - *Sinfonia in Si min.* (Incompiuta). (G. Tagliapietra). L. 6,—

TARENGHI (M.)

E. R. 89. - *Bozzetti dal vero*. Sei pezzi. Op. 71. (Testo italiano, francese, inglese). L. 6,—

VERDI (G.)

E. R. 172. - *Sinfonie e Preludi* d'Opere Teatrali. Riduzione di R. Tenaglia.

WEBER (C. M.)

E. R. 615. - *Ouvertures*. Revisioni di E. Pozzoli. L. 12,—
E. R. 1212. - *Composizioni*. Op. 3, 10, 60. Revisioni di G. Andreoli. L. 10,—

WOHLFAHRT (H.)

E. R. 20. - *L'Amico dei fanciulli*. Pezzi melodici. Op. 87.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



# INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

## ITALIA

*BOLOGNA.*

**Casa Music. Umberto Pizzi** - Zamboni, 6.
**Casa Music. C. Sarti** - Farini, 7, Tel. 24244.

*FIRENZE.*

**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*

**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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 Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*

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

*TRIESTE.*

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

*TORINO.*

**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

*VARESE.*

**Ricardi 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.** - 12 West 45 th. Str.

*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

# 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


M. PILATI. — Il Festival musicale internazionale di Venezia . . . . Pag. 333

A. LANCELLOTTI. — Come si producono le immagini dei suoni . . . . » 344

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Un'intervista con Paul Dukas. - La sorpresa di una pubblicazione postuma. - L'importanza della parola nell'Opera. - Mahler e Hugo Wolf. - L'inaugurazione del monumento a C. Debussy. - Italia. - Estero » 346

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 359

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Londra (C. R. FOA). - Lettera dalla Russia (B. DE SCHLOEZER) . . . . . » 362

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica sacra. - Musica per organo. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 365

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 370

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre Edizioni . . . . . » 374


**BRANO MUSICALE**

CERCIGNANI M. - *Notte d'Agosto*. Canto e Pianoforte. Parole di D. Valeri.


LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

INTERESSA INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI DELL'INDUSTRIA

COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CANTIERE = MOLINI = CANTINE = STABILIMENTI METALLURGICI = INFRANGIBILI ELETTRICI



RECENTI SUCCESSI AL FESTIVAL DI VENEZIA

F. CASAVOLA

**L'alba di Don Giovanni**

Pantomima di Carlo Veneziani.

Riduzione per Pianoforte L. 10,—
Libretto di C. Veneziani » 1,50

A. LUALDI

**La Grançèola**

Opera in un atto, da un soggetto di R. Bacchelli.

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20,—
Libretto di A. Lualdi » 2,—

O. RESPIGHI

**Maria Egiziaca**

Mistero, trittico per concerto. Poesia di G. Guastalla.

Partitura in 16° L. 20,—
Riduzione per Canto e Pianoforte » 20,—
Libretto di C. Guastalla » 2,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


ANNO XIV AGOSTO-SETTEMBRE 1932-X N. 8-9

MVSICA D'OGGI

# Il festival musicale internazionale di Venezia

Pervenuto quest'anno alla sua seconda incarnazione, e raggiunto nel frattempo da altre non meno vitali creature germinate dal tronco ormai annoso della Biennale veneziana d'Arte, — il Congresso Cinematografico e il Concorso di Poesia, — il Festival internazionale di musica ha chiuso la sera del 15 settembre il suo breve ma intenso ciclo di vita. Durante i dodici giorni del quale, Venezia ha visto la più varia e lieta folla di musicisti, critici e appassionati che mai si sia data convegno in manifestazioni del genere, italiane o straniere, divenute complemento ormai indispensabile, dal dopoguerra in poi, di ogni annata musicale, quasi bilancio « consuntivo » in quella non facile « partita doppia » che si stabilisce fra l'attività dei musicisti e l'aspettativa del pubblico.

Invero, i critici hanno formato di questa folla la percentuale più alta, e, lasciando da parte i semplici dilettanti che non hanno risparmiate le loro opinioni, sia pure contentandosi di affidarle al vento, ne abbiamo contati numerosissimi in veste di inviati speciali convenuti, oltrechè dall'Estero e dalle nostre città più importanti, fin da città minori della pianura padana e della Sicilia e della Sardegna, sì che pochi sono stati i fortunati a godere l'ozio prezioso che nella meravigliosa città consumava deliziosamente le ore lasciate libere dalle prove o dai concerti: « vado a scriver l'articolo », incontrando un amico, è stata la risposta più frequente al « quo vadis » di prammatica, in tutti i dodici giorni del Festival. Segno anche questo, fra i più notevoli, della importanza ormai assicurata al Festival veneziano in conseguenza del grado di maturità raggiunto dopo la prima esperienza del 1930.

È naturale però che con tanti critici, occasionali o di professione, il Festival non sia andato esente da critiche: crediamo tuttavia non sia il caso di tornarci sopra, visto che sull'argomento degli inviti, della quantità o qualità delle musiche presentate, sull'organizzazione, e via discorrendo, tutto quello che si doveva dire è stato detto, e visto infine che ai promotori del Festival stesso resta pure il diritto di sentirsi dir grazie, se non altro, per i dodici giorni di appassionato interesse per qualcosa di ugualmente caro a tutti, spesi lietamente fra gli incanti di una città unica al mondo. E dichiaratici partècipi con sincero animo di questa

gratitudine da tutti, in fondo, sentita (ne è prova il successo stesso della manifestazione, dentro e fuori l'ambito dei concerti) passiamo a offrire al lettore di questa rivista la cronaca degli avvenimenti.

Sera del 3 settembre, alla Fenice. Inaugurazione del Festival. Spettacolo incomparabile di eleganza, in cui gareggiano, a parità di merito, teatro e pubblico. A coronarne il trionfo, appariscono nella cornice d'oro e di luce del palco reale le LL. AA. RR. i Principi Umberto e Maria di Piemonte, salutati da fervide acclamazioni e dal suono degli inni. Ha inizio quindi il primo concerto, diretto da Antonio Guarnieri e dedicato a musiche per orchestra da camera di cinque autori di diverse nazionalità, primo dei quali è un italiano, scelto fra i più giovani, anzi fra i sempre giovani, benchè ultracentenario per lo stato civile. Si tratta di Gioacchino Rossini con la sua Ouverture de *La scala di seta*: è un buon augurio, un modo di cominciar bene per finir bene. L'ultimo concerto, infatti, sarà anch'esso, e per intero, dedicato a musiche e a nomi gloriosi, come vedremo.

Occorre dire che il primo concerto è sembrato anche troppo attenersi alla pura e semplice funzione inaugurale a motivo della sua brevità ed anche per lo scarso rilievo, in generale, delle musiche offerte, se se ne toglie il poemetto dello Zandonai *Il flauto notturno*, nel quale si ebbe agio di ammirare la maestria, del resto ben nota, del carissimo musicista nostro, intento questa volta a trar partito di pochi strumenti per riuscire ad effetti nuovi ed interessanti, nonchè nel dare all'evidente carattere di occasione della composizione (che è una specie di poetica fantasia su temi della *Francesca da Rimini*) forma squisita e giustamente proporzionata. In quanto alla *Pastorale* di Strawinsky, venuta dopo, essa sembrò troppo poco per rappresentare degnamente il musicista russo, anche perchè trattavasi di cosa non nuova: una breve pagina composta originariamente per canto vocalizzato e pianoforte, trascritta per cinque strumenti, rimontante al 1908.

A due *Danses Roumaines* del Rogalsky, di una certa vivacità folcloristica, seguirono poi e chiusero il concerto *Quattro Episodi* di Ernest Bloch, che non mostrarono decisamente di appartenere al migliore Bloch, tranne forse al principio e in qualche momento successivo. Non è fuori luogo osservare qui, una volta tanto, che parecchie musiche eseguite al Festival non vennero ad aggiungere nè a togliere nulla alla fama dei loro autori, — e fra queste le musiche del Bloch, autore la cui frequente inuguaglianza di stile e di ispirazione fortunatamente non nuoce alla indiscussa grandezza della sua personalità, — sì da far pensare in più di un caso (che non è però quello del Bloch) alla reale opportunità della loro inclusione nei programmi.

Ma eccoci, con un giorno di riposo (per modo di dire), al secondo concerto, anch'esso alla Fenice, e dedicato alla musica francese e belga. Abbiamo rivisto al podio il maestro Desiré Defauw, tanto simpaticamente noto fra noi, a cui furono dovute ottime esecuzioni di lavori di Roussel, Poulenc ed altri. Il vero trionfatore della serata, fra gli autori, e checchè se ne sia detto da taluni, fu Francis Poulenc col suo nuovissimo *Concerto* per due pianoforti e orchestra. Per questo lavoro tutti si trovarono d'accordo nel riconoscervi una grande ed ammirevole abilità nel saper condire in maniera divertente i luoghi più comuni e talvolta vieti di musicisti classici e romantici di ogni tempo e paese: furono fatti al proposito i sacri nomi di Bach, Beethoven, Mozart, fino a Chopin e non escluso il nostro Clementi.



Crediamo che tutti avessero fino a questo punto ragione, ma torto allorchè, nell'attribuire a Poulenc le doti di abilità cui si è accennato, tendevano a limitarne nello stesso tempo il valore rappresentativo che senza dubbio, a nostro parere, gli va innanzi tutto riconosciuto.

L'arte del Poulenc ha un significato di reazione e di liberazione dalla « bardatura di guerra » che tuttora domina la più parte dell'attività di un certo gruppo slavo-teutonico di musicisti al cui esempio, se non proprio alla loro influenza, non è stato tuttora possibile sottrarre completamente la musica specialmente straniera che si è andata scrivendo da dieci o dodici anni a questa parte. La reazione del Poulenc mostra tuttavia di sapersi elevare dal puro fatto polemico alla dignità del fatto artistico, con una giovanile freschezza e chiarezza che da tempo la musica europea non più conosceva, e ciò basta per dichiarargli la più viva simpatia, quale il suo lavoro ha saputo del resto guadagnarsi, come i suoi precedenti, anche senza le considerazioni accessorie che abbiamo creduto di fare.

Non così è avvenuto per gli altri autori del programma: il Delannoy per certe sue ibride *Figures sonores* che a torto pretenderebbero di far a meno della visione cinematografica per cui furono composte, e lo Ibert, la cui *Suite*, evocante aspetti quotidiani della vita parigina, fa assegnamento, a differenza del Poulenc ben altrimenti composto e vigile, su troppo facili ed abusati espedienti forniti dalla musica da circo e da *music hall*.

Il programma era completato da quattro nè brevi nè varii *Tableaux pittoresques* del belga Iongen e da quattro *Chansons corses* del marsigliese Tomasi, rese ottimamente dalla cantante Maria Rota, essendo stato aperto col *Divertissement* per quattro fiati e pianoforte di Alberto Roussel, che, per essere stato scritto nel 1906, riuscì un saggio particolarmente interessante della personalità rousseliana formatasi in piena indipendenza dal movimento impressionistico.

Preferiamo lasciare per ultimo il terzo concerto, primo dei due dedicati all'opera da camera, insieme col settimo, trattandosi di manifestazioni che, fra quelle meramente concertistiche, formano categoria a sè, ragruppando per analoghe ragioni i due concerti di musica italiana, l'uno per piccoli complessi, tenutosi alla Sala Apollinea il 7 settembre, l'altro di orchestra da camera tenutosi il giorno 11 alla Fenice.

Nel primo, i lavori più importanti, e con essi la forma più difficile della musica da camera, furono rappresentati da due *Quartetti* di Mezio Agostini e di Mario Labroca.

Nel lavoro del chiaro direttore del Liceo « Benedetto Marcello » di Venezia, eseguito col calore e la penetrazione espressiva per cui è oggi meritamente reputato il Quartetto napoletano diretto da Giuseppina Procida de Rogatis, furono riscontrati i pregi di fattura e di meditata esperienza formanti il carattere saliente dell'arte del solitario ma fervidamente operoso musicista che è l'Agostini: nell'adagio essi han modo di manifestarsi forse nella maggior pienezza dei risultati espressivi, ma non mancò a tutto il lavoro la costante adesione del pubblico, che festeggiò calorosamente autore ed interpreti. Il *Quartetto* di Mario Labroca fu viceversa, e decisamente l'unica, in tutto il concerto, affermazione di un musicista che, nel prender parte viva ed attiva ai problemi attuali, vi arreca il suo contributo con la lucida chiarezza del latino e la franchezza spedita del giovane. L'esecuzione

impeccabile dell'ottimo Quartetto romano capitanato da Oscar Zuccarini valse a porre nel miglior rilievo queste qualità, portate, nel recente lavoro del Labroca, ad un grado anche più notevole di quello dei suoi precedenti, e il pubblico se ne compiacque decretandogli accoglienze particolarmente liete ed affettuose.

Coi due quartetti furono eseguiti una commossa *Elegia* di Italo Montemezzi ed un *Intermezzo* di chiara ed efficace cantabilità di Vincenzo Tommasini, entrambi per violoncello e pianoforte ed affidati ad Enrico Mainardi e per la parte pianistica a Corradina Mola e Guido Agosti, il quale ultimo, con arte da grande pianista, rese alla perfezione le squisitezze contenute in *Tre pezzi* per pianoforte di Riccardo Pick Mangiagalli, mentre precedentemente il pubblico aveva ascoltato con raro diletto *Sei liriche* su testi francesi e italiani ultimamente scritte, con la sua melodiosa raffinatezza, da Guido Bianchini, festeggiatissimo con gli esecutori Gianna Perea Labia e Giorgio Favaretto.

Il secondo concerto di musica italiana, dedicato prevalentemente all'orchestra da camera, si apriva con la prima esecuzione del *Quintetto* nuovissimo di Mario Castelnuovo Tedesco, con lui stesso al pianoforte, mentre la parte degli archi era tenuta dal Quartetto Poltronieri, dimostratosi come sempre all'altezza della bella fama conquistatasi in Italia e fuori.

Il lavoro è una conferma della piena maturità raggiunta negli ultimi anni da Castelnuovo, della quale egli sembra compiacersi con lo sfoggio di una perfezione tecnica che, ammirata nella scrittura, si fa amare all'ascoltazione, perchè, avvivata dai tipici slanci che a tratti, e sempre opportunamente, giungono a temperarne la sostenutezza; essa conduce col maggior garbo possibile l'uditore nell'atmosfera di affettuosa serenità entro cui vive il musicista, e ve lo fa sostare con lui volentieri. E se vi vien fatto di chiedere al vostro ospite se mai la raggiunta ricchezza gli faccia desiderare nuove conquiste, egli vi risponderà di no col suo tono di signorile amabilità, e vi dimostrerà pure, col più suasivo dei ragionamenti, quanto non ne valga la pena. Tale l'impressione rimastaci dell'ultimo lavoro castelnuoviano, quasi fossimo reduci da qualche ora trascorsa in sua compagnia, in quel suo studio fiorentino o tra i vigneti e cipressi di Usigliano, in un tardo pomeriggio. E dopo l'uno o l'altra, non potete far a meno di pensare a Castelnuovo con simpatia e forse anche con innocente invidia. Per tornare alla realtà, non occorre dire che autore ed esecutori furono fatti segno alle più cordiali manifestazioni, segnatamente dopo il terzo e quarto tempo, dopo di che ebbe inizio la seconda parte, con l'orchestra da camera della Scala diretta da Franco Ghione.

A lui ci sia permesso innanzi tutto esprimere la più viva riconoscenza per aver fatto gradire al pubblico, mercè una concertazione amorosamente curata, come per il resto del programma, le *Quattro canzoni napoletane* per canto e 15 strumenti, composte dallo scrivente nel 1924-26, ma non mai prima eseguite, che ebbero da Maria Rota per la parte vocale interpretazione intelligente e precisa, superando le difficoltà della pronuncia dialettale e rendendo appieno gli accenti ora passionali ora canzonatorii tipicamente napoletani.

Seguirono un *Concertino* per oboe e orchestra da camera, recente fatica di E. Wolf Ferrari, nello stile classicheggiante da lui prediletto, alla cui piacevolezza iniziale fece riscontro un'ariosa espressività nell'adagio e una trasparenza di disegni contrappuntistici negli ultimi tempi; un poemetto con canto, *Euridice*, solista valentissima la signorina Ginevra Vivante, di Vincenzo Davico, su versi pensosi di Curzio Malaparte, dove l'autore ha impiegato con rara efficacia le risorse di una raffinata e colorita tavolozza orchestrale non disgiunte da una continuità di emozione dalla quale l'apparente frammentarietà degli episodi riceve unità organica. Inoltre un brillante e melodioso *Rondò* di Leone Sinigaglia, che si valse, oltre che della concertazione sapiente e minuziosa del Ghione, della deliziosa arte di Remy Principe quale violino solista. Chiuse il concerto un *Allegro* per pianoforte e orchestra di Arrigo Pedrollo, assai ben costrutto e di molto effetto, avente a solista la signorina Valeria Navach, rivelante solide qualità.



***

Dopo il « padiglione » internazionale, e quello franco-belga e l'italiano (così, in analogia alla Biennale di pittura, sono state opportunamente chiamate le varie sezioni nazionali anche nella Biennale di musica) e in attesa di ritornare in quest'ultimo, come abbiam detto, al momento di parlare dell'opera da camera, riprendiamo la visita ai « padiglioni » stranieri.

Prima, in ordine cronologico, quello riservato al Nord America, con musiche per orchestra da camera dovute a Leo Sowerby (*Rhapsody*), Henry Eicheim (*Oriental impressions*), Lazare Saminsky (*Litanies of Women*), Joseph Achron (*Golem Suite*) e George Gershwin (*Concerto in fa* per pianoforte e orchestra), direttore, anch'egli simpatica conoscenza nostra fra gli stranieri più spesso ospiti delle orchestre italiane, Fritz Reiner. Ma, nonostante il nome e l'eccellente opera del direttore, tutta la prima parte del programma non si salvò dalla unanime freddezza e spesso disapprovazione dell'uditorio, al quale non riuscì facile persuadersi che il paese della giovinezza e della ricchezza per antonomasia, quale l'America, contasse fra i cultori della cosiddetta « musica seria » musicisti tanto barbogi e poveri di idee quali nemmeno nella nostra vecchia e travagliatissima Europa. La *Golem Suite* dello Achron migliorò un poco le sorti della serata, che si apprestò a finire lietamente soltanto col *Concerto* del Gershwin, opera di vera genialità, in cui le risorse del jazz e del descrittivismo cinematografico di *Rapsody in blue* e di *An american in Paris* vengono a comporsi in uno stile che non serba di quelle se non i caratteri esteriori, riuscendo a dare la sensazione, unico esempio finora, di una vera incipiente formazione di una musica nazionale nord-americana. Non è esagerato affermare che nell'ulteriore sviluppo di questa, quale noi europei vivamente ci auguriamo, la produzione del Gershwin fungerà da nucleo stilistico essenziale.

Il successo del *Concerto* fu così vivo, che se ne chiese ed ottenne il bis dell'ultimo tempo, con applausi calorosissimi a Fritz Reiner e al magnifico pianista Harry K. Kaufmann che sosteneva la parte solista.

Argentina, Brasile ed Uruguay avevano la loro rappresentanza musicale nel successivo concerto, dedicato al Sud-America, la prima con un gruppo di liriche per canto e pianoforte dovute a Carlo Lopez Buchardo, Pascual de Rogatis, Florio M. Ugarte, Athos Palmas e Raul H. Espoile e con un poemetto di José André, *Santa Rosa da Lima*, per canto, recitazione ed orchestra da camera; il secondo con *Tres estudios en forma de sonatina* di O. L. Fernandez, una *Danza Brasileira* di M. C.

Guarnieri, per pianoforte, e *Quattro canzoni caratteristiche brasiliane* di H. Villa Lobos; il terzo con *Tristes* per orchestra da camera di E. Fabini.

Meglio definito, sia pure con l'amalgama con le razze indigene e con l'apporto di altre correnti migratorie europee, che non nel Nord America, lo sfondo etnico prevalentemente iberico del Sud America domina l'ispirazione dei cinque giovani musicisti argentini precedentemente nominati, nonchè dell'uruguayano Fabini, mentre il solo argentino André, col poemetto in forma di cantata su la vita e i miracoli di Santa Rosa da Lima, tenta qualcosa di più personale ed intimo, rivelando possibilità di riespressione propria di quanto gli studi e la permanenza in Europa abbian potuto fornire alle sue facoltà di assimilazione. Ma in tutti gli autori argentini è del resto doveroso riconoscere in misura più o meno sensibile l'esistenza di tali possibilità, e a noi non resta che attenderne fiduciosamente i risultati. Per la cronaca, occorre dire che furono particolarmente gustate, per la loro fresca melodiosità popolaresca, accompagnate da una elegante armonizzazione, la *Yujena* del Buchardo e *El palito* dello Espoile, mentre non mancarono consensi simpatici alla *Chacarera* del De Rogatis, al *Caballito criollo* dello Ugarte e alle *Canciones saltenas* del Palmas.

Fra i brasiliani, che forse più dei loro vicini tentano svincolarsi dalle influenze combinate della terra d'origine e della cultura europea dalla quale è stato giuocoforza dipendere, emerge notevolmente sugli altri Hector Villa Lobos. La via più battuta è quella di penetrare il più possibile e farsi penetrare dall'elemento indigeno ancora superstite, rivivendo culturalmente, quando ciò non sia possibile, quello preesistente alla scoperta europea del Nuovo Mondo. Ciò che ai brasiliani deve riuscire in certo modo più facile che agli argentini, portatori nel nuovo continente di tradizioni originarie di portata e intensità tali da richiedere un ben più lungo sforzo di liberazione, anche perchè il materiale indigeno è nel Brasile molto più ricco ed interessante. Il Villa Lobos, che deve aver compreso molto bene tutto ciò, ha saputo avvalersene, riuscendo a dare alla sua più recente produzione una caratteristica fisionomia, che potrà in seguito divenire sempre più personale, quale mai avrebbe potuto sperare continuando nel dare alla luce lavori varii e numerosi di musica da camera e sinfonica, da noi spesso fatti oggetto di recensioni, e che tutti insieme formano una produzione certamente rispettabile, ma assolutamente pletorica ed anonima. Viceversa nei *Choros*, che pure avemmo occasione una volta di esaminare, avemmo il piacere di avvertire per i primi, o quasi, in Italia, l'interessante sorpresa che per il tramite di Villa Lobos la nuova musica brasiliana ci andava preparando. In essi è un'elaborazione personalissima e complessa del fondo folcloristico indigeno, che nelle quattro canzoni eseguite a Venezia si limita invece, com'era necessario, a subire un accompagnamento armonico e ritmico del canto, lasciato nella sua fotografica nudità. A rendere quest'ultima il meglio possibile, la signorina Maria Rota ha dedicato un vero e proprio studio speciale, riuscendo a darci sensazioni di un esotismo assolutamente nuovo e sorprendente, dagli strani toni ed inflessioni di voce balbettanti monosillabi o erompenti in grida ora accorate ora selvagge di stranissimo effetto.

Gli applausi della serata furono, oltre che dalla Rota, condivisi infine dal maestro on. Lualdi che ottimamente diresse tutto il concerto, e da Maria Caniglia, dalla bellissima voce, cui fu affidato il ruolo di solista nella *Santa Rosa da Lima*.

Quando al « padiglione » tedesco, in cui figuravano Ernst Toch con un preludio all'opera *La principessina sul pisello*, Paul Hindemith con una *Spielmusik* per due flauti, due oboi e archi, Paul Graener con la suite *Il flauto di Sans Souci* e Adolf Busch con un *Capriccio*, c'è da dir subito che il tipo di bachismo politonale instaurato dall'Hindemith e dai suoi seguaci va sempre più perdendo terreno, almeno da noi, e fortunatamente, mentre abbiamo avuto il piacere di conoscere in un giovane, che conta appena diciassette anni e che apposta abbiamo voluto citare per ultimo, Gottfried Mueller, un musicista che è stato una vera rivelazione, giunta quando meno la si aspettava, anzi quando tutto lasciava presupporre un precipitoso decadere dell'interesse già non molto pronunziato fin dall'inizio del concerto. Le *Variazioni e fuga* sopra un tema popolare tedesco, del Mueller, ebbero il potere di risollevare d'incanto le sorti della serata: il pubblico, preso dalla forza stessa del procedere serrato e corposo della musica, in variazioni svolgentisi su di un tessuto contrappuntistico denso di concentrata espressività, non seppe frenare alla fine il suo entusiasmo, decretando al diciassettenne musicista tedesco gli onori di un trionfale battesimo italiano, e all'Orchestra Filarmonica di Dresda, in persona del suo direttore Fritz Busch, cui l'intero programma era stato affidato, acclamazioni fervidissime che erano insieme di ammirazione e di gratitudine.

***

Ed eccoci all'opera da camera.

Le due serate ad essa dedicate hanno trovato insieme riuniti parecchi tentativi che, come primi modelli del genere, ciascuno dei singoli musicisti aveva pensato di attuare per suo proprio conto, quasi avessero avuta la stessa idea senza saperlo. A parte il de Falla — al quale dovrebbe toccare la precedenza se il suo *Retable de Maese Pedro*, oltre che scritto da già oltre dieci anni, non fosse non un tentativo di nessun genere, ma un capolavoro perfettamente riuscito di un genere affatto suo e assai difficilmente riproducibile, tanto meno in serie, — essi avevano infatti pensato da tempo a comporre un'opera che, non abbisognando di una grande orchestra, nè di molti cantanti, nè di cori o comunque delle cosiddette « masse », terrore degli impresari e divoratrici di « borderò », presentasse una relativa facilità di esecuzione anche su palcoscenici di limitate proporzioni e non attrezzati per i normali spettacoli d'opera; il Lualdi, che da tempo, annunziando la composizione della sua *Granceola*, ebbe pure ad occuparsi di un progetto per una costituenda compagnia con repertorio esclusivamente di opere da camera; il Respighi, la cui *Maria Egiziaca*, col sottotitolo di « trittico da concerto », comparve nel 1930 per la prima volta a New York e nel marzo dello scorso anno all'Augusteo di Roma; il Malipiero che, concepita dapprima la sua *Pantèa* per un'orchestra numerosa e con parti corali, ne rifaceva anni fa l'istrumentazione per renderla adatta ad una esecuzione da concerto (nella qual forma è stata presentata a Venezia); e infine il Casella, il cui progetto di una piccola opera tratta dalla *Favola d'Orfeo* del Poliziano era stato esso pure da molti anni accarezzato, e tradotto in pratica in seguito al progetto del Lualdi, al quale aveva già dato fin dal primo momento la sua adesione, con altri musicisti, il Casavola, autore del balletto *L'alba di Don Giovanni*.

La novità dell'esperimento, che si è svolto nelle due sere del 6 e 10 settembre al teatro Goldoni, aveva suscitato la più intensa aspettativa nel pubblico,

che ha dimostrato di non esserne rimasto deluso accordando il suo consenso a tutte le opere indistintamente. Prima nell'ordine, il balletto del Casavola, che con mano lieve ha saputo creare l'atmosfera di fantasia entro cui far muovere l'adolescente Don Giovanni alla sua prima delusione d'amore, ottenendo simpatiche accoglienze insieme al direttore maestro Mario Cordone e agli esecutori di palcoscenico (signor David Liechtenstein protagonista, signorine Cazzani, Radice, Torti, Moretti del corpo di ballo della Scala).

In *Pantèa* di Malipiero, il musicista ha voluto essenzialmente rimanere fedele alla musica, ed alla « sua » musica, nel senso di non lasciare che questa sconfinasse in un campo che non le spetta, ossia di commentare o descrivere in qualunque modo ciò che accade sulla scena, ma cercando di ottenere una contemporaneità assoluta dei due valori espressivi, sì che l'uno appaia la traduzione dell'altro e viceversa. Tale è il significato di « dramma sinfonico » attribuito dal Malipiero al suo lavoro, che la signorina Radice ha interpretato sulla scena e Fritz Reiner in orchestra, riscuotendo un successo caloroso che divenne vibrante manifestazione all'apparire dell'autore sul proscenio.

Con la *Favola d'Orfeo* Alfredo Casella ha mostrato di non aver mutate menomamente le posizioni raggiunte ne *La donna serpente* (opera che si spera non debba oltre attendere quel completo riconoscimento che senz'altro le spetta), servendosene efficacemente per dar forma e vita di suoni ad un materiale apparentemente refrattario quale la illustre ma letterarissima tragedia di Agnolo Ambrogini. Si può dire anzi che in quanto a forma questa volta Casella, aiutato in ciò dal ristretto ambito delle proporzioni, sia riuscito a cosa veramente perfetta. Particolarmente felice è apparsa la stilizzazione da lui ottenuta avvalendosi di elementi classici passati al vaglio del suo gusto geometrizzante, sì che si aveva l'impressione di trovarsi davanti al nuovissimo prodotto di una Camerata Bardi 1932. Bellissima, ad esempio, la scena finale delle Baccanti disputantisi la testa di Orfeo, mentre l'orchestra martella il ritmo di un allegro impetuoso ed ostinato e un piccolo coro di voci femminili si eleva dall'orchestra stessa in cui è nascosto.

L'opera ha avuto pieno e vivo successo, e di ciò va anche dato merito, oltre che a Corrado Pavolini, sagace collaboratore di Casella nella non facile riduzione del poema originale, al reggitore dello spettacolo Guido Salvini, cui si debbono le scene stesse dell'*Orfeo* e di *Pantèa*, ed agli interpreti Badini (Aristèo), De Paolis (Orfeo), Cipparone (Plutone), Perea Labia (Euridice), Limberti (Driade), Radice (Una Driade) e l'attore Stival nella parte recitata di Mercurio che annunzia l'argomento.

La seconda serata, pur contando fra le tre opere due almeno non di prima esecuzione assoluta (tale era però per l'Italia quella del De Falla) si presentava particolarmente piena d'interesse per l'intervento degli stessi autori quali direttori dell'orchestra (nella serata precedente il solo Casella aveva diretta la sua opera), nonchè per il carattere di prova importante delle possibilità vere che l'opera da camera, secondo la concezione del suo primo banditore on. Lualdi, potesse avere nel campo pratico teatrale. Il pubblico avrebbe potuto inoltre rendere il dovuto omaggio al neo Accademico d'Italia maestro Respighi, per deferenza al quale fu



fatta l'unica eccezione della *Maria Egiziaca* non di prima esecuzione perchè già precedentemente rappresentata, come abbiamo detto, a New York e a Roma; ed infine v'era l'attrattiva grandissima di quel *Retablo de Maese Pedro* per la prima volta realizzato fra noi, ma già ben conosciuto attraverso lo spartito come il lavoro più peculiarmente rappresentativo dell'arte di Manuel de Falla.

Il maestro on. Adriano Lualdi si proponeva un tipo di opera che — sotto l'aspetto economico — pur limitandosi ai pochi mezzi di esecuzione consentiti da un piccolo teatro, sapesse sfruttar questi al massimo possibile sino a dare l'illusione di assistere ad uno spettacolo di mezzi e proporzioni normali; mentre dal lato artistico egli si dichiarava senza esitazione d'accordo col pubblico, per il predominio della melodia e per l'adozione delle forme chiuse tradizionali opportunamente saldate in modo da non interrompere la continuità, che ormai lo stesso pubblico ritiene necessaria, e per la preferenza di soggetti che consentano alla musica di procedere lestamente, senza soste noiose e verbose esibizioni strumentali, evitando però accortamente il pericolo dello spettacolo cosiddetto « d'eccezione », che vedrebbe rarefarsi immancabilmente l'attenzione e l'interesse della massa di pubblico che occorre riguadagnare all'ormai disertato teatro d'opera. Intenzioni bellissime, che nella *Grançeola* hanno mostrato di non essere rimaste allo stato platonico.

Felicissima è stata la scelta e la stesura librettistica, fatta dallo stesso Luaidi, del grazioso soggettino, tolto da una novella di Riccardo Bacchelli, e assolutamente indovinata e piacevole la condotta musicale di tutta l'opera, dalla vivace sinfonia iniziale ai vari duettini dei due innamorati, alle buffe sortite di Schiavone, alle comiche scene della burla a lui giuocata da Dalmatina e Marchetto, alla *canzone della Grançeola* e al *kolo* (danza dalmata popolare) che chiude l'opera, queste ultime fra le cose migliori dell'intero lavoro. È stato ricordato Wolf Ferrari come vero autore dello stile seguìto dal Lualdi, che, com'è noto, del Wolf Ferrari si è sempre dichiarato devoto discepolo; ma a parte le inevitabili affinità fra due artisti che seguono la medesima via, noi crediamo questa una citazione troppo facile, nè giusta nè opportuna a proposito della *Grançeola*, che a differenza delle precedenti *Furie di Arlecchino* palesa invece indubbi segni di personalità sia nei riguardi stilistici, che in quelli puramente di senso teatrale. In conclusione, ed essendo in ciò perfettamente d'accordo col pubblico, riteniamo questo il miglior lavoro finora scritto dal Lualdi. Dato il bel successo, sarebbe desiderabile che il « Teatro dell'opera da camera » faccia proseliti, se è dato sperare nell'efficacia della sua funzione ricostruttrice presso pubblico e musicisti ugualmente perplessi di fronte al problema del teatro lirico.

Gli applausi rivolti al direttore-autore ed ai suoi interpreti signorina Iris Adami Corradetti e signori De Paolis e Badini, furono naturalmente diretti al Lualdi anche come organizzatore del Festival, del quale può annoverarsi questa serata fra le più riuscite.

Le fervide accoglienze romane furono rinnovate alla *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi e al suo illustre autore, la cui musica ci riportò in ambiente diversamente austero e composto, facendoci rivivere attraverso uno spirito di sostanziosa modernità tutto personale quanto di più puro emana dalla mistica arte dei nostri musicisti del mistero e dell'oratorio. Questo che l'autore ha chiamato « trittico da concerto », e che dei trittici delle scuole pittoresche trecentesche ha tutta l'aurea

e polita freschezza, è senza dubbio fra le opere più squisite che Respighi ci abbia date e la più importante di questo ulteriore periodo dell'arte sua iniziato con un'altra opera di titolo analogo, il *Trittico botticelliano*.

L'esecuzione veneziana si valse, oltre che della direzione dell'autore, della interpretazione di Maria Caniglia, che ai mezzi vocali di rara bellezza ed efficienza unisce le risorse di un pronto intuito musicale, tale da far prevedere un luminoso avvenire alla carriera da lei tanto brillantemente iniziata, e di quella intelligente ed accurata di Gianna Perea Labia, Edmea Limberti, Emilio Ghirardini e Alfredo Sernicoli.

Personaggi di carne ed ossa, scene ed attrezzi lasciano finalmente il posto al minuscolo teatrino in cui, sapientemente guidate dai Fratelli Colla, agiranno le marionette venute appositamente dal Museo artigiano di Zurigo per rappresentarci l'episodio de « el ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha » che Manuel de Falla, discendente diretto di Miguel de Cervantes, alla cui gloria « come omaggio devoto » ha consacrato il suo lavoro, ha tratto dall'immortale romanzo nazionale.

Egli stesso, il de Falla, sale sul podio per instaurarvi una specie di comando supremo, che trasmetterà i suoi ordini all'intero esercito sottoposto mediante i larghi gesti di un'« ars solfandi » di sua specialità, gesti che forse sarebbero stati quelli stessi del Cavaliere dalla trista figura, se Don Miguel lo avesse creato musicista.

Lontanissima da noi la Spagna degli « olé » e delle « mantillas » oppure quella che Chabrier, Debussy, Ravel e de Falla stesso ci hanno reso familiare, per non parlare di Bizet. Qui è la Spagna classica, fastosa e pomposa, quella del *Concerto* per clavicembalo, che ora De Falla ci presenta sotto l'aspetto eroicomico romanzesco, vera sintesi di tutta la Spagna di Cervantes, di cui de Falla, nella persona e nella musica, appare un prodigioso superstite.

In un cortile di campagna, il burattinaio Mastro Pietro (maese Pedro) ha rizzato la sua baracca (el retablo) per darvi pubblica rappresentazione. Naturalmente i suoi personaggi son marionette anche più piccole di lui, sì che potrebbero esser tenute a tre o quattro per volta nel palmo della mano di un uomo (di carne). Fra gli spettatori è l'illustre Don Quixote, che prende tanta viva parte alla vicenda cavalleresca che nel teatrino si svolge, da dar di piglio alla spada e intervenire a difesa della debole Melisenda, distruggendo il tesoro marionettistico del disgraziato Maese Pedro e rivolgendo il suo pensiero con tenerezza devota a Dulcinea « señora de su alma ».

Nulla è possibile dire di questo unico, delizioso spettacolo, che anche per poco si avvicini a quello che è in realtà. E nel rinunziarvi senz'altro, esprimiamo la speranza che esso possa esser messo ben presto alla portata di tutti i pubblici italiani, che conosceranno nel *Retablo de Maese Pedro* quanto di più perfetto possa dare un'arte giunta al massimo grado della raffinatezza espressiva, rimanendo nella umanità. Lo dimostrò il pubblico, che, alla rappresentazione veneziana, tributò al de Falla una vera ovazione.

Le due serate di opera da camera furono integrate da una terza, in cui venne offerta una realizzazione scenica molto ben riuscita della famosa *Cantata del Caffè* di J. S. Bach e una *Passione di Cristo*, che Fernando Liuzzi ha ricavata, interpretandola e strumentandola, da una versione musicale anonima del secolo XIII, facendo opera, oltre che di erudito, di vero artista, come può giudicare, di fronte ai risultati da lui ottenuti con pochissimi mezzi intelligentemente adoperati, chiunque voglia avventurarsi nella non facile impresa di rendere alla portata di una sensibilità moderna anche la più preparata ad accoglierle, le sepolte bellezze della nostra primitiva melodia.



Chiuse l'interessante concerto una riproduzione del monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, nella trascrizione di Alceo Toni, di cui è ancor vivo il ricordo della gemella avutasene anni fa al Teatro della Fiera Campionaria di Milano.

Esecutori, per la *Cantata del Caffè*, Iris Adami Corradetti, Ernesto Badini e Alfredo Sernicoli; per la *Passione*, i cui quadri scenici erano stati disegnati da Antonio Maraini, le signore Perea Labia, Limberti e Vivante, annunziatore e storico il Sernicoli; per il *Combattimento*, le signore Elvira Casazza e Anna Sassone Soster, e il tenore Alessio De Paolis. Direttore d'orchestra Antonino Votto.

***

La serata radiogenica svoltasi alla Fenice comprendeva i seguenti lavori prescelti dall'apposita Commissione e proposti al pubblico per l'aggiudicazione, dietro referendum, del premio di L. 2500 offerto dalla ditta S.A.F.A.R. di Milano: *Danzando con la fata*, movimento di danza fantastica per quintetto di fiati, di M. Guarini; *Rosso di sera*, per orchestra da camera e pianoforte, di A. Pedrotti; *Maschere*, suite per piccola orchestra, di G. Gorini; *Tre studi*, per soprano e piccola orchestra, di L. Dalla Piccola; *Balli*, suite per piccola orchestra, di N. Rota; *Serenata* per orchestra da camera, di A. Marzollo; *Concerto* per pianoforte e orchestra da camera, di Achille Longo; *Quadri rustici*, per piccola orchestra, di G. C. Sonzogno.

Caso nuovo nei nostri annali, il giudizio definitivo su queste composizioni verrà dato entro il 20 settembre dal pubblico dell'Italia intera (intendiamo dire il pubblico radiofonico, ovvero quella parte di esso che la sera del 12 settembre sarà stato in ascolto). Di fronte a tanto giudice il meno che si possa fare è di astenersi dall'azzardare una qualsiasi opinione del singolo... : resta la cronaca, che dal vario successo tributato ai vari lavori autorizza a ritenere fra i più meritevoli quelli (in ordine alfabetico) di L. Dalla Piccola, Achille Longo, N. Rota e G. C. Sonzogno.

MARIO PILATI.

# Come si producono le immagini dei suoni

Le interessanti esperienze di cui ci occupiamo possono dividersi in due grandi classi: la prima che studia le forme generate dalla vibrazione del suono sulla lamina vibrante, essa stessa, e spalmata di sostanze più o meno fluide; la seconda che studia le impressioni prodotte da queste forme sopra un'altra lamina pure spalmata di sostanza plastica, ma rigida e collocata vicino alla lamina vibrante.

Cospargendo la lamina vibrante con un sottile strato di sabbia e cantando nel tubo alcune note, la sabbia fugge dal centro per raccogliersi sulle linee nodali o di riposo. Essa forma, così, delle figure che cambiano di posizione ed estendono la loro forma quando il tono del suono si eleva.

Se, al contrario, si adopera una polvere leggera come quella del licopodio, e si ripete l'esperimento, questa polvere si raggruppa dove la vibrazione è più intensa e lascia scoperte le linee nodali. Ponendo, poi, sulla superficie vibrante uno strato di liquido (acqua o latte, ecc.) il liquido si increspera in piccole onde regolari, ora diritte ora ricurve che, per quanto assai fuggevoli (ragione per la quale non fu possibile fotografarle) costituiscono disegni sempre più complicati a misura che si eleva l'intensità del suono. Anche fuggevoli sono le figure ottenute spargendo una piccola quantità di polvere su questi strati liquidi, e formando, quindi, uno strato pastoso. Esse vengono prodotte soltanto con note dolcissime e ben sostenute. Se il liquido viene reso più pastoso aggiungendo altra polvere, si producono forme simili a quelle dei cristalli di neve. Ma è necessario adoperare piccola quantità di sostanza pastosa ed emettere, per un tempo sufficiente, una nota elevata in modo sempre eguale. Addizionando ancora con della polvere il liquido, si ottengono forme floreali.

Una nota sostenuta, infatti, fa assumere al bottoncino di pasta la forma di un piccolo fiore a petali. Però — cosa notevole — il piccolo fiore conserva la sua forma finchè duri l'emissione della nota. Quando questa cessa, si contrae per ricostituire il bottone primitivo. La forma del fiore sempre più sviluppata riappare ad ogni crescendo, finchè, per l'evaporazione dell'acqua, la pasta non sia divenuta troppo consistente. Servendosi di una maggiore quantità di pasta ed aumentando sempre il tono della nota, si potrà ottenere la forma di una margherita. Quanto più la pasta sarà densa, tanto più le note dovranno essere basse: la nota più bassa che produce una margherita è il *si bemolle* a due ottave sotto quello in chiave di *sol*. Un particolare curioso è che mettendo sulla lamina vibrante una piccola quantità di pasta colorata e versandovi sopra un po' di acqua, la pasta lancerà attraverso l'acqua dei petali, ma sempre in numero di tre o di un multiplo di tre. Per ottener ciò occorrono note più dolci di quelle che produssero le margherite, e crescendi più graduati.

Altre figure floreali si sono avute servendosi di sostanze pastose. Così, secondo la consistenza della pasta e il tono dei suoni, si ebbero petali di rose, di geraneo, di crisantemo, di primaverina, ecc.



Forme diverse, poi, si ottennero con la polvere di gesso di Parigi.

***

La seconda classe di questi fenomeni studia, come già dicemmo, le impressioni ottenute dai dischi rigidi posti a contatto o vicinissimi alle lamine vibranti. Ecco come si procede: spalmata la lamina vibrante e un disco rigido di vetro delle stesse dimensioni con la stessa quantità di una stessa pasta, e collocata la lamina sul ricevitore dell'*Eidofono*, dopo averla coperta col disco, in modo che le due superfici spalmate di pasta combacino, si emette nel tubo dell'apparecchio una nota. Togliendo il disco dalla lamina si osserveranno attraverso le linee di aderenza certe piccole linee disposte ad uguale distanza l'una dall'altra.

Variando l'altezza della nota, variando il tempo durante il quale il disco e la lamina sono stati a contatto, e variando anche la pasta, si ottengono figure uguali. Se, invece, la pasta è così fluida da poter ricevere con facilità delle impressioni e se si emettono note potenti, si produrranno figure di felci. Servendosi di dischi e di lamine più piccoli con una nota potente si otterranno figure di alberi.

Non è assolutamente necessario metter il disco a contatto immediato con la lamina vibrante per ottener delle figure: il fenomeno può verificarsi anche in altra maniera. Spalmata la lamina e il disco, si colloca quest'ultimo sopra una tavola orizzontale con la superficie coperta di pasta volta in su; poi si fissa la lamina sul ricevitore dell'*Eidofono* e, senza muovere questo, si canta una nota sostenuta. Se si conserva alla lamina la stessa inclinazione e la stessa distanza dal disco, si ottengono figure singolarissime. Esse sono composte di linee curve che sembrano rappresentare le onde sonore, poichè il loro numero corrisponde al numero delle vibrazioni delle note che le produssero. Trasportando la lamina vibrante sulle diverse parti del disco fisso, e facendo variare tanto le note quanto l'inclinazione della lamina stessa e la composizione e la densità della pasta, si otterranno figure sempre più complicate.

Certo non è ancora possibile — scrive Roberto de Rochas occupandosi di tali studi — da tutte queste esperienze dedurre una vera legge. Però esse provano la infinita varietà delle vibrazioni da cui possono essere animate le particelle della materia quando sono distolte in una od altra maniera dai loro movimenti. E non si può non rimanere colpiti dalla tendenza che hanno queste vibrazioni a riprodurre forme che troviamo esistenti nei vegetali e negli animali inferiori, come se da esse fossero state orientate le molecole materiali al momento della formazione di quelli e nello stato ancora semifluido.

Forse in tutto ciò non ci saranno che coincidenze singolari: ma sappiamo ancora tanto poco sulle cause determinanti le forme degli esseri che non deve trascurarsi nessuna delle manifestazioni atte ad orientare le ricerche di coloro che s'interessano ai grandi problemi della natura.

ARTURO LANCELLOTTI.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Un'intervista con Paul Dukas

Dopo essersi rapidamente affermato nel mondo musicale, sia nel campo teatrale, con *Arianne et Barbe-Bleu* e *La Péri*, quanto nel campo sinfonico, con la *Sinfonia* e l'*Apprenti-Sorcier*, ed in quello della musica da camera con la *Sonata* e le *Variazioni*, da quasi un quarto di secolo (*La Péri* è del 1910) si è chiuso nel silenzio, dedicandosi unicamente all'insegnamento. La cosa è tanto più sorprendente da parte di un musicista che ha dato prove di questo genere, e non può mancar di suscitare curiosità legittima questo silenzio che non è facilmente spiegabile.

Un giornalista francese, recatosi recentemente ad intervistare il compositore gli ha sottoposto la questione (una fra le tante che i giornalisti sottopongono ad un artista), ed il maestro ha risposto in modo che crediamo valga la pena di riportare le sue parole, quasi integralmente:

« . . . Perchè credete che il pubblico s'interessi a quello che io potrei ancor fare?... Generalmente il compositore diventa lo schiavo dell'opera che egli annuncia (prima che sia compiuta)... Le mie idee le troverete esposte negli articoli che ho scritto trent'anni fa. Vedete: uno dei miei allievi s'è divertito a ritagliarli dalla *Revue Hebdomadaire:* guardate: Debussy, Chausson, Chabrier, e ancora Wagner... Debussy? Sì; noi siamo stati molto amici. Ma oggi noi siamo considerati « de vieilles barbes », non è vero?... Preparo molti lavori, questo va da sè: ma nulla chè sia veramente ancor pronto, nulla che valga la pena d'essere annunciato. In fondo, vedete, ho già detto tutto quel che dovevo dire. Sia nel teatro che nel campo sinfonico, ho fatto quel che dovevo fare... E poi l'insegnamento mi occupa molto: quattre mattine ogni settimana: vi assicuro ch'è abbastanza, se ci si da la pena di lavorare seriamente. Nella vita, anche in quella d'oggi ch'è così frenetica, così frammentaria, bisogna trovare il tempo di «flâner», di godere del proprio pensiero...

« La crisi? la decadenza? Ma la decadenza non è lo stato normale dell'umanità? È in questi periodi di « decadenza » che si scopre, per così dire, una « cadenza »: ma sì. Tutte le grandi iniziative nascono in questi momenti di depressione. Se però volete conoscere la mia opinione schietta, vi dirò che amo pochissimo questo livellamento di valori, quest'abbondanza di mediocrità, questa facilità e l'asservimento alla meccanica ed allo sport. Si cerca di battere dei *records:* si vuol esser degli *assi*, vincere dei *match*, anche quando si tratta di musica. Si vedono cose straordinarie: grazie ai mezzi di riproduzione o di trasmissione meccanica il campo dei musicofili s'ingrandisce ogni giorno di più. Una volta, per farsi conoscere si doveva lottare, ed era un bene... Oggi è il contrario. La moda prende il sopravvento, ed il pubblico arriva ad essere più avanguardista dei musicisti stessi. È triste... Fortunatamente la crisi interviene e rimette le cose a posto. Si ricomincia a poter parlare di Beethoven, di Schumann, di Wagner...

« Non crediate poi che io veda tutto nero. Mi sembra che i musicisti d'ingegno siano numerosi. Non cito gli anziani che già conoscete, e non voglio parlarvi dei giovani. Dovrei citarvi degli allievi miei, e sarebbe grottesco. Ma scopro nella nostra epoca un bisogno d'ordine, che forma la mia gioia. Questo potrebbe essere, domani, tanto la fine del mondo quanto una rinascita... Quanto all'opera mia non ho proprio nulla da dire... Che cosa volete che interessi al pubblico tutto questo? Credete che proprio ai vostri lettori interessi molto di sapere che amo Mozart e Beethoven, come tutti i buoni musicofili del resto, che certe incisioni fonografiche sono veramente eccellenti, ma che un'orchestra vera è ancora migliore?... ».

Quanti sono fra i compositori d'oggi che saprebbero giudicarsi con tanta modestia e che, interrogati, saprebbero osare una tale confessione?

*" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio.*



## La sorpresa di una pubblicazione postuma

Si disse che Debussy, prima di morire aveva fatto distruggere ciò che rimaneva di composizioni sue incomplete o rinnegate, perchè ritenute troppo imperfette o comunque non interessanti.

Questo non impedì che qualche anno più tardi saltasse fuori e, completata da un altro musicista, fosse pubblicata quell'*Ode à la France* di cui Laloy aveva scritto il poema, e di cui il compositore aveva tracciato un abbozzo abbastanza completo.

Poco più tardi, come supplemento ad un interessantissimo fascicolo della *Revue Musicale* sulla « Jeunesse de Debussy » H. Prunières pubblicava quattro liriche giovanili (tra cui una curiosa 1ª versione del *Clair de Lune* verlainiano) di non grande valore come opera d'arte in sè, ma interessanti per servire di contributo ad un prossimo studio (se qualcuno lo vorrà fare, e non sarebbe inutile) sulla formazione e l'evoluzione della sensibilità debussyana.

Non basta: in un recente libro sul compositore francese, René Peter ci rivela che Alfred Cortot possiede il manoscritto inedito e completo di una *Climene et Rodrigue* opera in tre atti su libretto di Catulle Mendes, di cui si conosceva l'esistenza per sentito dire, ma che il compositore aveva assicurato al librettista di aver distrutta.

Era più che abbastanza per dubitare che la distruzione invocata dal compositore fosse avvenuta secondo il suo desiderio. In ogni modo, se nessuna delle opere di cui s'era venuti a conoscenza presentava un interesse eccezionale (neppure le musiche per il *Roi Lear*, annunciate da Durand fin dal 1905 ma pubblicate postume da Jobert; neppure *Lindaraja*, che sembra uno schizzo abbandonato) nessuna però era tale da esser trascurabile per l'ipotetico autore dello studio sopra citato.

Recentemente però un editore non francese, pubblicava, postume, quattro *Liriche* giovanili ed una *Danza* per pianoforte (composte fra il 1879 e l'80) così scialbe ed inconcludenti da non poter reggere il confronto neppure con la *Nuit d'étoilles* scritta un anno prima di quelle. Sarebbe interessante e divertente spigolare fra le recensioni uscite di questi lavori: e sarebbe una riprova di più di quanto il nome dell'autore influisca sul giudizio che generalmente si dà d'un lavoro. Ma lasceremo da parte le recensioni e citeremo un altro fatto, non meno divertente, e che potrebbe servire di lezione agli spulciatori di opere postume (giovanili o no) di grandi compositori.

Avvenne dunque ad un musicista, non certo sospetto di codinismo, di leggere le su sopracitate liriche e, senza alcun rispetto per il gran nome da cui erano segnate, di torcere il naso. Non solo: ma ad una seconda lettura, avvenne che una di esse *Chanson d'un fou* suscitò indistinti ricordi nella memoria del lettore. Debussy? — ma neppure per sogno. Le altre tre erano scialbe, ma la prima aveva poi una certa aria da non potersi neppur mettere con le altre: spagnolismi di maniera, di moda quando Debussy era ancora a balia. E poi c'era la sicurezza d'averla già letta. Dove e come, non si ricordava: ma letta, sotto un altro nome sì, certamente.

Ma siccome il ricordo non si precisava, la questione fu abbandonata: fino al giorno in cui al musicista citato (che prepara un'opera d'una certa vastità su « Debussy e la sua opera ») rileggendo il già citato fascicolo della *Revue* su « La Jeunesse de Debussy », e precisamente i ricordi di Paul Vidal, capitò di scorgere questa frase:

*« ...Siccome insistevo sempre e molto per-« chè egli* (Debussy) *mi suonasse le sue nuo-« ve composizioni ed egli non aveva l'estro o « la volontà di scriverne, mi giocò il tiro di « imparare a memoria una raccolta di liriche « di Pessard, e mi cantò come se fossero di « sua composizione* « Les Joyeusetés de bon-« ne compagnie... ».

A questo punto il ricordo si precisò nella mente del lettore che andò a cercar nella propria biblioteca un vecchio album di musica vocale francese, ch'egli possedeva da anni, comprato in un blocco di vecchie pubblicazioni; precisamente *Les Joyeusetés de bonne compagnie* di Emile Pessard, pubblicate da Leduc a Parigi nel 1873.

Ed ecco proprio la prima, *Chanson d'un fou*, quella pubblicata come opera postuma di Debussy e con la data di composizione 1882. Una sola differenza insignificante: gli accordi di Pessard, scritti in valore di semicrome, sono divenuti in Debussy crome puntate. Null'altro.

Nessun dubbio che fra i manoscritti debussiani rimasti si trovò una copia di mano di Debussy della lirica di Pessard, e, senza tanto sofisticare, in base alla sola grafia la si attribuì a lui e la si pubblicò. La cosa sarebbe appena giustificabile se si trattasse d'un lavoro d'un certo valore: ma non si tratta d'altro che d'una lirica di quello stile da *salon* che formò la gioia delle nostre nonne.

Non ci consta che fino ad oggi se ne sia accorto alcuno: ma è certo inevitabile che, almeno in Francia, qualcuno, prima o poi se ne accorgerà. Non è una cosa molto grave, ma potrebbe e dovrebbe servire di lezione agli spulciatori d'opere inedite a qualunque costo.

La fama del presunto autore rimane intatta, ma chi ha cercato o comunque autorizzato la pubblicazione ci fa almeno la figura di essere un po' precipitoso e non abbastanza accorto.

# L'importanza della parola nell'opera

Sulle colonne della *Zeitschrift für Musik* (la rassegna fondata nel 1834 da Schumann), R. Strauss detta i canoni fondamentali dell'uso della parola nell'opera lirica.

Il celebre compositore premette alcune considerazioni d'ordine storico. Egli nota come l'opera classica conosca due sistemi di dialogo sulle scene: la prosa pura e semplice, e il recitativo propriamente detto, con accompagnamento di cembalo.

Beethoven e Marschner donano alto prestigio al melodramma, adottando l'accompagnamento d'orchestra al dialogo; nelle opere tedesche di Mozart, invece, lo svolgimento dell'azione ha per base essenziale la prosa parlata.

Queste brevi osservazioni pongono in evidenza le cure scrupolose che i Maestri del passato rivolsero sempre, nelle loro opere, al dialogo, come filo conduttore della vicenda scenica e come elemento dominante dell'azione.

« Ho dedicato un'attenzione sempre maggiore — asserisce il Maestro — alla declamazione espressiva e al valore intrinseco della parola.

« Dato che in teatro raramente si può contare su una esecuzione perfetta, mi sono trovato costretto sempre più a bilanciare e a pareggiare cantanti ed orchestra, allo scopo di rendere almeno intelligibile allo spettatore il nocciolo di ciò che avviene sul palcoscenico.

« Comprovano questi miei intendimenti le partiture della *Donna senz'ombra* e della *Arianna*.

« Chi conosce bene le mie opere posteriori, si rende edotto di tale mia cura. La pronunzia esatta della parola da parte del cantante e l'osservanza dei segni e dei coloriti da parte dell'orchestra, devono far sì che all'ascoltatore giunga perfettamente chiaro il testo del dramma.

« Non c'è lode che mi torni più gradita di quella che a volte mi tocca, quando, dirigendo la mia *Elettra*, mi sento dire: « Stasera abbiamo compreso ogni parola ».

« Se non è così, vuol dire che la parte dell'orchestra non è stata resa nel modo da me voluto: un istrumento che suoni troppo forte, in un determinato punto, può distruggere coloriti espressivi e sfumature di timbri e di vibrazioni assai importanti.

« Tornano qui a proposito alcuni motti lapidari di Hans v. Bülow: « I più grandi direttori d'orchestra non sanno *leggere* nessuna partitura ».

« Ad una prova d'orchestra in Meiningen, Bülow gridò al primo corno: « Forte ». E quello suonò più forte.

« Bülow battè con la bacchetta sul leggio: « Le ho detto: « Forte ». Il cornista replicò, disperato: « Ma, signor Bülow, non posso suonare più forte! ».

« Bülow, con un sorriso mefistofelico e con melata soavità di tono, rispose: « Certamente. E' un'ora ch'io le dico di suonare *forte*, e lei suona sempre *fortissimo!* ».

« Alla buon'ora! Da quel giorno in avanti venne nettamente stabilita la differenza tra *forte* e *fortissimo*.

« Molte malinconiche esperienze personali mi convinsero sempre più della necessità di impedire, ad ogni costo, che ogni virtuoso del podio direttoriale, infatuato del clangore dei timbri orchestrali, debba costringere il cantante alla funzione degradante e ridicola di aprir la bocca come un fantoccio, senza che si capisca una parola di quello che dice.

« Molti direttori di concerti sinfonici, che purtroppo dirigono anche delle opere, danno origine a lamentele giustificatissime di gente che esce dal teatro con le orecchie rintronanti, e all'oscuro del significato di quanto è successo sulla scena.

« La partitura della mia *Arianna* mostra i segni riconoscibili di questa mia costante preoccupazione: far sì che la nota e la parola del cantante siano sempre perfettamente intelligibili. Senza che si possa tuttavia asserire che l'orchestra si riduca di conseguenza ad un semplice istrumento d'accompagnamento.

« Il cantante deve ricordare che solo la sillaba pronunziata e accentuata convenientemente può essere intesa anche al disopra delle grandi sonorità istrumentali, mentre la semplice nota del canto può essere sommersa anche da un gruppo medio di elementi d'orchestra.

« L'esecuzione delle opere wagneriane conferma e ribadisce questo principio ».

**PIANOFORTE A DUE MANI**

D. CIPOLLINI

**Raccolta di pezzi per il ritmo e l'espressione**

E. R. 1009. - Vol. I, 22 Pezzi facili L. 8
E. R. 1088. - Vol. II, 21 Pezzi progressivi L. 10
E. R. 1420. - Vol. III, Pezzi di media difficoltà L. 10

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



# Mahler e Hugo Wolf

Nel dicembre 1895 — ricorda S. Brichta nel *Signale für die musikalische Welt* — Wolf aveva ultimata la sua unica opera: *Der Corregidor*. Si trattava di farla rappresentare: impresa non facile nè immediata.

Dal Teatro di Vienna, la città in cui il maestro viveva, c'era poco da sperare. A capo di esso era W. Jahn, al quale Wolf non aveva risparmiato critiche mordaci e stroncature. Il compositore aveva un talento musicale fervidissimo, una genialità di atteggiamenti artistici inusitata. Ma a che cosa valeva questo corredo di doti preziose, se gli mancavano il tatto e il garbo nel trattare con la direzione e gli artisti del Teatro dell'Opera viennese?

Gli amici residenti nel sud della Germania organizzarono l'esecuzione del *Corregidor* al teatro di Mannheim; ma l'opera giunse alla rappresentazione in fine di stagione (giugno 1896), con una preparazione abborracciata e insufficiente. Il successo fu tiepido; tale da non lasciar presagire al lavoro un avvenire glorioso.

Passò un anno, senza che al *Corregidor* arridesse la speranza di forzare i battenti della capitale austriaca.

Nel frattempo, a Jahn succedeva nel maggio 1897 un uomo delle cui doti di energia e di volontà di diceva miracoli: Gustav Mahler. Al nuovo direttore dell'Opera viennese Wolf era legato da vecchia amicizia, fin dai tempi della prima giovinezza. I due avevano seduto accanto sui banchi del Conservatorio; e insieme avevano gridato il loro irrefrenabile entusiasmo appollaiati negli anfratti del loggione, durante le rappresentazioni wagneriane.

L'indole del nuovo dittatore della massima scena lirica viennese rivelò subito alcune singolarità veramente sconfortanti: egli di colpo si infiammava di sacro fervore per un compositore o per un'opera, e forse con buona fede; ma con altrettanta rapidità se ne disinteressava, manifestando all'uno e all'altra un'indifferenza glaciale.

Questa sorte toccò anche a Wolf.

Dapprima Mahler si mostrò affascinato dall'opera sottopostagli ad esame, e ne promise formalmente la rappresentazione nella stagione 1897-98.

Passarono le ferie estive.

Ai primi di settembre apparve il cartellone con l'elenco di tutte le novità da rappresentarsi. Il *Corregidor* non vi figurava.

Wolf chiese immediatamente udienza alla direzione del teatro. Era sconvolto, affranto: nel suo cervello s'adombravano i primi segni della follia.

Un conflitto violento scoppiò tra i due artisti. Mahler, conquistato dal *Demone* di Rubinstein, non nascose le sue preferenze per il melodramma del celebre pianista, e recisamente rifiutò — questa volta in definitiva — la rappresentazione dell'opera di Wolf.

Non si può asserire, naturalmente, che la sola causa della menomazione psichica di quest'ultimo sia stato Mahler, col suo rifiuto inspiegabile e ingiusto. Un' ipotesi di questo genere sarebbe accolta dai clinici e dalle persone di buon senso con un pacato sorriso di commiserazione. Ma è certo che l'atteggiamento di Mahler fu uno tra i fòmiti più rilevanti e più decisivi del rapido sfacelo della ragione di Wolf.

Risulta esaurientemente provato — a dispetto delle facili leggende che per i compiacenti creduloni circolano tuttora a Vienna — che l'indole difficile di Mahler non fece solo vittime insignificanti tra cantanti e sostituti di bassa lega, ma ebbe influsso maligno su una natura d'artista eletta, quale fu quella di Hugo Wolf.

# L'inaugurazione del monumento a C. Debussy

Parigi ha elevato alla memoria di Claudio Debussy un monumento degno del suo genio sovrano.

Sul *Courrier Musical*, J. Decaudin ha rammemorato l'avvenimento, con parole di commossa e pensosa reverenza. L'opera è dovuta agli scultori Joë e Jan Martel, e, per la parte architettonica, a Jean Burkhalter.

Essa è stata eretta in un recesso ombroso del « Bois de Boulogne »: da un lato guarda il levar del sole dietro una cortina di nuvole dorate; dall'altro lato vede scendere la pioggia che, in stille iridescenti, darà refrigerio al giardino in un crepuscolo d'estate.

Una suonatrice di viola e un'altra figura di donna che sfiora il liuto con la mano diafana, si ergono a destra e a sinistra sotto il portico d'una composizione in bassorilievo, che evoca le opere principali di Debussy.

Vi si vede, alla base, la cattedrale sommersa in un sepolcro d'acque misteriose; il fauno che cava dalla zampogna quei suoni magici, che hanno affascinato e sedotto gli animi sotto tutte le latitudini; Pelléas che si estasia nella carezza dei capelli di Melisanda; il mare che porta una nave isolata; e lassù, in alto, il martirio di San Sebastiano.

Un nome: Claudio Debussy. E un titolo: musicista francese. Così egli amava chiamarsi.

Nel rovescio del monumento, trovasi un secondo bassorilievo.

Qui, in primo piano, è Debussy, seduto al pianoforte. Attorno, i suoi amici, con stru-

menti diversi, gli s'accompagnano nel concerto silenzioso.

Alla base sono scolpiti alcuni pensieri del Maestro e numerosi nomi: uomini e città che hanno contribuito alla erezione di questo monumento di gloria.

L'epigrafe dice: « Quest'opera è stata eretta l'anno 1932 a cura d'un comitato riunitosi sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, del corpo diplomatico, dei Ministeri degli Affari Esteri, della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti, grazie al concorso della città di Parigi, dell'Associazione francese per l'espansione artistica, e degli ammiratori di Claudio Debussy in Francia e all'estero ».

L'inaugurazione ebbe luogo il 17 giugno, alla presenza del Presidente della Repubblica. Discorsi eloquenti furono pronunziati rispettivamente da P. Léon, presidente del comitato per l'erezione del monumento e direttore generale delle Belle Arti, da F. Latour, presidente del Consiglio municipale di Parigi: da R. Peter, vice-presidente della Società dei compositori ed autori drammatici; da C. Joubert, presidente onorario della Società tra autori, compositori, editori di musica; e infine da J. Mistler, Sottosegretario di Stato per le Belle Arti, il quale prese la parola a nome del Governo.

Allo scoprimento del superbo blocco monumentale, la Guardia Repubblicana lanciò, con gli oricalchi volti al cielo, le note squillanti di *Fanfares*.

Indi la Corale dei Professori ed Istitutori della città di Parigi (la quale prosegue il suo fulgido cammino ascensionale sotto la guida di Roger-Ducasse) eseguì le *Trois Chansons de Charles d'Orléans* con rara maestria.

L'Associazione corale di Parigi, diretta da Rosenthal, e la corale « Amicitia », fondata e diretta dalla signora Samuel, si unirono alla fine, per offrire, col concorso della Guardia Repubblicana, un'esecuzione smagliante del finale del *Martyre de Saint Sébastien*.

La compagine vocale e strumentale raggiunse una coerenza ed una fusione mirabile, con evanescenze di suoni e con vibrazioni multanimi e grandiose. Le falangi compatte diedero a questa pagina mistica il valore simbolico di una beatificazione e di una consacrazione immortale.

B. FERRARA
**Lo Studio del Violino Elementare e Progressivo**
Revisione di G. De Angelis
E. R. 1311 a 1316 - Vol. I a VI.
I Volumi I a V cadauno L. 8,—
Il Volume VI L. 12,—
**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, giugno 1932.

M. Pilati. - *Francesco Cilea.*

Si traccia brevemente la biografia e la storia della carriera fortunata del compositore di *Adriana Lecouvreur*, esaminando successivamente in modo chiaro ed esatto le caratteristiche delle sue opere principali e la sua evoluzione.

—— *Monumenti e collezioni. - Prospetto generale.*

In tutte le nazioni europee si mostra una intensa attività in favore degli studi musicologici: e le collezioni nazionali dei grandi compositori europei del passato sono ormai numerose ed importanti. Esse vengono passate in rassegna in questo scritto, dove si mettono in luce le caratteristiche di ciascuna di esse.

---

**Musica Sacra.** - Milano, 25 giugno 1932.

G. L. Centemeri. - *Colloquio col Glareano.*

Breve ma lucido scritto sopra una piccola questione di carattere storico-estetico.

---

**Musicisti d'Italia.** - Milano, 31 maggio 1932.

—— *Il nuovo ordinamento dei R.R. Conservatori di Musica.*

Programmi per le scuole di Storia ed estetica musicale, Letteratura poetica e drammatica, Strumentazione per Banda.

---

**Note d'Archivio.** - Roma, aprile-giugno 1932.

R. Casimiri. - *Lettere di musicisti (1579-1585) al Cardinale Sirleto.*

Questo illustre Cardinale, la cui grande attività letteraria è ben nota agli studiosi, ebbe, sembra, una grande parte nel movimento di restaurazione musicale prima e dopo il Concilio di Trento. L'autore ci rivela, con la pubblicazione d'un gruppo di lettere a lui dirette dai musicisti della sua epoca, quale dovette essere anche la sua attività musicale. Le lettere pubblicate (con opportune note illustrative) sono di: T. Cimello, L. Roisce, Fra Tommaso da Foligno, A. Zollo e G. Zarlino.

N. Pelicelli. - *Musicisti in Parma nei secoli XV-XVI. Musicisti alla Corte Farnese.*

Continua l'esposizione storica di cenni biografici sui musicisti che furono a Parma nell'epoca citata. Tra quelli di questa puntata, sono importanti i cenni su Cipriano de Rore.



F. Samarelli. - *Josquino Salepico vel Salem da Molfetta.*

Interessanti note biografico-critiche sull'attività e la vita di questo liutista e musicista del secolo XVI.

R. Casimiri. - *Angelo Clemente Viotti.*

Breve delucidazione d'indole storico-biografica.

V. Sugar. - *L'organo idraulico del sec. III.*

Negli scavi di Aquincum si trovarono importanti resti di un organo idraulico di cui qui si dà la descrizione.

R. Casimiri. - *I Diarii Sistini.*

Continua la pubblicazione di questi importanti documenti per la storia della musica sacra.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, 20 giugno 1932.

R. De Rensis. - *Indipendenza della creazione musicale.*

« ... L'artista, il vero artista, è soltanto colui che può vantarsi di una spiccata, comunicabile, riconoscibile personalità: idee proprie, stile proprio, indipendenza della creazione... ».

M. Saint-Cyr. - *Guido Guerrini.*

Breve esame estetico dell'opera del giovane musicista romagnolo.

——— 20 luglio 1932.

M. Saint-Cyr. - *Francesco Balilla Pratella.*

Come conclusione della prima serie di studi sui musicisti moderni italiani, l'A. pubblica qui un accurato profilo estetico di F. B. Pratella.

E. Paglone. - *Rossini ed il canto.*

L'A. espone le idee di Rossini sul canto e sullo stile vocale.

F. B. Pratella. - *Ritorni e folclore.*

« ... S'impone, non un ritorno al passato glorioso, ma una *ripresa* là dove la continuità creatrice col caratteri peculiari e con l'anima della razza era stata interrotta e lasciata in abbandono... ». Il musicista romagnolo espone poi alcune sue idee e delucidazioni sulla sempre viva questione della musica popolare.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, 16 giugno-1 luglio 1932.

—— *« La donna serpente » di Lodovici e Casella.*

Della nuova opera castelliana parlano: L. Mussi del libretto, V. Raeli della musica e A. Lega della messa in scena.

R. De Angelis. - *Ricordi di Eugenio Checchi critico musicale.*

Ricordi dell'attività critica del popolare giornalista recentemente scomparso.

---

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, giugno 1932.

H. Gheon. - *Mozart musicien tragique.*

Secondo importante frammento d'una biografia estetica mozartiana cui evidentemente il Gheon lavora. In questo secondo frammento l'A. studia Mozart sotto un aspetto poco osservato finora: quello cioè di musicista, più ancora che drammatico, tragico, e ciò a proposito dell'*Idomeneo* di cui dà un'accurata analisi estetica assolutamente originale: suffragando la sua tesi — che cioè Mozart avrebbe potuto essere un ammirabile compositore di musica drammatica, tale da prender il suo posto nel genere fra i maggiori d'ogni tempo e d'ogni scuola — oltre che con l'esame dell'opera in questione, con quello di documenti atti ad illustrare la concezione mozartiana dell'opera drammatica.

J. Racek. - *Les madrigaux a voix seule de Luzzasco Luzzaschi.*

Interessante contributo alla storia della monodia vocale, che secondo l'A. ed in base a documenti inoppugnabili ch'egli cita o riporta addirittura, avrebbe origini e manifestazioni assai anteriori a quelle della Camerata Fiorentina. In seguito ad una interessante introduzione teorico-storica, si presenta in questo scritto un'ampia, dettagliata ed accurata analisi estetico-tecnica di tre madrigali per una voce e strumenti (esistenti in copia unica alla biblioteca di S. Cecilia a Roma) i quali — noti finora solamente a qualche erudito — quantunque pubblicati appena nel 1601 risalgono assai probabilmente a parecchi anni prima.

A. Machabey. - *La musique dans les « Historiettes » de Tallemant des Réaux.*

Continuazione dello scritto d'indole storico-letterario-musicale già iniziato nel fascicolo precedente.

R. Dumesnil. - *Marcel Delannoy.*

Profilo critico-estetico dell'opera di questo giovane ed interessante compositore francese del dopo guerra, di cui il festival veneziano ha dato uno dei lavori più significativi.

---

**L'Opéra Comique.** - Parigi, giugno 1932.

R. Duhamel. - *Deux maitres de l'Opéra-Comique.*

Conclusione dell'interessante studio precedentemente iniziato: « ... Auber fu un conversatore amabile e gentile, un galante favolatore di piacevoli intrecci che ci diverte senza farci scoppiar dalle risa: Adam è un tipo grazioso e piacevole, un po' ironico, molto

sensibile, franco e diritto, nel quale la malinconia si accoppia spesso alla *verve* più sfavillante, e che non teme la francherza un po' audace del linguaggio.... Il primo nobilita tutto ciò che sfiora; l'altro lo ravviva con la sua meravigliosa sensibilità, abbandonandosi liberamente al suo mirabile istinto... ».

CASTIL-BLAZE. - *Histoire de l'Opéra-Comique.*

J. G. Prod'homme pubblica qui, facendola precedere da un'opportuna biografia dell'autore e da note non meno opportune, l'ultima parte dell'*Histoire de l'Opéra-Comique*, ancora inedita quasi cent'anni dopo la morte dell'autore. L'ultima parte solamente, quella cioè del periodo contemporaneo al C. B., che di conseguenza potè esserne lo storico più fedele.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 3 giugno 1932.

P. LANDORMY. - *La musique française de piano.*

Seconda parte dello studio ispirato dal recente libro sullo stesso argomento di A. Coeton. Pochi appunti brevi, e quasi tutti negativi, sopra Saint-Saëns, ed una visione più completa e molto equilibrata su V. d'Indy, quantunque questi non sembri godere la simpatia dell'A.

H. DE CURZON. - *Le centenaire de Charles Lecocq.*

Centenario passato completamente inosservato alla stampa, quantunque l'autore de *La fille di Madame Angot* non meriti tutto il disdegno di cui vien fatto segno. Questo articolo è una breve biografia del compositore, di cui si mettono in luce anche i pregi d'artista.

——— 10 giugno 1932.

M. BOUVIER-AJAM. - *Psychologie et Musique.*

Interessante scritto di carattere più medico-psicologico che estetico-musicale.

——— 17 giugno 1932.

C. GRONKOWSKY. - *Gustave Doré et la musique.*

È nota l'ammirazione che Rossini aveva per G. Doré, non solo per il meraviglioso disegnatore, ma anche per l'eccellente dilettante di musica. L'A. di questo scritto ritraccia brevemente la psicologia musicale del Doré ed i rapporti cordiali ch'esso intrattenne con i musicisti più significativi dell'epoca sua. Illustrano lo scritto due interessanti e poco noti disegni del maestro di Strasburgo.

——— 24 giugno 1932.

P. LANDORMY. - *Les applaudissements.*

Scritto sulla psicologia dell'applauso, che conclude: « ... Non tutta la musica è atta ad essere udita con la testa fra le mani: una serietà eccessiva uccide la bellezza. Impariamo a portare la gioia e la libertà nelle nostre soddisfazioni estetiche e variamo il nostro piacere secondo l'ora e l'occasione, senza trascurare la questione essenziale dell'opportunità... ».

P. BERTRAND. - *A la gloire de Claude Debussy.*

Articolo in occasione dell'inaugurazione del monumento a C. Debussy: « L'arte di Debussy è fatta soprattutto di sensibilità: sensibilità sincera, spontanea e raffinata ad un tempo, che si esprime con i mezzi più semplici, e passa con la leggerezza d'un soffio il cui profumo eterno doveva finire per far la gioia del mondo... ».

---

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 giugno 1932.

F. MAZZI. - *Parallèle?*

Dialogo, di carattere più letterario che musicale, sopra i possibili parallelismi e le non meno possibili contraddizioni tra le varie espressioni d'arte moderna. Notevoli le osservazioni sopra Strauss, Fauré e Debussy.

H. GIL-MARCHEX. - *La musique occidentale au Japon.*

Il noto pianista francese, che ha fatto parecchie tournées al Giappone, ci descrive il mondo della musica di quella nazione e l'influenza sempre maggiore che la musica europea esercita in esso e sui compositori giapponesi. Naturalmente l'autore non parla che della musica francese: ma quella italiana moderna non è meno nota laggiù. Come dimenticare che proprio dal Giappone ci viene uno degli studi più sostanziali sul nostro Malipiero?

---

**Revue Grégorienne.** Parigi, gennaio-giugno 1932.

D. JANIN. - *La législation ecclésiastique en matière de musique religieuse.*

Nel « motu proprio » di Pio X, è detto che la musica religiosa fa parte integrante della liturgia, e che alla Chiesa compete il dovere di sorvegliarla e di regolarla. In base a questa formale dichiarazione di principio, A. Le Guennant si esprimeva nei termini seguenti: « In tutti i casi nei quali i rapporti dell'arte e della liturgia — viva espressione del dogma — si discostano, Roma ha lasciato agli artisti la più assoluta libertà di concezione e di realizzazione: l'architettura e la scultura del Medio Evo ne offrono la dimostrazione evidente. Ma l'incorporazione alla liturgia di alcune arti tra le quali la musica, conferisce alla Chiesa il diritto incontestabile di rintracciarvi e di condannarvi le tendenze, le quali, sotto l'apparenza di originalità, renderebbero questa fusione impossibile ». Lo scritto apporta il frutto delle più diligenti ricerche di archivio, e costituisce un elemento documentario di alto valore storico.

---

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1° giugno 1932.

M. SEMENOFF. - *La musique selon les peuples.*

Seguito e fine del poderoso saggio esotico, pubblicato nei numeri del 15 marzo, 15 aprile, 1 e 15 maggio 1932 della rassegna.

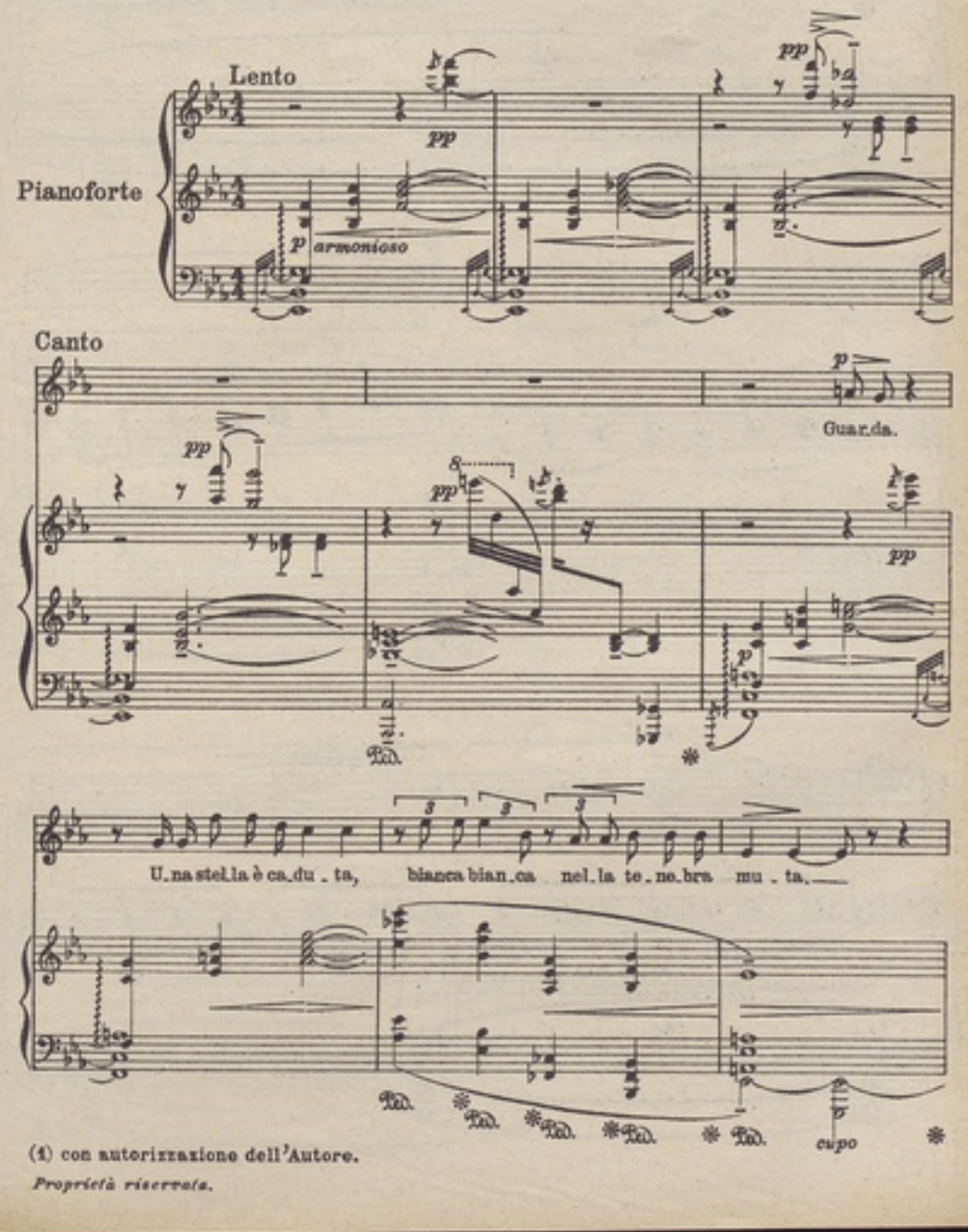


*A ELENA D'AMBROSIO*

# NOTTE D' AGOSTO

*Parole di*
**Diego Valeri** (1)

*Musica di*
**Mario Cercignani**




(1) con autorizzazione dell'Autore.

*Proprietà riservata.*

Mosso

*p*

Ah, tu non l'hai ve.

Mosso

*p*

Ped.

*mf*

- du - - - ta, tu

*mp*

Ped.

*rall:*

non l'hai ve - du - - - ta!

*rall.e dim:* *rit.*



*poco*

Lento

U.n'al.tra u.n'al.tra! L'hai vi.sta an.che tu? D'o.ro e - ra;

Lento

8

*pp*

*p*

Ped.

Mosso

gran - de... È spa - ri - ta lag giù.

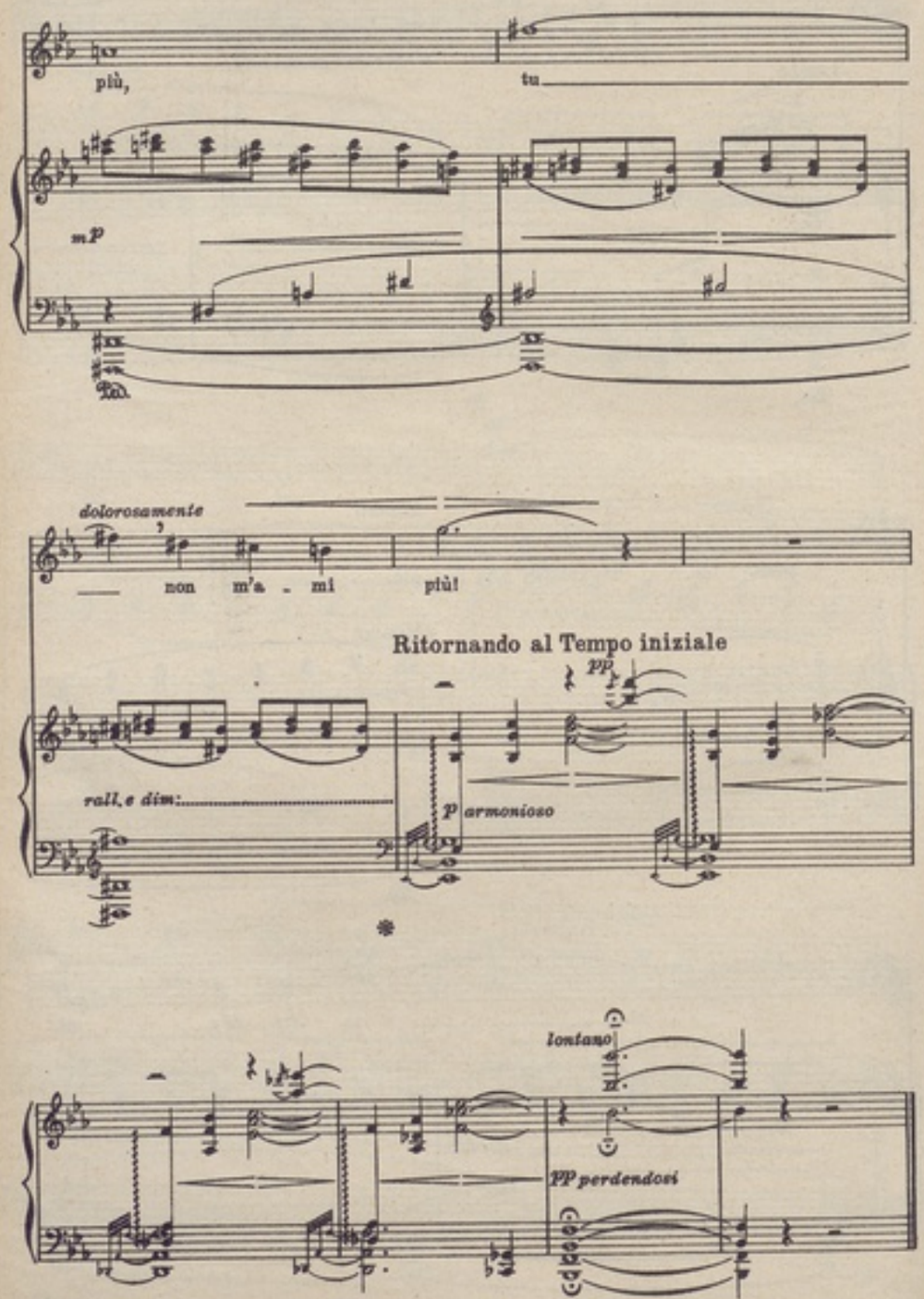
Mosso

*p*

Ped.

*mf*

Ah, tu non m'a - mi






**Le Courrier Musical.** - Parigi, 15 giugno 1932.

G. Bourgogne. - *La peinture musicale et son application aux Symphonies de Beethoven.*

Seguito del singolare articolo iniziato nel numero del 15 maggio che pone in evidenza l'intima rispondenza spirituale della ispirazione pittorica ai quadri immortali della creazione musicale.

## INGHILTERRA

**Music and Letters.** - Londra, luglio 1932.

W. Wright Roberts. - *Music in Meredith.*

Prima parte di un minuto studio sull'importanza che ha la musica nell'opera del romanziere inglese: sui caratteri ch'essa riveste in tale opera e su ciò che l'essenza musicale rappresenta per lo scrittore.

J. B. Trend. - *Jonathan Battishill.*

Biografia, accuratamente compilata con l'aiuto di un diario ancora inedito, di questo compositore inglese (1787-1837) conosciuto per i suoi canti di testi shakespeariani, ma poco noto fuori del suo paese. Interessante contributo alla storia della musica inglese dell'800.

H. V. F. Somerset. - *Joseph Haydn in England.*

Contributo storico-estetico alla biografia ed alla esegesi haydniana, con speciale riferimento all'epoca in cui il musicista visse in Inghilterra ed alle opere che ivi scrisse.

C. M. Girdlestone. - *Muzio Clementi.*

Scritto di carattere critico-estetico sulla formazione della personalità di Muzio Clementi, sui suoi caratteri (« ... In certi momenti egli richiama alla mente Mozart, o Beethoven, ma la sua personalità è originale ed inconfondibile... »), le caratteristiche della sua tecnica di compositore, l'originalità di questa tecnica. Studio acuto ed intelligente che porta un notevole contributo all'esegesi clementina.

C. H. Phillips. - *The Symbolist and Debussy.*

L'articolo è diviso in tre parti: *I simbolisti, C. A. Debussy* e *Paralleli e contrasti*, con una breve appendice sull'*Après midi d'un faune*. Debussy è considerato come enormemente influenzato dalla tecnica della poesia simbolista (l'A. fa dei curiosi e talvolta interessanti raffronti fra la tecnica poetica dei simbolisti e quella musicale di Debussy) e dalla teoria idealistica di essa: influenza che, manco a dirlo, si risolve in lui con danno alla sua natura. Tutto lo scritto rivela quella curiosa mentalità inglese che considera decadenza tutto il movimento poetico musicale simbolista ed impressionistico.

Ralph W. Wood. - *Modern Counterpoint.*

Il contrappunto moderno (e l'A. si riferisce in modo speciale a quello dei modernissimi tedeschi: Schönberg, Hindemith e seguaci) vien considerato come troppo astratto e cerebrale: e di conseguenza d'una struttura e d'un carattere che spesso lo rendono incomprensibile anche all'uditorio non completamente sprovvisto di cognizioni musicali. « ... Per me la prova della bontà contrappuntistica è data dalla possibilità pratica di poter chiedere all'ascoltatore l'attenzione che gli consenta di seguire veramente due o più linee.... ».

A. E. Brent-Smith. - *Wagner's fatal legacy.*

È vero che l'eredità wagneriana è stata molto pesante ed ha inceppato per anni, nonchè il libero sviluppo, la chiara comprensione della musica (sopraccaricandola di simboli ed ideologie filosofiche): ma i musicisti d'oggi sembrano finalmente aver compreso che la strada da seguire è un'altra, più prossima alla nostra sensibilità ed alle aspirazioni ideali della nostra epoca: e la fatale eredità wagneriana non è più se non un soggetto da conversazioni estetiche.

**The Chesterian.** - Londra, giugno 1932.

E. M. Grew. - *William Cowper and his love of music.*

Scritto di carattere più che altro letterario, in cui si ricerca il posto ed il carattere che riveste la musica nell'opera di W. Cooper.

W. Ritter. - *Johann Strauss.*

Ampio e diffuso studio critico estetico sull'opera del compositore viennese, i suoi caratteri e le sue affinità con la tradizione della musica viennese.

J. H. Elliot. - *The straining of terms.*

L'A. osserva come molte parole (specialmente quelle particolarmente indicatrici di tendenze e di teorie) vengano *sforzate* ad esprimere significati che non sono loro propri, e come per tal modo le idee stesse talvolta possano essere male interpretate. L'usare vecchie idee, presentate sotto nuovi aspetti esteriori e nuova terminologia, non costituisce affatto la novità dell'arte.

H. Antcliffe. - *Performance and interpretation.*

Scritto sui caratteri che richiede l'interpretazione delle opere del passato e di quelle contemporanee.

**The Sackbut.** - Londra, luglio, 1932.

K. Curwen. - *Out of Tune.*

Sui caratteri, le possibilità ed il modo di trattare i vari strumenti ed osservazioni sulla voce umana.

L. Mc Colvin. - *Wanted - A bone of contention.*

Le polemiche pro e contro la musica contemporanea non sono certo una novità dell'epoca nostra, e

l'A. ne cita parecchie del passato. Ma perchè questa divisione del pubblico e dei musicisti pro o contro l'arte d'oggi? « Perchè noi ci avviciniamo a Beethoven, Mozart, Schubert o Wagner, già dominati dall'accettazione tradizionale: mentre, all'arte contemporanea che scuote un poco le nostre abitudini, ci avviciniamo con una certa apatia o diffidenza...? ».

R. HEYLBUT. - *Music in the depression.*

La musica passa un brutto quarto d'ora ed interessa sempre meno il pubblico. Le cause? Molte. Ma una delle più tipiche è certo che, mentre una volta ci si volgeva alla musica come ad una sorgente di gioia e di bellezza, oggi il concetto affaristico ha invaso tutti i campi e domina anche quello. Di più la musica trasmessa radiofonicamente, qualunque cosa sia, sembra per ora bastare al pubblico attuale.

W. LYLE. - *Glazounow and his music.*

Studio critico sull'opera del compositore russo: sulla formazione di questi, la sua sensibilità, la sua evoluzione ed i caratteri più tipici dei suoi lavori delle diverse epoche.

---

**The Musical Times.** - Londra, giugno 1932.

E. WALKER. - *Goethe and some composers.*

Della sensibilità musicale goethiana, sulla fonte di ispirazione musicale dei poemi goethiani, sui caratteri dei più noti di essi, e sui loro autori, nonchè sui compositori che, più o meno, furono in rapporto col poeta.

W. DAVIES. - *About church music.*

Scrimo concernente la musica ecclesiastica, sia solo d'ispirazione quanto d'uso pratico: nonchè delle esecuzioni ecclesiastiche, corali e strumentali, senza trascurare i mezzi più moderni: la radio ed il grammofono.

W. SAUNDERS. - *Erik Chisholm.*

Breve articolo biografico critico sopra questo giovanissimo (non ancora ventiseienne) compositore scozzese, autore d'un'opera già discretamente vasta ed importante.

E. H. WILLFORT. - *Haydn's composition for mechanical instruments.*

Riproduzione d'un piccolo carillon in tempo di *valzer* scritto da Haydn per uno strumento meccanico.

J. HANDSCHIN. - *A Monument of English Mediaeval Polyphony.*

Descrizione ed esame di un importante documento musicale, interessante soprattutto per la storia della polifonia inglese medioevale.

W. W. COBBET. - *The Guarneri family of violin makers.*

Biografie dei singoli componenti della famosa famiglia di liutai italiani, preceduta da una breve introduzione sulle origini di tale famiglia.

——— luglio 1932.

R. NEWMARCH. - *The letters of Dvorak to Hans Richter.*

L'A. pubblica un importante gruppo di lettere del compositore boemo dirette al famoso direttore d'orchestra tedesco, illustrandole con opportune note.

M. BARITZ. - *Liszt's Hungarian Rhapsodies.*

Delucidazioni sulle differenze esistenti tra le versioni originali (pianistiche) e quelle strumentali delle *Rapsodie Ungheresi* di Liszt.

P. JAMES. - *An English Harpsichord Maker.*

Notizie e documenti sopra un famoso costruttore inglese di arpicordi della prima metà del settecento.

J. QUINLAN. - *Music as enterteinement in 18° century London.*

Scritto di carattere storico sulla vita musicale inglese a Londra nel settecento.

M. FROMM. - *Some reminiscences of my music studies with Clara Schumann.*

L'A., che fu allieva di pianoforte per cinque anni di Clara Schumann, espone brevemente alcuni ricordi personali sulla moglie di Schumann e sul suo metodo d'insegnamento.

---

**Musical Opinion.** - Londra, giugno 1932.

H BRIAN. - *Giacomo Meyerbeer.*

Da qualche tempo sui giornali e sulle riviste inglesi si osserva una fioritura di articoli sopra Meyerbeer e l'opera sua. Quello di cui qui si pubblica la prima parte, ed è di carattere storico-biografico-critico, per la chiarezza delle idee e dell'esposizione ci sembra uno dei migliori.

H. M. FITZGIBBONS. - *Centenary of Fr. Kuhau.*

Breve articolo biografico-critico in occasione del centenario.

H. O. ANDERTON. - *A neglected musician.*

Il musicista dimenticato è Francesco Saverio Sïasmeyer, allievo di Mozart, del quale in questo scritto si traccia brevemente la biografia e si mette in luce l'attività musicale.

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, giugno 1932.

L. DUNTON GREEN. - *Muzio Clementi (1752-1832).*

In occasione del centenario di Clementi, questo scritto mette giustamente in rilievo non solo l'importanza del compositore e pianista romano, ma la stima che per lui ebbero i contemporanei, non ultimi Haydn e Beethoven. Si danno alcuni particolari biografici e si rendono note due lettere, finora inedite.

E. J. DENT. - *Busoni: a posthumous paper.*

Pubblicazione d'un articolo di Busoni (*Uno sguardo avanti ed uno sguardo indietro*) scritto nel 1913, ma pubblicato solo nel marzo scorso, e che abbiamo già riprodotto in altro fascicolo.

E. WALKER. - *The song of Berlioz.*

Breve analisi delle liriche da camera di Berlioz: le quali non sono certamente la parte più notevole dell'opera sua, ma offrono materia a qualche interessante osservazione.

M. D. CALVOCORESSI. - *Rimsky-Korsakow and « The Stone guest ».*

Dopo Moussorgsky, Borodine: dopo Borodine è la volta di Dargomijsky e del suo *Convitato di Pietra*. Decisamente le revisioni rimskyane passano un cattivo quarto d'ora: ma le citazioni sono tali da giustificare coloro che chiedono il pronto ristabilimento delle edizioni originali.

---

**The Strad.** - Londra, giugno 1932.

A. W. DYKES. - *Violin Decoration.*

Breve scritto sui caratteri della decorazione di alcuni violini antichi, ed in particolar modo del violino di Domenico Galli da Parma (accettore, violoncellista e compositore del XVII secolo) di cui è data un'eccellente riproduzione.

H. WELSH. - *How to Play Viennese Valtzes.*

Come si suona il *valzer* viennese? Le caratteristiche tipiche di questa varietà del *valzer* sono qui messe in luce, con le indicazioni opportune per un'esecuzione veramente « alla viennese ».

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, luglio 1932.

P. BEKKER. - *Die Not des Theaters.*

La crisi economica è palese in ogni aspetto della vita sociale. Ma essa è particolarmente funesta per il teatro lirico, il cui disagio va facendosi, giorno per giorno, più grave. Molti rimedi sono stati escogitati; nessuno di essi ha portato il più lieve beneficio. I sussidi statali sono irrisori, in rapporto ai bisogni ingenti delle masse.

E. VALENTINI. - *Der Humor bei Bach.*

Il saggio critico, che apporta un notevole contributo alla dottrina bachiana, prende le mosse dall'articolo di C. Witting: « Vom Witz in der Musik » apparso in un fascicolo della rassegna, l'anno 1903, e dalla relazione di A. Penkert: « Die musikalische Formung von Witz und Humor » sul congresso del 1914 per l'estetica e la scienza generale delle arti. Lo scrittore rammemora le caratteristiche dell'umorismo di alcune creazioni di Bach, soffermandosi a considerare il testo e la musica delle due cantate profane: *La sfida tra Febo e Pane* (1731) e la *Cantata del caffè* (1732), la quale viene eseguita quest'anno al II Festival internazionale di musica a Venezia, nella revisione del maestro Aldo Finzi.

F. HENZFELD. - *Landschaft und Musik.*

Le influenze regionali sulla produzione artistica, particolarmente nei riguardi della musica, sono assai considerevoli. Le condizioni d'ambiente, il clima, la tradizione folcloristica, il paesaggio, imprimono un'orma indelebile nell'animo dell'artista, plasmandone in modo conforme la sensibilità creativa.

E. FELBER. - *E. T. A. Hoffmann und die Nachwelt.* (E. T. A. Hoffmann e i posteri).

Centodieci anni sono passati dalla morte di questo artista preclaro. I contemporanei non compresero quanto perdessero con la sua scomparsa. Sulla sua tomba fu scritto: « Ausgezeichnet in Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler » (Insigne nelle sue funzioni, quale poeta, musicista, pittore). La genialità precorritrice di Hoffmann appare veramente prodigiosa, per i posteri. Egli presagì le creazioni wagneriane, e predisse, come un profetico Giulio Verne dell'arte, la meccanizzazione della musica e il dissidio fra le forze dello spirito e la materia sopraffattrice.

---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 1 giugno 1932.

Il fascicolo è dedicato al 62° Festival di musica della *Allgem. Deutsch. Musikverein* tenutosi a Zurigo dal 10 al 14 giugno 1932. Figurano in questo numero di propaganda le fotografie, le notizie biografiche, i cenni riassuntivi della produzione musicale di ciascun partecipante.

——— 15 giugno 1932.

O. KARPFEN. - *Igor Strawinsky zum 50 Geburtstag.*

In occasione del 50° genetliaco del geniale compositore russo, l'articolista ne passa in rapida rassegna le opere più significative, tessendone l'elogio e commentandole appropriatamente. Lo scritto si conclude con un esame di Strawinsky pianista. Lo stile interpretativo antiromantico del maestro nulla concede al sentimento subbiettivo dell'esecutore ed esige soltanto l'esattezza meccanica e la scrupolosità ritmica: Strawinsky — asserisce lo scrittore — è un Toscanini della tastiera.

G. BOCK. - *Erinnerungen an Eugen d'Albert.*

Ricordi aneddotici sul noto concertista.

——— 29 giugno 1932.

F. SCHERBER. - *Internationales Musikfest in Wien.*

Il relatore esordisce, compiacendosi che l'Associazione internazionale per le nuove musiche abbia potuto

organizzare convenevolmente il decimo festival in Vienna: segno che il sodalizio ha piantato salde radici. Il compito del critico gli appare — ahimè! — assai gravoso. La qualità della musica presentata al giudizio del pubblico non ha titoli sufficienti per raccomandarsi, non diciamo all'approvazione dell'uditorio, ma neppure alla sua indulgenza plenaria. L'*Innominata* per orchestra dello svizzero K. Beck è un ibrido esemplare di incoerenza stilistica: un polo di frasi tristaneggianti contrasta con un involato garbuglio di armonie e di contrappunti. Il *Concerto* per pianoforte di N. Lopatnikoff segue la strada maestra della tradizione. Ritmi agili e marcati, idee non del tutto peregrine, ma non adusate. Il compositore russo dimostra un talento promettente. *Il preludio per un'antica tragedia greca* di M. Ponc ha qualche curioso effetto di quarti di tono, dato da un pianoforte speciale in orchestra. Il compositore boemo è allievo di Alois Haba, il vessillifero della musica a quarti di tono.

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 13 luglio 1932.

S. Brichta. - *Streit um den Haydn-Schädel.* (Contesa per il cranio di Haydn).

Lunghe e inopportune diatribe sono sorte per il ricongiungimento del cranio di Haydn (che trovasi a Vienna) con le spoglie sepolte ad Eisenstadt.

F. Scherber. - *Die Preisgekrönten.* (I premiati).

Il proprietario dell'agenzia viennese di concerti « Musica », signor Rosner, ha avuto la paurosa idea di indire un concorso mondiale di canto e di violino. 720 artisti da sentire! e tra questi, 500 cantanti! Il primo premio per il canto non venne assegnato. Quello per violino fu suddiviso tra l'ungherese Karoly Szenassy e l'italiana Gioconda de Vito. Ai premiati rivolse un breve discorso augurale il noto direttore d'orchestra Clemens Krauss.

E. Huber. - *II. Mozartfest in Würzburg.*

Al festival mozartiano, svoltosi con notevole affluenza di pubblico, ha partecipato come solista il violoncellista Gaspar Cassadò, che ha letteralmente conquiso l'uditorio, col magistero della sua arte.

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 10 giugno 1932.

F. Gysi. - *Zürich als Musikstadt.* (Zurigo come città musicale).

Dal 1613, anno di iaiziazione del collegio musicale, Zurigo ha avuto un progressivo incremento di studi e di manifestazioni artistiche. A differenza di Basilea, per la quale si possiedono numerose serie di saggi monografici, inerenti alla storia musicale della città (ad opera di Riggenbach, Nef, Meyer, Wölfflin, Refardt, ed altri), per Zurigo scarso è il materiale di indagine. Lo scritto provvede a colmare tale lacuna, con l'apporto di dati storici, frutto di una sistematica ricerca.

W. Merian. - *Schweizerische Musik und Musiker.*

La domanda se esista realmente una musica svizzera ha tenuto occupati per lunghi periodi gli studiosi. Le caratteristiche etniche e regionali della musica svizzera sono particolarmente riscontrabili nei canti popolari. Si possono, tra i cultori dell'arte nazionale, ricordare nomi gloriosi.

——— 17 giugno 1932.

W. Rehberg. - *Die Reform der Klaviatur.* (La riforma della tastiera).

Diffusa dissertazione sulle fasi evolutive della tastiera, dai primordi ad oggi. L'autore propugna una riforma, della quale dirà in un prossimo articolo.

W. Merian. - *Italienische Musik in Basel.*

Sotto la direzione di H. Münch, il « Basler Gesangverein » ha eseguito la *Messa da requiem* di Verdi. Furono altresì offerte esecuzioni stilisticamente impeccabili della *Jefte* di Carissimi, dello *Stabat mater* di Pergolesi, delle opere organistiche di Frescobaldi.

——— 24 giugno 1932.

W. Dahms. - *Die Situation der Mailänder « Scala ».*

Relazione delle vicissitudini della gestione scaligera, con notizie particolareggiate sull'esito contrastato di alcune novità e con voti augurali per le stagioni venture.

——— 1° luglio 1932.

F. Weingartner. - *Eine notwendige Retouche in Beethovens Egmont-Ouverture.*

Il noto direttore d'orchestra suggerisce una variante (che ritiene imprescindibile) nell'*allegro* dell'ouverture, in alcune misure, per i fagotti e per i corni.

——— 8 luglio 1932.

A. Jarosy. - *Violinspiel in Frankreich.*

L'arte violinistica ha in Francia cultori insigni. L'insegnamento avviene con programmi assai severi, così da predisporre una selezione tra gli allievi e poter aprire il cammino ai migliori.

P. Schwers. - *Carl Thiel zum 70. Geburtstag.*

Elogio celebrativo di questo maestro (le cui benemerenze artistiche sono assai notevoli nel campo della musica liturgica e corale) in occasione del suo settantesimo compleanno.

——— 22 luglio 1932.

K. Blessinger. - *Mechanisierung der Musik.*

La meccanizzazione della musica, la riduzione del pensiero e della psiche artistica ad una complicata congerie di ordegni sonori, costituisce un tema di attualità vibrante. È l'èra del materialismo e del realismo più crudo. Nella tecnica della macchina si polarizza tutto l'interesse delle nuove generazioni.



**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, giugno 1932.

H. Corrodi. - *Othmar Schoeck.*

Studio monografico sul noto compositore svizzero. I dati essenziali di questo articolo sono desunti dal libro dello stesso autore, edito da Huber u. Co., Frauenfeld-Lipsia.

W. Berten. - « *Das Unaufhörliche* ».

Saggio esegetico e critico sull'Oratorio di Hindemith. La composizione, su testo di G. Benn, mostra un deciso ritorno del musicista a forme severe e lineari, di atteggiamento neoclassico.

——— luglio 1932.

W. Zentner. - *München und seine Festspiele.*

Relazione sui festivals della capitale bavarese. La città, ricca di tradizioni artistiche gloriose, è spiritualmente la più adatta a costituire il luogo di raduno per le più elette celebrazioni musicali.

F. Stege. - *Berliner Musik.*

Alla Städtische Oper è stata rappresentata, con una indovinata messa in scena e con costumi originali, l'opera buffa di Offenbach *Die Banditen*. Il pubblico ha accolto con favore il ritorno di queste musiche facili e gaie, che nascondono sotto la forma semplice, estremamente piana, un contenuto assai concettoso. Alla Linden-Oper sono riapparsi, dopo lunghi anni d'assenza, i *Vespri siciliani* di Verdi.

**Melos.** - Magonza, maggio-giugno 1932.

W. Wiora. - *Die Historisierung der Musikkultur.*

L'orizzonte della storia musicale, non soltanto nei riflessi della letteratura musicale propriamente detta, ma anche della critica, della storiografia, delle diverse dottrine e delle manifestazioni culturali che si riconnettono all'arte del suono, è divenuto in questi ultimi decenni sempre più vasto.

——— luglio 1932.

H. Gutman. - *Leichte Musik.*

La direzione della battagliera rassegna di Magonza, dando prova di ammirevole versatilità, abbandona in questo fascicolo gli spaldi della lotta per l'affermazione delle nuove musiche, per trattare il tema della musica facile, particolarmente dell'operetta.

**Musica Sacra.** - Regensburg, maggio-giugno 1932.

Questo numero contiene particolareggiate relazioni sulle scuole superiori di musica liturgica. Da Vienna scrive A. Weissenbäck; da Monaco L. Berberich; da Stoccarda P. F. Böser; da Parigi A. Gastoué; dall'Ungheria T. v. Pikéthy; dalla Cecoslovacchia K. Schuster.

——— luglio 1932.

C. Thiel. - *Die Regensburger Kirchenmusikschule.*

Esposizione storica dello sviluppo, dell'organizzazione, dei programmi didattici e dei pratici risultati della scuola di musica chiesastica in Regensburg.

## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** Zurigo, 15 giugno 1932.

V. Schlatter. - *Elektrische Musikinstrumente.*

Lo scrittore segnala, tra gli inventori e costruttori di istrumenti musicali azionati dall'elettricità, Jörg Mager. Per il *Parsifal* a Bayreuth, Mager ha fabbricato un gruppo di campane, che hanno ottenuto l'approvazione di Toscanini.

**Dissonances.** - Conches-Ginevra, giugno 1932.

R. A. Moser. - *Le renouveau de la musique collective.*

« ... In Austria, in Germania ed in Russia si è molto preoccupati di richiamare la folla alla musica: e ciò, non solo rendendo familiari a mezzo di frequenti audizioni i capolavori dell'arte, ma più ancora invogliando il profano a prender parte viva come esecutore, di una grande opera musicale... ». Tale è la tendenza oggi comune a molte nazioni, che questo scritto illustra e diffonde.

—— *Joseph Haydn et la pendule à musique.*

L'articolo ha per argomento una pendola a carillon della fine del 700 per la quale Haydn scrisse quattro pezzi di musica che la pendola ancor oggi fedelmente fa risonare. Pare che Haydn abbia lasciato non meno di 32 pezzi del genere, taluni dei quali furono realizzati lui vivente per gli strumenti ai quali erano destinati.

——— luglio 1932.

R. A. Moser. - *Les concours internationaux de Vienne.*

Tutto questo fascicolo potrebbe essere intitolato al concorso internazionale ed alla vita musicale viennese, ch'esso illustra in modo chiaro e completo arricchendo l'illustrazione con numerose osservazioni acute ed opportune.

### AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, maggio-giugno 1932.

F. Moissl. - *Kardinal Piffl.*

Note commemorative in morte di questo preclaro porporato, resosi benemerito della cultura musicale liturgica, mercè l'istituzione di corsi di studi e di pratiche esercitazioni.

F. U. - *Die 25. Generalversammlung des allgemeinen Cäcilienvereines in Regensburg.*

Dal 10 al 13 luglio di quest'anno si è tenuto nella vecchia città danubiana il venticinquesimo congresso dell'Associazione generale cecilliana pei cultori e gli studiosi di musica chiesastica. L'articolista illustra il programma dei lavori del congresso con opportune delucidazioni.

### CECOSLOVACCHIA

**Der Auftakt.** - Praga, maggio-giugno 1932.

W. Reich. - *Schönbergs neue Männerchöre.*

Analisi critica, corredata da numerose citazioni di frammenti musicali, delle recenti opere di polifonia vocale del noto compositore, con particolare riguardo ai *Sechs Stücke für Männerchor, op. 35*, editi da Bote e Bock in Berlino.

**Tempo.** - Praga, giugno 1932.

B. De Schloezer. - *Le Russe et l'Europeen.*

Esegesi dell'ultima maniera strawinskyana in occasione del 50° compleanno del compositore russo.

B. Liebich. - *Adolf Cmiral.*

Scritto biografico-critico sul compositore ceco-slovacco in occasione del 50° suo compleanno.

### SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, maggio 1932.

F. Lliurai. - *Entorn de Schönberg.*

Scritto critico intorno alle opere di Schönberg ed alle sue teorie sull'arte.

V. De Gibert. - *En el segon centenari de Haydn.*

Articolo d'attualità che ricorda la varia fortuna dell'opera di Haydn in Spagna.

A. Angles. - *L'obra musical de Peter Wagner.*

Breve biografia critica in occasione della morte dell'illustre gregorianista.

---

giugno 1932.

F. Lliurat. - *Chopin encora.*

Osservazioni sull'arte chopiniana.

### AMERICA DEL NORD

**Modern Music.** - New-York, maggio-giugno 1932.

A. Copland. - *The Composer and his critic.*

Sui rapporti fra il compositore, o meglio l'opera sua ed il critico che si appresta ad illustrarla. « ... Una critica seria, sincera ed onesta, non *chauvinistica*, non può essere basata che sopra una profonda conoscenza e comprensione della musica stessa... ».

R. R. Bennett. - *Orchestrating for Broadway.*

Originali ed interessanti osservazioni sull'orchestrazione delle musiche destinate alle orchestrine da caffè concerto, ecc.

P. Rosenfeld. - *Carlos Chavez.*

Studio biografico-critico su questo giovane compositore messicano, uno dei più tipici rappresentanti in arte dell'anima e della sensibilità americana.

G. M. Gatti. - *Opera advances in Italy.*

Osservazioni ed appunti sulla *Donna Serpente* di Casella, sulla formazione e l'evoluzione del compositore; e sul *Favorito del Re* di Veretti.

RECENTE SUCCESSO AL FESTIVAL DI VENEZIA

G. BIANCHINI

**Tre Liriche italiane.** Versi di D. Valeri:

122595. - *L'Ave* (S-T). L. 5,—

122596. - *Un bimbo ed un poeta.* Dialogo. (S-T). L. 5,—

122597. - *Sera.* (S-T). » 5,—

**Tre Liriche francesi.**

122598. - *L'Automne.* (MS-Br). Poesia di A. De Lamartin. L. 5,—

122599. - *Dormez, dormez!* (S-T). Poesia di P. Géraldy. L. 5,—

122560. - *Sagesse.* (MS-Br). Poesia di André Lamandé. L. 5,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

#### «La Lupa» di Antonio Tasca.

Il pubblico di Noto, la sera del 21 agosto, ha fatto calorosissime accoglienze a questa nuova opera in due atti dell'apprezzato maestro siciliano che già aveva visto applauditi in altri importanti teatri, anche dell'estero, i suoi precedenti spartiti, *Pergolesi, A Santa Lucia, La bianca.*

Il libretto de *La Lupa* è di Federico Roberto, tratto dal ben noto dramma di Verga. L'azione, che si svolge nella campagna di Modica, è di grande effetto ed essenzialmente teatrale.

Per quanto il Tasca abbia dichiarato di aver voluto fare esclusivamente opera di commento alla creazione verghiana, viceversa egli è riuscito ad esprimere assai bene anche musicalmente il tormento delle anime dei personaggi ed i loro contrasti psicologici.

Ricca di indovinati motivi popolari, la sua musica è essenzialmente melodica, calda e passionale; e pur dimostrandosi ligia al carattere tradizionalista del melodramma, non è insensibile ai procedimenti della tecnica moderna.

Ottima l'interpretazione, sotto la esperta guida del maestro Ghione, ben assecondato dalla Tess (protagonista), dalla Corsi, dal tenore Chiaia, dalla Sani, dal baritono Lulli, ecc. La messinscena è stata curata da Mario Ghisalberti.

Oltre applausi a scena aperta, si sono avute otto chiamate dopo il primo atto, e dieci dopo il secondo, alle quali hanno partecipato l'autore e gli interpreti.

Assistevano allo spettacolo numerose personalità.

---

® *La contessina champagne*, nuova operetta in tre atti di Bernard e Schanzer per la musica di W. Kollo, è piaciuta al Puccini di Milano, nella spigliata esecuzione della Compagnia di Jole Pacifici.

® All'Alhambra di Firenze ha avuto scarso successo *La Pampeana* operetta in tre atti di Tom Vitali, per la musica del maestro Petrilli.

---

® La stagione estiva all'Arena di Verona, favorita anche da continuo bel tempo, ha avuto ottimo esito sia dal lato artistico che da quello finanziario. L'affluenza degli spettatori non trova precedenti da quando all'Arena si danno spettacoli lirici e la media d'incassi è stata la massima finora raggiunta.

I due spettacoli allestiti furono l'*Africana* e *Un ballo in maschera*, diretti rispettivamente dai maestri Bavagnoli e Failoni e con esecutori di prim'ordine: Beniamino Gigli, la Rasa, Borgioli e Righetti pel capolavoro di Meyerbeer; e Pertile, l'Arangi Lombardi, Franci, la Giani e la Carosio pel popolare spartito verdiano.

Alla messa in scena aveva presieduto Forzano, ottenendo straordinari effetti, coadiuvato da Pericle Ansaldo. Istruirono i cori i maestri Clivio e Milani. Bianca Gallizia fu eccellente prima ballerina sia nell'*Africana* che nella danza dei *Vespri siciliani* aggiunta ad *Un ballo in maschera*.

® Mascagni è ritornato dopo molti anni — accolto trionfalmente — a Pesaro per la chiusura delle feste pel cinquantenario di quel Liceo musicale. Egli ha diretto, nella magnifica piazza della città, *Il barbiere di Siviglia* (Rimini, la Carosio, Borgioli, Bettoni, Badini) e *Iris* (la Tassinari, la De Franco, Bertelli, Ghirardini, Bettoni).

Il Liceo ha offerto un ricevimento in onore del maestro, al quale ha donato un artistico album di fotografie. Si è inaugurata anche una lapide per ricordare questa visita di Mascagni all'Istituto di cui fu direttore.

® Il Carro di Tespi Lirico ha svolto la sua attività col consueto favore del pubblico, nell'Italia centrale. A Roma, nella piazza Adriana, presenti illustri personalità del Partito, della politica e dell'arte, ha fatto udire *Rigoletto* (Franci, tenore Landi, la Toniolo, l'Arbuffi); *Cavalleria rusticana* (l'Arangi Lombardi, Bertelli e Perrone); *Pagliacci* (la Fedeli, Tafuro, Vanelli) e *Bohème* (la Saraceni, la Giri, Minghetti, Vanelli, Bianchi e

Cirino); direttore Edoardo Vitale, meno per una recita di *Cavalleria*, per la quale è salito sul podio lo stesso autore. Come spettacolo di chiusura si è dato *Rigoletto*, con Lauri Volpi, Viviani e la Giri.

Così è terminato l'interessante giro iniziatosi a Velletri il 16 giugno u. s. Rispetto alla passata stagione è raddoppiato il numero degli spettacoli e migliorata la organizzazione. Complessivamente si sono date 84 recite in 44 località. Il bilancio si è chiuso attivamente.

® Con *Carmen*, protagonista la Besanzoni, altri interpreti Melandri e Nava, si sono iniziati gli spettacoli lirici d'agosto a VIAREGGIO. Hanno seguito *Falstaff* (Rimini, Ronchi, Pauli, signore Tassinari, Morselli, Rota, Ticozzi); *Traviata* (la Pacetti, Dino Borgioli, Basiola); *Rigoletto* (Basiola, Vannucci, Tina Paggi); *Bohème* (la Tassinari, l'Armolli, il Pauli, Borgonovo, Carmassi); *Piccolo Marat* (la Caniglia, Taccani, Borgonovo, Ferroni); *Butterfly* (la Oltrabella, Pauli e Borgonovo); *Barbiere di Siviglia* (Armando Borgioli, Jolanda Bocci, Wesselowski, Ferroni, Scattola). La *Carmen* è stata diretta da Fabbroni; le altre opere da Antonicelli.

® Una breve ed ottima stagione, a beneficio delle Opere Assistenziali, ha diretto il maestro Papi a LIVORNO. Il programma comprendeva *Manon*, con Gigli, la Pacetti e Paci, e *Lodoletta* pure con Gigli e Mafalda Favero.

® Lo stesso Gigli, sempre per scopi benefici, ha cantato anche a RIMINI nella *Tosca*.

® Le opere inscenate a MONTECATINI (direttore il maestro Podestà) sono state: *Aida* (la Di Leo, la Buades, Breviario, Nava, Donaggio); *Barbiere di Siviglia* (Rimini, la Paggi, Casavecchi, Donaggio); *Trovatore* (la Jacobo e Marletta); *Tosca* (la Piave, Costa Lo Giudice, Biasini); *Rigoletto* (Galeffi, la Mannucci, Casavecchi).

® Ad ABBAZIA si sono rappresentate, all'aperto: *Gioconda* (la Jacobo, Ziliani, Guicciardi, la Casazza, la Girolami) e *Mefistofele* (Pasero, la Favero, la Burke, Wesselowsky). Dirigeva il maestro Podestà.

® All'Anfiteatro romano di POLA, il maestro Ferrari ha diretto l'*Aida* (signore Rasa e Sani, Battaglia, Prodi, Zambelli) e *Forza del destino* (la Gaio, Fullin, Inghilleri, Donaggio).

® Spettacoli all'aperto si sono avuti nelle seguenti città:

CREMA: *Gioconda* (la Poli Randacio, la Casazza, la Monticone, Bentonelli, Guicciardi, Spada, direttore Sigismondo);

ALESSANDRIA: *Bohème* (la Pampanini, la Lauri, Merlini, Pilotto, direttore Frattini);

OSTIGLIA: *Rigoletto;*

CORBOLA: *Bohème* (protagonista la Pampanini, direttore Frattini);

PALERMO (Giardino Inglese): *Cavalleria, Pagliacci, Chènier, Carmen, Barbiere* (direttori Padovani e Ziino);

CATANIA: *Aida* (con la Richter); *Rigoletto* (protagonista Parigi); *Cavalleria* e *Pagliacci;* direttore Patti;

TRAPANI: *Tosca, Cavalleria, Pagliacci, Rigoletto, Forza del destino* (direttore Patti); *Aida* e *Carmen* (direttore De Santis);

NOTO: *Aida* (la Monti, la Sani, Piccaluga, Lulli, Rizzauti, direttore Ghione);

CAGLIARI: *Barbiere; Favorita; Un ballo in maschera; Norma; Cavalleria; Pagliacci; La forza del destino; Tosca; Andrea Chènier* (tutte con pregevoli artisti, tra cui Stracciari, direttori Castelmonte e Poloni).

® Al Carcano di MILANO, direttore Lo Monaco, si sono inscenate: *Norma* (la Lanza, l'Agozzino, Verona, Cupper); *Lucia di Lammermoor* (la Solza, Tafara, Santafè); *Barbiere di Siviglia* (la Scagliarini, Tafara, Santafè, Zecca, Lussardi); *La Sonnambula* (la Solza, Camporesi, Zecca).

® Con *Rigoletto*, protagonista De Franceschi, si è riaperto il Vittorio Emanuele di Torino. Hanno seguito *Manon Lescaut* con la Carbone e Piccaluga; *Tosca* con Emilica Vera e il tenore Traverso e *Chénier*. Direttore il maestro Gedda.

® Il primo spettacolo allestito al Donizetti di BERGAMO è stato *Andrea Chénier*, con Pertile, la Cigna, Biasiola e il m. Del Campo.

® Con *Tosca* (maestro Antonicelli, la Carbone, Pauli, Borgonuovo) si è riaperto il Giglio di Lucca.

® A BASILEA è piaciuta l'operetta *Nel paese dei mangiapoch;* che vuole essere una glorificazione del risotto italiano. I brani musicali sono di Gian Luigi Centemeri.

**PIANOFORTE A DUE MANI**

BURGMULLER (F.)

E. R. 419. - *18 Studii di genere*. Op. 109. Seguito all'opera 100. (Testo italiano, francese, inglese).

E. R. 429. - *25 Studii facili e progressivi* per piccole mani. Op. 100. (Testo italiano, francese, inglese).

E. R. 815. - *12 Studii* brillanti e melodici. Op. 105. (Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese).

Ciascun numero L. 5.—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



# CONCERTI

## MILANO

® CONCERTI SINFONICI. — La stagione al Castello Sforzesco è stata interrotta il 10 agosto, e ripresa col primo settembre. Si sono avvicendati sul podio diversi maestri. Il tedesco Krannhals diresse, tra l'altro, la fresca e spigliata ouverture *Il cavaliere romantico* di Toni. Nini Bellucci fu applaudito anche dopo un suo *Intermezzo*, spontaneo e di facile vena melodica. Gino Gandolfi dovette bissare l'intermezzo dell'*Amico Fritz*. Aldo Zeetti, fece conoscere l'interludio della *Sulamita* di Zanella, il quale a sua volta — accolto con grande favore — diresse quattro concerti facendo conoscere altri brani della *Sulamita*, il suo *Racconto del figlio* (solista il tenore Barbieri) e un brano del *Dardanus* di Rameau nella strumentazione di Gevaert.

Nei programmi del maestro Romano era compresa la sinfonia della sua opera *Yary e Betly*.

Ad un concerto del maestro Gandolfi ha partecipato la cantatrice Toshiko Sekiya, che fu festeggiata quale squisita interprete dell'aria della *Lucia*.

## BOLOGNA

® Al Circolo della Stampa, come anche a Trieste ed in altre città, ha avuto festosissime accoglienze la cantatrice Yoshiko Fausta Beltramelli. Dotata di voce chiara, limpida, pastosa e di dolcissimo timbro, interpretò squisitamente musiche di diversi stili cantando con passione e dimostrando eccezionale sensibilità.

## FIRENZE

® Particolare interesse hanno suscitato le udizioni di musica italiana offerte ad illustrazione del Corso per stranieri di storia della musica italiana tenuto, con bella preparazione, dal dott. Giacomo Del Valle.

Le prime due erano dedicate al nostro Settecento, a musiche di Vivaldi, Paradisi, Scarlatti, Giordani, Pergolesi, Paisiello, Marcello, Galuppi, Clementi, Martini, Leo, Porpora, Tartini, Pugnani, Zipoli. La terza ad autori contemporanei: Sgambati, Martucci, Pizzetti, Alfano, Respighi, Castelnuovo, Pick Mangiagalli e Pietro Ferro.

Ne furono interpreti, oltre lo stesso Del Valle, al pianoforte, la cantatrice Fornari, il violinista Tenti, i cellisti Pullini e A. Maria Foligno, i pianisti Brunelli e Ornella Puliti.

---

® Beniamino Gigli ha dato, sempre per beneficenza, anche alcuni concerti: a ROVIGO, in Piazza Vittorio Emanuele, con partecipazione di Maria Caniglia e della Corale Adriese che ha pure eseguito *Marfisa* di Ve*neziani;* ad ADRIA, nel teatro estivo (con la cooperazione della Caniglia, della Corale Adriese e della Carosio) ed a BARI (teatro Petruzzelli). In quest'ultima città furono anche assai applauditi la violinista Gioconda De Vito e la signora Bruna De Santis.

® Il tenore Schipa, a sua volta, unitamente a Pinza ed alla Pasini ha dato concerti al Vittorio Emanuele di RIMINI ed alla Fenice di VENEZIA (con la Carosio ed il pianista Longas).

® Altre udizioni benefiche hanno dato Toti Dal Monte e De Muro Lomanto a POLA ed ABBAZIA; Bianca Scacciati, il tenore Melandri e la pianista Pia Damerini, con un'orchestra diretta dal maestro Ceroni, a CERVIA; la Amerighi Rutili e la D'Amerigo a SIENA, in Piazza del Duomo.

® In occasione del pellegrinaggio a MONTENERO (LIVORNO) si è eseguito un nuovo inno del maestro Mascagni, dedicato alla Vergine omonima, su parole di Targioni Tozzetti.

® Eseguita dalla Banda municipale di VENEZIA è piaciuta una nuova *1ª Rapsodia napoletana* del maestro D'Elia, che dirigeva. Nella stessa città ha avuto pieno successo la parte musicale della festa in bacino. N'è stato eccellente concertatore il m.° Guglielmo Russo.

® A CATANIA ha ottenuto fervidi consensi l'oratorio *Giuditta* di Giovanni Pacini, diretto dal maestro Cali, solisti la Escribano, il tenore Montelauri e il baritono Laffi.

® In un concerto tenuto a PALERMO dal trio Perna, Pampillonia e Giacchino, furono assai apprezzati il *Trio in la* di Ricordi, una recente *Mazurka da concerto* per cello e piano di Caminiti e una *Serenata* dello stesso Giacchino.

® A COMO, dopo il collaudo dei nuovi organi alla Cattedrale, pregevole opera della Ditta Balbiani-Vegezzi Bossi di Milano, è stato tenuto un importante concerto dal m.° Yon.

---

® Al Duomo di Salisburgo, il m.° Messner ha diretto per la prima volta un mottetto *O sacrum Convivium* dell'autore di *Cassandra* e di *Rosiera*. Il brano, per soprano, coro e orchestra, ha destato profonda impressione nelle varie migliaia di persone che lo ascoltarono, durante la *Messa dell'incoronazione* di Mozart.

La musica ha ampia potenza drammatica e finezze armoniche e denota nell'autore grande maestria nella condotta delle voci.

Questi pregi sono messi in simpatico rilievo anche dalla critica.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Londra

Dopo lunghe e laboriose trattative per riaprire il Covent Garden Theatre con una stagione d'opera internazionale, la scelta fu limitata ad un festival di opere wagneriane. La direzione artistica della breve stagione che si svolse intieramente nel mese di maggio, fu affidata a Sir Thomas Beecham, ed i cantanti furono scelti tra i nomi noti del mondo lirico inglese e tedesco. Il repertorio incluse oltre a due rappresentazioni della *Tetralogia*, *Il Vascello Fantasma*, *Tannhäuser*, *I Maestri Cantori* e *Tristano e Isotta*.

Il concorso del pubblico fu enorme e valse a dimostrare l'interesse del mondo musicale londinese per la stagione d'opera di primavera. Le richieste furono tanto numerose e spontanee che si parla con confidenza di una lunga stagione internazionale per l'anno venturo; la mancanza dell'opera italiana in fine stagione fu vivamente deplorata.

Oltre a *I Maestri Cantori*, Beecham diresse con grandissimo successo un'edizione di *Tristano e Isotta*, cui presero parte Freda Leider, Maria Olszewska, Herbert Janssen e Lauritz Melchior. Lotte Lehmann ottenne un successo personale nel *Tannhäuser*, che fu l'opera più applaudita della stagione, e fu eseguita nell'edizione originale di Dresda, sempre sotto la direzione di Beecham. Robert Heger diresse *Il Vascello Fantasma* e le prime tre opere dell'*Anello del Nibelungo*. Friedrich Schorr fu vivamente applaudito per la sua artistica interpretazione dell'Olandese Volante, e nella parte di Hans Sachs confermò le sue doti insigni di cantante e attore.

Al finire della stagione, la Camargo Society iniziò una breve serie di balletti al Savoy Theatre, mentre la Compagnia del Vic-Wells Theatre terminò le sue recite con un'applaudita edizione di *Aida* e una felice ripresa del *Don Giovanni* in inglese.

Constant Lambert diresse la Compagnie de Ballet dell'Old Vic Theatre; tra le riprese fu da notare *Job* con Anton Dolin nella parte principale.

***

La *Messa da Requiem* di Verdi fu eseguita con un ottimo insieme di solisti, — Dorothy Silk, Keith Falkner, Heddle Nash, — sotto la direzione di Malcolm Sargent. La *Fantasia on a theme of Tallis* fu compresa nello stesso programma; la semplicità melodica della composizione espressa intieramente da una orchestra d'archi provò un efficacissimo contrasto alla forza e pienezza della messa verdiana e fu vivamente apprezzata. Sir Henry Wood in comando della B. B. C. Orchestra diresse la Terza *Suite in Re Maggiore* di Bach, la *Prima Sinfonia* di Bax, e una sinfonia di Tschaikowski. Il maestro Weingartner rinnovò i successi degli anni precedenti dirigendo due delle principali orchestre inglesi: la London Symphony Orchestra e la B. B. C. Orchestra. La B. B. C. Orchestra e Coro diedero un'eccellente interpretazione della *Messa in Si Minore* di Bach. Un piccolo frammento lirico di Delius figurò tra le novità per musica da camera della stagione; si intitola *Avant que tu t'en ailles* e fu eseguito con successo per la prima volta da Miss Arnold.

Una nuova edizione della *Sinfonia dei colori* di Arthur Bliss incontrò le simpatie del pubblico in una chiara esecuzione della B. B. C. Orchestra; Madame Suggia nello stesso concerto fu vivamente applaudita in un *Concerto* di Haydn per violoncello.

John McCormak cantò all'Albert Hall brani di Stanford ed Harty in un concerto che si estese da frammenti di cantate di Bach a folk-songs inglesi. Nella stessa sala fu eseguita la *Messa di Vita* di Frederick Delius; il coro della Filarmonica e il coro dell'Albert Hall risultarono efficacissimi, e Muriel Brunskill fu un'intelligente solista; le critiche riconobbero pagine di singolare bellezza nello spartito, ma si limitarono a giudicare particolari del lavoro piuttosto che condannare la singolarità del tema e della sua espressione. The Alex Cohen Quartett eseguì a Birmingham con grande successo il *Quartetto* di Hugo Wolff, che per la sua difficoltà figura raramente nei programmi di concerto.

The Bach Cantata Club diede una serie di concerti interessanti in cui si distinsero Marjorie Hayward e Donald Tovey nella *Sonata in Mi minore* per violino e piano, e il Dr. Schweitzer in diversi brani per organo.

La Royal Carl Rosa Opera Company rappresentò in inglese in una breve stagione al Duke of York Theatre *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Il Trovatore*, *Rigoletto*, *I Racconti d'Hoffmann*, ed un'opera inglese, *David Garrick*, di Somerville.

***

Gli ultimi concerti della British Broadcasting Corporation compresero interessanti riprese di musiche italiane e inglesi. Edward Clark eseguì con grande successo *Due preludi* di Bach nell'edizione di Pick-Mangiagalli. Percy Pitt diresse l'*Aria* di Porpora per violoncello e orchestra nella trascrizione di Riccardo Zandonai.

E Julian Clifford fu invitato a dirigere una apprezzatissima esecuzione delle *Fontane di Roma* di Respighi. Winifred Small e Jean Pugnet furono vivamente applauditi in una originale *Cueca* per due violini di Norman Fraser. Una novità dello stesso autore *En el tiempo de Chicha* fu eseguita con successo da Mae Mewkle. In un concerto di musiche inglesi, tra le quali piacque un frammento di Delius, lo stesso Fraser eseguì nitidamente una *Petite Suite of four evening preludes*.

All'Albert Hall, *Hiawatha* di Coleridge Taylor, con il coro della Royal Choral Society e Malcolm Sargent direttore d'orchestra, riuscì ancora una volta uno spettacolo eccezionale ed ottenne buon concorso di pubblico e benevole critiche.

GIORGIO R. FOA



## Lettera dalla Russia

I tentativi per modernizzare ed aggiornare al gusto odierno le antiche opere hanno ancora continuato in questa stagione, ma con minore intensità. Si direbbe che davanti allo scarso successo dei precedenti tentativi, i registi comincino a rendersi conto degli inconvenienti di questo metodo che conduce a produzioni ibride ed a veri aborti estetici. Tuttavia, non si è ancora rinunziato totalmente all'idea, ed in primavera il teatro Stanislavsky di Mosca s'è attaccato al *Gallo d'oro* di Rimsky-Korsakov, mentre a Leningrado, la direzione dell'antico teatro Marinski «adattava» l'*Eugène Onéguin* di Ciaikowski. Secondo lo stesso parere della critica sovietica, i due tentativi hanno costituito due forti scacchi.

Si sa che anche sotto l'antico regime il *Gallo d'oro* aveva attirato l'attenzione della censura imperiale che esitò un certo tempo prima d'autorizzare la rappresentazione, poichè si era creduto di scorgere nello Czar Dodon una caricatura di Nicola II. Essendo la tendenza satirica dello spartito evidentissima, nessun bisogno vi era ora di sottolinearla maggiormente; ma il teatro Stanislavsky volle assolutamente introdurre nel *Gallo d'oro* la lotta di classe, ed il risultato fu disastroso! L'opera divenne di colpo noiosa e perse la sua leggiadria e la sua gaiezza. Le leggere intenzioni satiriche dell'autore furono sfruttate per una dimostrazione di tesi comuniste; e mentre lo Czar Dodon vi rappresenta, bene inteso, l'imperialismo, l'astrologo appare come un rivoluzionario ed un vendicatore del popolo. Il regista non riuscì a sovvertire il *Gallo d'oro*, ma ad uccidere Rimsky-Korsakoff.

L'*Eugène Onéguin* di Ciaicowsky subì una operazione dello stesso genere. Il regista Viner annunziò che il suo scopo era di mostrare tutta la complessità dei rapporti sociali nell'antica Russia, di svelare l'orrore della schiavitù, l'immoralità dei signori ecc. Ma il critico della «Gazzetta rossa» constata che Viner non riuscì a presentare il lavoro «secondo lo spirito della nostra epoca». Nulla da meravigliarsi per questo: la musica d'*Eugène Onéguin*, così dolce, tenera, sentimentale non si presta affatto a simile tradimento, e nulla poteva esservi di comune tra le eleganti melodie di Ciaicowsky e «gli orrori della schiavitù».

E così, il pubblico che ama come per il passato *Eugène Onéguin*, non prestò alcuna attenzione ai trucchi del regista, lasciandosi piacevolmente accarezzare dalla musica. Ciaicowsky, insomma, ha vinto Viner. La critica fa giustamente rimarcare che poichè era impossibile di sovietizzare Ciaicowsky, sarebbe stato meglio di rinunziare a *Eugène Onéguin*. Il suo esito dimostra, in ogni caso, che il nuovo pubblico, in grande maggioranza proletario, richiede all'opera, come l'antico pubblico borghese, il piacere dell'orecchio e l'emozione sentimentale.

***

Oltre questi due tentativi di modernizzazione di opere dell'antico repertorio, bisogna ricordare il grande successo del *Freyschütz* di Weber, a Leningrado, e quello della *Fanciulla di Pskow* di Rimsky-Korsakov a Mosca. Nessuna delle due opere ha subito alcuna trasformazione e la messa in scena, accuratissima, è rimasta tradizionale. L'accoglienza entusiastica che ad entrambe ha fatto il pubblico ha spronato la direzione dei teatro a rappresentare anche *Kovancina* e *Carmen* (con Albert Coats).

Come si vede è l'antico repertorio che trionfa su tutta la linea: esso solo rende finanziariamente ed il pubblico, al riguardo, ha finito per imporre il suo gusto. La stessa evoluzione si manifesta nel balletto, tanto a Mosca che a Leningrado, ove, di fronte alla tenuità degli incassi si è stati costretti a rinunziare ai balletti rivoluzionari e proletari. E la *Danseuse serve*, l'*Age d'or* ed il *Rivet* sono stati sostituiti da lavori ritenuti definitivamente morti, quali *Raymonde* di Glazunof, *Don Chisciotte*, *Giselle*, *Il lago dei cigni*, *Carnaval*, ecc.

Da notare anche che la messa in scena di questi vecchi balli è regolata da uno dei rappresentanti della più pura tradizione classica, Vaganova, la cui eccellente tecnica costituiva la gioia degli amatori assai prima della rivoluzione.

***

Di quando in quando, tuttavia, si prova ancora di reagire contro l'invasione dell'arte

borghese: e perciò il Gran Teatro di Mosca prepara, si dice, un nuovo balletto a tendenze sociali, le *Ondine in rivolta*, il di cui soggetto è assai curioso. L'azione si svolge in un porto sovietico del mezzogiorno. Alcuni palombari discendono per esaminare la chiglia di un vapore e scoprono che le ondine sono in completa rivoluzione contro il potere tirannico del re del mare. I palombari sovietici prestano, naturalmente, man forte alle ondine, che finiscono per rovesciare il loro re e costituiscono un Soviet sottomarino.

E' probabile però che le *Ondine in rivolta* non vedranno mai il fuoco della ribalta. I balletti rivoluzionari sono già costati parecchio danaro e non hanno mai costituito un successo durevole, mentre con *Don Chisciotte* o col *Lago dei cigni* la direzione è sicura degli incassi.

Fino ad uno o due anni or sono, considerazioni finanziarie di questo genere avrebbero avuto poco peso, poichè la censura teatrale vegliava gelosamente sulla *purezza* del repertorio: ma da qualche tempo essa è diventata meno rigorosa e lascia più libertà, si direbbe, sia agli autori che ai registi. Sembra che il governo abbia accettato, suo malgrado, di fare una certa distinzione tra le scene proletarie destinate specialmente alla propaganda, il cui repertorio è esclusivamente rivoluzionario, e quelle che, come il teatro Marinsky di Leningrado e il Grande teatro o il teatro Stanislavsky di Mosca, abbiano scopi più lati e si indirizzino ad un pubblico più svariato, sotto la pressione del quale essi lasciano, nei loro programmi, maggior posto alle opere antiche o definitivamente consacrate. Lo stesso dicasi per il dramma e per la commedia, ove i classici russi e stranieri occupano un posto molto più importante che l'anno scorso.

B. De Schloezer.

S. CESI e E. MARCIANO

Antologia Pianistica per la Gioventù

**Raccolta di 172 brani di scelti autori. - Testo italiano, spagnuolo, francese, inglese**

E. R. 820 a 831 — Fascicoli I a XII.

Fasc. I. — Beethoven, Bertini, Clementi, Czerni, Diabelli, Hummel, Kuhlau, Mozart, Müller, Pleyel, Rinaldi, Schumann (27 brani).

Fasc. II. — Clementi, Dussek, Kuhlau, Longo A., Schumann (10 brani).

Fasc. III. — Beethoven, Clementi, Mozart (10 brani).

Fasc. IV. — Bach G. S., Beethoven, Clementi, Corelli, Händel, Heller, Hummel, Locatelli, Müller, Rameau, Scarlatti A., Tschaikowski (23 brani).

Fasc. V. — Clementi, De Rossi, Händel, Haydn, Longo, Mendelsshon, Palumbo (10 brani).

Fasc. VI. — Beethoven, Händel, Haydn, Martucci, Mozart, Scarlatti D. (10 brani).

Fasc. VII. — Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Napoli G., Palumbo C., Rubinstein, Schubert (13 brani).

Fasc. VIII. — Chopin, Händel, Martucci, Mendelssohn, Mozart, Rubinstein, Scarlatti D., Schumann, Tschaikowski, Turini (15 brani).

Fasc. IX. — Chopin, Cilea, Clementi, Daquin, Galuppi, Mendelssohn, Napoli, Weber (13 brani).

Fasc. X. — Chopin, Händel, Mendelssohn, Liszt, Mozart, Rameau, Scarlatti D., Schumann, Westerhout (14 brani).

Fasc. XI. — Chopin, Clementi, Couperin, Liszt, Martucci, Palumbo, Scarlatti D. (13 brani).

Fasc. XII. — Chopin, Giordano, Liszt, Longo A., Marcello, Pick-Mangiagalli, Rubinstein, Savasta, Scarlatti D., Schumann (14 brani).

**Prezzi:** Fasc. I, **L. 6** — Fasc. II a VI, **ciascuno L. 7** — Fasc. VII a XII, **ciascuno L. 9.**

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHERING (A.) — *Aufführungspraxis alter Musik.* (Quelle und Meyer, Lipsia).

Non miglior libro, più illuminato e accurato, aveva accresciuto la conoscenza dell'antico mondo musicale, dopo quello del Kinkeldey. Qui lo Schering tratta la storia e la pratica con alta dottrina e insieme con vivace intelligenza. E la storia ragionata e dichiarata, grazie alla pratica. E la pratica ricostruita grazie alla storia. I problemi ancora oscuri o dubbii dell'una e dell'altra vengono scambievolmente chiariti. Materia abbondante, discussioni e conclusioni, che fanno pensare a molte altre questioni appena accennate. Fra i punti di vista più personali e meglio trattati sono quelli delle origini della polifonia a cappella e della musica strumentale. Lo Schering fa del falso bordone quattrocentesco il centro e la fonte della coralità; costituito da tre semplici voci, fu l'unica maniera liturgica di canto polifonico. Ampliato a quattro voci, fu lo schema di salmi, magnificat, lamentazioni, Improperii, miserere, e anche della turba nelle passioni corali; la recitazione era fondata sulla ritmica del testo; la composizione omofona, sillabica, si iniziava e concludeva con modulazioni. I cantori ne divennero praticissimi. Probabilmente si passò da tali formule a pezzi organici, attraverso le lamentazioni della settimana santa. Questo culto del canto a cappella, rapidamente divulgatosi, non assorbì e annullò altre forme, vocali e strumentali. Anzi l'istrumento restò la base del «far musica». Eccezionale era la pratica opposta. L'Ambros immaginò che tutta l'Europa musicale fosse un istituto di canto corale. Gli accertamenti si oppongono a tale ipotesi. Lo stato sociale dell'Europa, l'Italia compresa, nel Rinascimento, non consentiva una cultura tale da formare centinaia e centinaia di cori per tutte le necessità musicali. Altro erano le cappelle, altro il desiderio borghese, popolare, di far musica. Certo la Sistina fa un'eccezione di purezza vocalistica.

Lo Schering passa in rassegna i testi teorici e letterarii, che già il Kinkeldey aveva ricordato, quali testimonianze della pratica strumentale del '400-'500, e qualcosa vi aggiunge. Ricorda per esempio la pratica tedesca del *Motettenblasen*, che è molto indicativa. Capitoli interessanti sono quelli che descrivono l'ideale sonoro del Rinascimento, del Barocco, gli effetti tratti dagli istrumenti, il progresso dell'orchestra e delle partiture, l'uso delle diminuzioni vocali e strumentali, in generale l'esecuzione musicale fino alla metà del sec. XVIII. Libro d'erudizione storica, questo, accanto a quello della *Storia della musica in esempii*, che abbiamo già recensito, è anche una guida eccellente a colui che intenda formarsi una esperienza per l'esecuzione delle antiche musiche per voci e per istrumenti.

SCHOLES (P. A.) — *A miniature history of opera.* (Oxford Univ. Press., Londra).

Dedicatosi ai succosi sunti storici per gli ascoltatori della radio, lo Scholes, che ha già pubblicato una storia generale, riunisce ora in una settantina di paginette, elegantemente impresse, i fatti più importanti dell'opera teatrale, svoltisi dalle origini ai nostri giorni, nelle più colte nazioni.

MENCK (H. F.) — *Der Musiker im Roman.* (Carl Winter, Heidelberg).

La letteratura del romanzo tedesco sull'argomento della musica era stata finora studiata con limitato riguardo al periodo romantico. Particolarmente venne ricordato lo Heinse. Il Menck ha voluto risalire al Seicento, osservando i romanzi che, informati alla concezione del tempo, descrivevano la musica più che il musicista, quali il *Simplicianischer Welt-Kucker* del Beer e le opere di W. C. Printz. Ha esaminato poscia il satirico *Musicalischer Quacksalber* del Kuhnau e accennato ai nuovi punti di vista dell'Illuminismo. E non ha potuto trasformare infine l'*Hildegard von Hohenthal* di Heinse, che è tanto interessante anche per i pensieri sulla musica italiana e per la mentalità romantica.

THERSTAPPEN (H. J.) — *Die Entwiecklung der Form bei Schubert.* (Breitkopf und Hartel, Lipsia).

Lo studio del T., collaterale ad altri del medesimo argomento e dello stesso tipo scientifico, è limitato al primo tempo delle sinfonie schubertiane, un campo, del resto, vasto e interessante. Premessa l'aspirazione di Schubert a trattare la grande sinfonia e il suo agomento di fronte alla insuperabile compiutezza beethoveniana, il T. tiene d'occhio le sinfonie di Haydn, di Mozart, di Beethoven, esamina partitamente quelle di Schubert fino al 1816, poi quelle del '18 al '21, infine le ultime della maturità, e conclude, d'accordo col Kretzschmar, riannodando il sinfonista Schubert ai grandi della scuola viennese. Insieme alle analisi della forma il T. dà anche saggi di critiche del contenuto.

RAFF (H.) — *Joachim Raff.* (G. Bosse, Regensburg).

Helene Raff narra le molte traversie e le tarde soddisfazioni, le aspre relazioni personali e le nobili battaglie sostenute da suo padre. Nel corso della biografia ricorda e talvolta illustra le opere numerose in ogni campo musicale, riunendole alla fine in un catalogo sistematico. Un simpatico profilo artistico dell'attività e dell'esistenza conclude l'ornato volume della *Deutsche Musikbücherei*, interessante anche per l'ambiente evocato.

THE MUSICAL PILGRIM: Brahms ed Elgar. (Oxford Un. Press, Londra).

F. H. Shera espone tematicamente le *Variazioni* per orchestra, la prima e la seconda Sinfonia, il *Concerto* per violino e orchestra, op. 61 di Elgar.

E. Markham Lee fa altrettanto per le *Serenate* in *la* e in *re*, le *Variazioni su un tema di Haydn*, le *Ouvertures*, comprese l'*Accademica* e la *Tragica*, e il *Concerto* per violino di Brahms.

CONFALONIERI (G.) — *L'opera di A. Lualdi.* (Alpes, Milano).

Indagine della formazione artistica e delle tendenze culturali ed estetiche dell'autore delle *Furie di Arlecchino*, della *Figlia del Re*, del *Diavolo nel campanile*. Descrizioni di queste opere dal punto di vista del libretto e della musica. Accenni ai più recenti lavori. Conclusione: «Spirito costantemente equilibrato e ricco di esperienze, il Lualdi considera le vicende della musica moderna da un punto di vista intermedio e ha buon giuoco, con la sua critica acuta, tanto sui negatori del melodramma, quanto sui maniaci esclusivisti del teatro».

LIUZZI (F.) — *I primi canti italiani per la natività e l'infanzia di Cristo.* (Arte della Stampa, Roma).

In attesa dell'integra pubblicazione del laudario di Cortona, a cura dello stesso Liuzzi, prendiamo nota di quest'altro suo saggio, circoscritto alle laudi natalizie, fissate in notazione fra la fine del XIII e il principio del seguente secolo. Pubblicando parecchi inediti canti dei laudari di Cortona e di Firenze, il Liuzzi afferma che l'originalità melodica di tali liriche è assai più spiccata di quella del testo, indipendenti, come esse sono, da anteriori forme musicali. Benchè alcune melodie delle laudi spesso risentano, al pari del testo volgare derivato dal latino innodico e sequenziale, d'una elaborazione colta, non perciò riecheggiano d'intonazione ecclesiastica; fresche, tali melodie abbandonano già le tonalità gregoriane, per aneggiarsi modernamente, e serbare intatto l'immagine dell'ambiente nativo. Il Liuzzi presenta laudi arcaiche e semplici e altre molto fiorite, le quali documentano il gusto vocale del primo Trecento. Certamente queste laudi furono accompagnate da istrumenti. Una numerosa orchestra sembra accompagnare i cantori di laudi nel «Trionfo di S. Francesco», l'affresco di Puccio Campana o di Antonio Ive, nella chiesa dedicata al Santo in Pistoia). Del resto si hanno testimonianze, negli inizii del XIII, di accompagnamenti strumentali di canti intercalati a drammi liturgici; una accenna all'organo da far risuonare «sillabicamente», alla tibia modulante, al plettro.

MONTANELLI (A.) — *Nell'arte.* Valbonesi, Forlì).

Brevi medaglioni di compositori, strumentisti, cantanti forlivesi. Fra i più noti, il Masini, la Tadolini, il Siboni.

CORNELIUS (C. M.) — *Peter Cornelius.* (G. Bosse, Regensburg).

Pubblicato or è qualche anno l'epistolario di P. Cornelius, occorreva provvedere a una biografia che rispecchiasse l'uomo e l'artista. Ecco i due volumi, che rispondono a tale scopo. Le relazioni del compositore con i maggiori del suo tempo danno argomento a capitoli interessanti, come quelli su R. Wagner e su Liszt. Si accenna anche a parecchi italiani, G. Buonamici, Cagnoni, Cherubini, Ghislanzoni, Verdi.

GRAY (C.) — *Sibelius.* (Oxford Univ. Press., Londra).

Garbatissimo e documentato profilo biografico e critico, senza enfasi ma con giusta simpatia. Le opere di Sibelius, specialmente quelle sinfoniche e corali, vengono descritte e esaminate, sì da illuminare la personalità in sè e in rapporto ai contemporanei, fra i quali Grieg è sempre presente.

PICCIOLI (G.) — *L'arte pianistica in Italia.* (Pizzi, Bologna).

Brevi biografie e critiche di Clementi, Sgambati, Martucci, Busoni, Zanella, Respighi, Malipiero, Casella, Castelnuovo-Tedesco.

*a. d. c.*

---

CESARI (G.) — *Lezioni di Storia della musica.* I Parte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Roma*, Roma.

La Casa Ricordi di Milano ha pubblicato il primo volume delle *Lezioni di Storia della Musica* tenute dal prof. Gaetano Cesari nella R. Università di Milano dal 1927 in poi e qui riassunte. Esse sono destinate a servire di ausilio agli studenti del corso, per formarsi una chiara idea storica dello svolgimento generale dell'arte musicale dal sorgere del cristianesimo all'apparizione delle forme vocali e strumentali moderne. Già da questa prima parte (cui seguiranno altre due) la quale tratta della monodia nelle musiche all'unisono e nelle soliatiche dagli inizi del canto liturgico della chiesa latina alla fine del medioevo, tali lezioni appaiono perfettamente adeguate allo scopo.

Il materiale è vasto ed esposto con metodo efficace, la bibliografia estesa, seppure volutamente incompleta, perchè compilata soltanto «ad utilità di quegli studiosi che non aspirino a specializzarsi in qualche ramo della materia»; inoltre un espediente assai opportuno dedicato alla storiografia musicale dalle origini ai nostri giorni, precede le lezioni, le quali sono corredate da un'appendice di figure e di esempi musicali avvedutamente scelti. Musiche e figure formano un complesso di 47 tavole (bell'esempio, fra l'altro, di nitidezza tipografica), e a complemento degli esempi musicali il lettore è rimandato in parecchi casi a note raccolte di antiche musiche. La trattazione del Cesari si presenta dunque come guida sicura e preziosa per coloro che s'accingono allo studio della storia della musica, e came tale costituisce una considerevole affermazione in campo internazionale della storiografia musicale italiana.

R. ZANDONAI

**Fra gli alberghi delle Dolomiti**

Echi Sinfonici.

Partitura in 16° (121852)

L. 12.—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



## MUSICA SCENICA

PICK MANGIAGALLI (R.) — *L'Ospite inatteso.* Giuoco lirico in 1 atto, parole di C. Veneziani. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La parola e il libro*, Milano.

Riccardo Pick-Mangiagalli ha scritto, su parole di Carlo Veneziani, questo gioco lirico in un atto che se anche non rivela nulla di nuovo, ha però il merito di essere consono alla più schietta tradizione italiana. L'arte del compositore è d'altra parte ben nota e non richiede qui una speciale presentazione.

Nell'*Ospite inatteso*, l'autore, tenendo presente alcune verità affermate da Verdi nel *Falstaff* riguardo al recitativo (e il nostro accenno al capolavoro verdiano non sembri fuori di luogo) ha poi presentato la parte strumentale con ritmi e colori che ricordano un poco lo stile pucciniano di *Gianni Schicchi*. Queste nostre reminiscenze non vogliono intaccare affatto l'originalità del lavoro, pregevole sotto molti aspetti. Pick-Mangiagalli ha poi una personalità musicale inconfondibile che specialmente nel campo sinfonico ha superato brillanti prove. Il sapiente pittore della tavolozza orchestrale ha trovato qui snellezza e proprietà di movimenti: come a pagina 15 dove Giannello attacca «Conquistato ho già una cosa» su un'agile trama di note. La vena melodica che non può mancare in questo genere, si rivela con ingenua semplicità quando Sigismondo (pag. 37) intona doscemente: «Floralis per me spasima»

L'atto che si inizia con un elegante ritmo di valzer, ripreso poi verso la fine, rappresenta un grazioso quadro ravvivato da una musica che si plasma opportunamente alle esigenze sceniche; senza imposi quindi con eccessive pretese, soddisfa lo scopo che, crediamo, gli autori si eran proposti: un gioco breve e garbato.

*e. greco.*

---

PEDRON (C.) — *Lavoro e Bellezza.* Favola musicale. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La parola e il libro*, Milano.

Per i suoi diversi pregi, questa favola musicale non dovrebbe essere trascurata, nè dimenticata negli scaffali delle librerie.

E alla *chanteclair;* si svolge in un atto unico, ed anche i bambini non troveranno difficoltà nell'eseguirla, per la spontaneità del procedimenti e dell'intreccio.

Musicalmente risponde alle più delicate e riposte necessità di un liriamo sentito, che si espande con sbocci improvvisi, col puro e fresco senso d'una gemma primaverile.

L'arte del Pedron c'è apparsa in ogni sua diversa manifestazione, di una sincerità e d'una spontaneità indiscutibili; e il suo delicato lirismo ancor più ci persuade in questa favola.

L'opera si apre con una introduzione di un meccanismo formale, ad incidenti diversi. Gli episodi che fanno seguito al librano al libero volo della fantasia, con superamento delle forme empiriche e con fattezze definitive e spiritualmente comprensive. La favola, che è a soggetto morale ed educativo, è stata interamente e sapientemente compresa ed assimilata dal musicista.

La partitura orchestrale è colorita con sicura padronanza dei mezzi tecnici, senza che gli impasti sonori sovrastino le diverse situazioni psichiche.

LINO ENNIO PELILLI.

---

MARTINELLI (M.) — *Il Re delle spelonche.* Operetta in un atto e tre quadri su libretto di E. Predonzani. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Trieste*, Trieste.

In una simpatica veste di candidezza, ornata dal disegno di una garetta vigilata da un Balilla, l'editore Ricordi presenta una 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 dei piccoli Balilla.

Ciò intese bene e rese l'autore, la quanto penetrò nella psiche dei piccoli, coll'istruzione nelle scuole e nei ricreatori affidati alla vigile sua operosità.

Se la passione fascista raccolse pertanto canzoni, ritmi e squilli, direi così, balilleschi, l'acume dell'esperto critico gli giovò a ricerche di raffinatezze in quei brani in cui volle largire colorazione poetica e canti della notte e aurorali.

L'accoglienza del lavoro da parte della difficile Dina Ricordi, e quella non meno difficile da parte d'un pubblico di piccoli e di grandi, fa credere che l'autore si sia messo con fortuna sulla buona via.

M.

---

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Bacco in Toscana.* Ditirambo in un atto, da Francesco Redi. Riduzione per Canto e Pianoforte. (Universal - Edition, Vienna).

Questo lavoro scenico è chiamato dall'A. *ditirambo*, ad imitazione dei ditirambi greci, feste in onore di un Dio, alle quali presenziava la divinità onorata. Riassumere il libretto sarebbe guastarlo: il ditirambo di Redi è stato sceneggiato, dallo stesso musicista, con una tale abilità ed una squisita eleganza, che il Redi stesso sarebbe il primo a felicitarsene. Ne risulta una specie d'opera ballo in cui musica, scena e danza hanno un'importanza pressochè eguale. La musica ci riporta il Castelnuovo innamorato della sua Toscana, tutta ispirata ai canti popolareschi di quella regione, fluida, scorrevole e viva, senza un attimo di sosta, senza che l'interesse languisca mai. Qui, al contrario della *Mandragola*, — della quale *Bacco in Toscana* rappresenta come il secondo pannello d'un *dittico* — dove un dialogo rapido e snello è sottolineato da una trama sinfonica elaboratissima, la musica si presenta, direi quasi, in *blocchi lirici*: la parte corale vi ha una grande importanza ed è varia e ricchissima: dall'impeto del coro iniziale delle baccanti, alla dolcezza cullante della barcarola, dal burlesco corteo dei calici al baccanale svolto sopra un rude basso ostinato, la varietà dell'espressione musicale è sempre ricca e mutevole. Fra i blocchi corali s'innestano i canti di Arianna e di Bacco, ed i frammenti strumentali — di cui il più importante è la *marcia dei calici*, finchè tutto dilegua nel dolcissimo *notturno* finale.

*d. d. p.*

## MUSICA SACRA

CHAMPION (M.) — *Ave Vivens Hostia.* Mottetto ad una Voce media con Organo. - *Cor Jesusacratissimum.* Mottetto per Soprano solo e Coro di Soprani e Contralti con Organo. (Ed. Chester, Londra).

Dei due mottetti preferiamo il secondo (a ritmo libero) per la bella frase di proposta del soprano, alla quale risponde dolcemente il coro, alternandosi poi con bell'effetto di contrasto, per unirsi alla fine con buon effetto evanescente di piano.

Il primo mottetto è meno notevole tanto dal lato della fattura che della invenzione, sebbene esso pure presenti buone qualità stilistiche.

CASIMIRI (R.) — *Sacri concentus.* Vol. VII. (Ed. « Psalterium », Roma).

Questo volume contiene parecchie composizioni per i servizi più svariati, con e senza accompagnamento d'organo. Come i volumi precedenti anche questo si fa notare per la dignità artistica e per la superiore tecnica delle composizioni che sono scritte da un autore che per la sua quotidiana esperienza ben conosce le difficoltà della esecuzione pratica.

Musica quindi raccomandabilissima, visto che nonostante tanti voli, ben poco di veramente buono e nuovo è uscito in questi ultimi tempi sia in Italia che fuori.

CASIMIRI (R.) — *Anthologia polyphonica, auctorum saeculi XVI,* paribus Vocibus. (Ed. « Psalterium », Roma).

Vera miniera di composizioni polifoniche da raccomandarsi specialmente ai Seminari dei già adulti, perchè di non difficile esecuzione. Figurano in essa i nomi più gloriosi del 500 quali Palestrina, Anerio, Asola ed altri non meno pregevoli sebbene meno illustri.

L'edizione è nitidissima ed accurata, corredata di copiosi segni di espressione molto appropriati allo stile degli autori. Pregio precipuo della raccolta è quello di presentare queste composizioni non in adattamenti, ma nella loro veste originale.

FIELD (J. O. P.) — *Sacerdotes Domini. - Caro Mea;* a 4 Voci dispari. (Ed. Chester, Londra).

Due momenti a ritmo libero di non grande sapore musicale ma scritti in uno stile castigato, sebbene poco vario non essendovi alcun lavoro polifonico.

L'accompagnamento d'organo, salvo qualche battuta di introduzione, non è che il raddoppio letterale delle voci.

CAMPODONICO (G. B.) — *Strofe Eucaristiche* per Coro ad una Voce media con Organo. (Presso l'A., Chiavari).

Facilissime e corrette canzoncine sopra le note strofe di Alessandro Manzoni: raccomandabili per la loro praticità.

SWIERCZEK (C. M.) — *Ecce Sacerdos magnus,* a 4 Voci uguali oppure miste con accompagnam. d'Organo. (Naklad Ksiezy missionarzy, Kraokw).

Composizione di una certa maestosità e facilità. Buona la declamazione del testo latino.

WALEWSKI (B. W.) — *Missa in honorem S.ti Vincentii a Paulo,* a 4 Voci virili con accomp. d'Organo. (Naklad Ksiezy missionarzy, Krakow).

La composizione è basata su melodie gregoriane e polacche. L'accompagnamento è pianosto orchestrale che organistico, e lo stile non sempre ossequiente al Motu proprio di S. S. Pio X. Non manca tuttavia di pregi di fattura.

ORZULIK (X. J.) — *Jesu dulcis* per Coro a 4 Voci miste ed Organo. — *Ave Maria,* ad una Voce ed Organo. (Nakladem Autora, Krakow).

Di stile molto semplice rasentante una scolasticità elementare. Come nelle precedenti composizioni il testo latino è ben declamato.

R.

## MUSICA PER ORGANO
### con o senza Voci

BUSSER (H.) — *Deux pièces pour grand Orgue* sur des Noëls populaires. (Ed. Durand, Paris).

Benvenuti questi due pezzi di un'aurea semplicità e di magistrale fattura. Essi sono in forma di variazione; i temi passano ora ai manuali ed ora al pedale con ornamentazioni che non ne alterano il carattere prettamente popolare.

La scrittura organistica è perfetta e prestantesi ad ottimi effetti di registrazione.

RHEIMBERGER (J.) — *Sonate* N. 2, N. 4 e N. 9 per Organo rivedute da Harvey Grace. (Ed. Novello e C., Londra).

Ottima l'idea di ripubblicare in bella edizione, accuratamente disegnata e con indicazioni di registrazione, queste Sonate di Rheimberger.

Sebbene lo stile di questa musica sia piuttosto accademico non vi si può negare una grande abilità di svolgimento e molta scorrevolezza. Aggiungasi poi che queste composizioni sono state e saranno sempre di grandissimo vantaggio per acquistare una buona tecnica organistica.

Ogni Sonata è preceduta da una dettagliata analisi della forma.

R.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

G. CAMINITI

**Aria - Giga - Mazurca**

(122487 a 89)

Ciascun brano L. 5,—

*EDIZIONI RICORDI*



## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MORTARI (V.) — *Pastorella* per Canto e Pianoforte. (Ed. Forlivesi, Firenze).

Tra le liriche del giovane compositore è una delle più indovinate: elegante, garbata, piacevole: scritta assai bene per la voce e per il pianoforte, e — ciò che non guasta mai — di non difficile esecuzione

SAMINSKY (L.) — *Litanies de Femmes* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Parlammo già di questo lavoro quando apparve nella veste originale, per voce ed orchestra da camera. La riduzione per canto e piano è eccellente, tanto più che il pianoforte è anche un sunto chiaro e fedele della partitura.

PICCIOLI (G.) — *Voci che amavi.* Frammento per Coro misto a 4 parti. (F. Bongiovanni, Bologna).

Breve frammento corale, di ottima struttura, e pervaso da un indovinato e delicatissimo senso di poesia.

WARLOCK (P.) — *After two years - The fox* per Canto e Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

Due eleganti liriche di buona fattura e di gusto molto inglese. Delicata e poetica la prima, l'altra è un quadretto di vita « de plein air » indiavolato. Voce e strumento son trattati molto bene e l'insieme non offre difficoltà.

TOCCHI (G. L.) — *Quiete.* Recitativo per Canto e Pianoforte. (F.lli De Sanctis, Roma).

Il senso di sparlo e di calma espresso dalla poesia, è reso assai bene dall'ampia linea vocale, sobria ed espressiva, che il pianoforte sostiene e sottolinea con tocchi misurati ed efficaci.

*d. d. p.*

SALLUSTIO (G.) — *Solitude.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale,* Milano.

Il testo della lirica per canto e piano che ci presenta il Sallustio è preso dalla traduzione del *Jardin des Caresses* di Franz Toussaint; pochi versi armoniosi e sottilmente raffinati da un gusto un po' decadente, forma che trova il suo modello più perfetto nelle « tanke » giapponesi, ed alle quali assomiglia per la composizione monotematica, o al massimo mossa da due movimenti emotivi. Tale forma spiega il successo che questo tipo di poesia ha avuto presso i musicisti in un periodo di estrema decomposizione architettonica e di faticosa ricerca di un senso costruttivo. Esse offrono il vantaggio di essere brevi e, come si è detto, pochissimo movimentate; è facile quindi dare alla musica una certa unità di ispirazione, intromettervi una goccia di ardiezza armonica, e l'esotismo vi aggiunge poi del suo per rendere più eccitante l'effetto del « frammento ».

La musica del Sallustio riesce ad accentuare ancora maggiormente l'indeterminatezza e la tenuità dei temi poetici servendosi di un declamato aderente al ritmo della parola, anzi che della forza sintetica dell'espressione liberamente melodica, e la parte del piano si limita a stabilire una atmosfera armonica, basata, in questo caso, sulla quasi costante sovrapposizione di due accordi maggiori perfetti alla distanza di una terza diminuita, sì da produrre l'urto del maggiore-minore nel primo accordo. Solo nelle due penultime battute si precisa la tonalità dell'esposizione di un brevissimo inciso melodico.

Merito del Sallustio è di aver conservato nella musica i caratteri esotici del testo poetico, senza ad esso sovrapporre una propria individualità. Vi si potrebbe addebitare una certa frigidità emotiva, ma non si può dimenticare che il pudore è, a volte, cosa istintiva.

N. B.

GUARINO (C.) — *Che speri bambola? - Mamma, il tuo cuore,* Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Due belle pagine vocali, meritevoli di belle interpretazioni, di frequenti successi e di larga diffusione. Semplici entrambe, le due liriche si snodano con molta intensità di espressione, desolata nella prima, tragica nella seconda romanza ispirata alla drammaticissima *Gita* di Richepin, ma stesa in versi italiani dal poeta Brancolini. Carmine Guarino sta creando un notevolissimo repertorio di musiche da concerto nel quale le concezioni vocali si alternano con quelle strumentali.

RUBINI (G.) — *Cinque schizzi facili* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Non accade troppo di frequente di trovare una serie di pezzetti per pianoforte simpatici e garbati come quelli ideati da Giacomo Rubini per i giovanissimi pianisti, che vogliono studiare divertendosi; per la varietà dei pezzi e la distinzione degli andamenti la piccola serie è raccomandabile a maestri ed allievi pianisti.

ELISABETTA ODDONE

RECENTI SUCCESSI AL FESTIVAL DI VENEZIA:

I. MONTEMEZZI

122611. - *Elegia* per Cello e Pianof. L. 5

E. WOLF FERRARI

122546. - *Idillio-Concertino in La,* Op. 15, per Oboe solo, Orchestra d'Archi e due Corni. Partitura in 16° L. 20

DELLO STESSO AUTORE:

122565. - *Suite Concertino in Fa,* Op. 16, per Fagotto solo, Orchestra d'Archi e due Corni. Partitura in 16° L. 10

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® Regia Accademia di S. Cecilia in Roma. — In occasione del 25° anniversario dell'inaugurazione dei concerti all'Augusteo, bandisce un Concorso per una composizione sinfonica da eseguirsi all'Augusteo durante la stagione 1932-33. Il concorso è disciplinato dalle norme seguenti:

1.) Il concorso è promosso tra musicisti italiani.

2.) La composizione deve essere scritta esclusivamente per orchestra e non avere durata superiore a 15 minuti; deve essere assolutamente nuova ed inedita, e mai presentata in precedenti concorsi indetti sia dalla Regia Accademia, sia da altri Enti.

3.) Coloro che intendono partecipare al concorso dovranno far pervenire, non oltre le ore 12 del 31 dicembre 1932-XI alla Regia Accademia di Santa Cecilia, in Via Vittoria 6, Roma (108):

*a*) la partitura della composizione scritta in penna;

*b*) il certificato di cittadinanza italiana.

4.) I concorrenti sono liberi di firmare la composizione con il proprio nome e cognome o di contrassegnarla con un motto. In questo secondo caso dovranno ripetere il motto all'esterno di una busta chiusa che dovrà contenere l'indicazione esatta del nome, cognome, paternità, domicilio del concorrente ed il certificato di cittadinanza italiana.

5.) La scelta della composizione sarà affidata ad apposita Commissione, nominata dal Comitato dei Concerti.

6.) Il vincitore riceverà un premio di L. 5000. Gli sarà riservata, altresì, la proprietà dell'opera premiata: ma saranno a suo carico le spese di copiatura per il materiale d'esecuzione. Nel premio di L. 5000 s'intende compreso ogni corrispettivo per diritto d'autore ed uso del materiale musicale.

7.) Le parti d'orchestra dovranno essere consegnate alla Regia Accademia di Santa Cecilia non oltre un mese dalla notificazione del risultato del concorso.

8.) Avvenuto il giudizio della Commissione e pubblicato a mezzo della stampa cittadina, i concorrenti non premiati dovranno nel termine di un mese dalla data di pubblicazione provvedere a loro spese al ritiro dei documenti e delle composizioni presentate. Trascorso inutilmente tale termine, la Regia Accademia non assume più responsabilità per la conservazione di quanto non ritirato dagli interessati.

9.) La partecipazione al concorso significa piena ed indiscussa accettazione da parte dei concorrenti di tutte le norme di cui al presente bando.

® Regia Accademia Filarmonica Romana. — Concorso nazionale per la composizione di un *Trio* per pianoforte, violino e violoncello di forma classica o libera a scelta del concorrente. Il premio consiste nella somma di L. 1000 offerto dall'accademico comm. prof. Ernesto Buzzi, al cui nome si intitola il concorso, in un diploma rilasciato dall'Accademia e nella esecuzione del lavoro prescelto in uno dei concerti della stagione 1932-33. Il concorso è anonimo. Scade il 20 novembre 1932, ed è retto dalle consuete norme, che potranno essere richieste alla Segreteria dell'Accademia in Roma.

® Ministero delle Finanze, Roma. — Concorso per titoli ed esami al posto di Sottotenente maestro Direttore della Banda della Regia Guardia di Finanza. Scadenza per l'invio della domanda e documenti il 28 settembre. Per le modalità vedasi « Gazzetta Ufficiale » N. 174 del 29 luglio u. s.

® Festival di Venezia. — La Commissione presieduta dall'on. Lualdi pel Concorso radiogenico, oltre i lavori eseguiti al concerto radiofonico (vedi nostro resoconto) ha preposto all'E. I. A. R. i seguenti altri per la trasmissione nei suoi concerti: Alberighi Dante, *Fantasia* per pianoforte e orchestra da camera. — Bianchi Gabriele, *Interludio* per piccola orchestra. — Bossi Renzo, *Intermezzo nostalgico* per radio-orchestra. — Da Venezia Franco, *Notte romantica*, poemetto radiofonico per orchestra da camera. — Jachino Carlo, *Pastorale di Natale* per piccola orchestra. — Massarani Renzo, *Susanna, vatti a veste*, radio-canzone per soprano, contralto e quindici strumenti sopra un tema popolare. — Panizza Gino, *Tanit*, lirica per canto e orchestra da camera. — Sonzogno Nino, *Tema con variazione* per piccola orchestra. — Zenoni Baldi, *Sarabanda e Rondò all'antica* per orchestra da camera.



® Dopolavoro Provinciale, Milano. — Al concorso indetto per una *Canzone lombarda*, nessuno dei concorrenti è stato ritenuto meritevole del primo premio. Il secondo e il terzo premio sono stati invece assegnati alle canzoni dei maestri Carlo Gaito e Dante Cipollini. Si è anche premiato il signor Luigi D'Auria autore delle parole della canzone.

® Il concorso per un'Opera lirica in un atto, indetto dalla Società francese degli Autori, è stato vinto a parità di merito dai maestri Paul Bonaud ed Edouard Devernay, rispettivamente coi lavori dal titolo *Le festin de minuit* e *Au temps du bon roi Henry*.

® Nessuno dei numerosi concorrenti presentatisi è stato dichiarato vincitore del Concorso per un'Opera popolare tedesca, indetto dagli editori Bote & Bock, di Berlino.

## NOTIZIE

® Già, nel nostro fascicolo di giugno, abbiamo informato i lettori sul programma del venturo Maggio musicale fiorentino. Possiamo ora aggiungere che nella seconda quindicina del mese di aprile 1933, avrà luogo, sempre a Firenze, un Congresso Internazionale di Musica. Questo Congresso, cui interverranno i maggiori musicisti e studiosi contemporanei, si distinguerà da quelli che hanno avuto luogo sinora, poichè non vi si discuteranno temi di storia e di scienza della musica o d'ordine strettamente pratico e professionale, ma vi si porranno ed illustreranno i problemi più importanti ed attuali dell'arte musicale, mettendo a contatto in serene discussioni le tendenze e gli uomini oggi più singolari e rappresentativi. Lo scopo, perciò, del dibattito sarà non di pervenire ad un'apparente conciliazione degli opposti intendimenti ratificata in platonici voti, ma di giungere, attraverso un'attenta disamina degli argomenti, ad un'esposizione schietta e sintetica del presente momento musicale, critico come pochi altri nella storia di quest'arte.

I temi del programma sono sei, raggruppati in tre sezioni:

1ª *Problemi teoretici:* la critica musicale (metodi, funzione, scopi). Creazione ed interpretazione (diritti e doveri dell'interprete-esecutore).

2ª *Problemi attuali:* le tendenze del nuovo teatro musicale. La musica riprodotta o meccanica (rapporti della musica con la radio, il disco, il film).

3ª *Problemi pratici:* la situazione della musica e dei musicisti nello spirito d'oggi. Diffusione della cultura musicale e scambi internazionali.

Contemporaneamente al Congresso, che avrà sede nella Sala dei Dugento in Palazzo Vecchio, sarà aperta una *Mostra di liuteria italiana antica e moderna*, che raccoglierà i più bei saggi dell'arte liutaria italiana, da Gasparo da Salò ai giorni nostri. La mostra comprenderà soltanto strumenti sceltissimi, provenienti dalle maggiori collezioni pubbliche e private d'Europa e d'America, così che il visitatore potrà rapidamente rendersi conto dello svolgimento di quest'arte secolare che vanta i nomi, famosi in tutto il mondo, di Stradivari, Amati, Guarnieri, per ricordare solo i sommi.

I congressisti potranno assistere inoltre ad alcune manifestazioni del *Maggio musicale fiorentino*, il cui programma comprende una rassegna dell'opera italiana dell'ottocento, dalla *Vestale* al *Falstaff*, dalla *Cenerentola* alla *Lucrezia Borgia*, dai *Puritani* al *Nabucco*; rappresentazioni all'aperto, nel Giardino di Boboli e nel chiostro di Santa Croce, del *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare e di un dramma sacro italiano del quattrocento; concerti sinfonici delle Orchestre di Firenze, Roma (Augusteo), Milano (Scala); concerti di musica da camera; conferenze musicali, ecc.

Alla interessante manifestazione ha concesso il suo alto patronato S. A. R. la Principessa di Piemonte.

® L'on. maestro Giuseppe Mulè è stato nominato Commissario ministeriale per la temporanea gestione del Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti, con tutti i poteri del segretario e del direttore.

® Il maestro Mascagni ha assunto la presidenza dell'Ente Polifonico Nazionale, di recente costituzione. Tale Ente non vuole invadere il campo di altre istituzioni musicali, che svolgono in modo veramente degno la loro attività, bensì, con la creazione di una robusta massa corale, vuole riportare alla luce le composizioni dei nostri grandi musicisti, tra cui quelle troppo dimenticate del XVI e del XVII secolo. A questo scopo l'Ente Polifonico Nazionale ha istituito in Roma dieci nuclei canori rionali.

Accettando la presidenza dell'Ente, Mascagni ha promesso di dirigere la prima manifestazione con l'esecuzione della *Messa di Requiem* di Verdi, possibilmente sulla terrazza del Pincio in Roma.

® Si è costituita a Milano la Società Anonima A. L. A. (Artisti Lirici Associati), collo scopo di gestire in Italia teatri melodrammatici. A consigliere delegato della Società fu nominato Walter Mocchi; a consi-

glieri d'amministrazione il comm. Castelletti, gli artisti lirici Carlo Galeffi, Luigi Rossi Morelli, Ernesto Badini, Josè Palet, il maestro Enrico Romano; il Consiglio d'Amministrazione sarà completato da un presidente e da due consiglieri, ancora da nominare.

® Il cav. Sestini, già presidente del Comitato esecutivo per il Monumento ad Alfredo Catalani ha pregato il Podestà di Lucca di voler assumere la prosecuzione dell'opera finora svolta dal suddetto Comitato.

Il Podestà, accettando l'invito, ha anche stabilito di richiedere l'autorizzazione per riaprire una sottoscrizione sia in Italia che all'estero e di pubblicare un opuscolo di propaganda, in cinque lingue, del quale sarà redattore il prof. Adolfo Betti.

® La signora Nedda Monforte Marano, moglie del dott. Michele, ha regalato al Museo Belliniano un prezioso autografo del sommo melodista. Si tratta della prima scena del secondo atto di *Sonnambula*, cimelio interessantissimo per le varianti che vi si riscontrano sia nei versi che nella musica, rispetto al testo definitivo dell'opera, che tuttavia delizia i pubblici del mondo.

® Con R. D. 18 giugno 1932, il Liceo Musicale G. Rossini di Bolzano è stato pareggiato ai Conservatori musicali governativi.

® A Trieste, i due Conservatori cittadini « Giuseppe Verdi » e « Giuseppe Tartini » si sono fusi in un unico Istituto denominato Ateneo Musicale Triestino che sarà amministrato dal Dopolavoro e avrà a direttore artistico il maestro Federico Bugamelli.

® All'Asmara è stata istituita una Scuola di Musica. Essa avrà carattere di un piccolo Conservatorio e vi saranno impartiti per il momento l'insegnamento del pianoforte, del violino, della viola, del violoncello, del canto e di tutte le materie teoriche complementari. La Scuola si prefigge un duplice scopo: 1) dare una solida istruzione musicale alla gioventù che, per proprio diletto e come complemento alla propria educazione generale, desidera formarsi una cultura musicale; 2) preparare al conseguimento di un diploma per un R. Conservatorio del Regno, coloro che desiderano darsi, poi, all'insegnamento o alla carriera concertistica.

® Al Casino Municipale di San Remo, nella prossima quaresima, si svolgerà una stagione lirica che, per la parte artistica e tecnica, sarà diretta dalla signorina Anita Colombo, e durante la quale saranno rappresentate: *Madama Butterfly*, *I quatro rusteghi*, un'opera antica italiana da scegliersi tra *La serva padrona* del Pergolesi e *Il signor Bruschino* di Rossini e un'opera moderna straniera da scegliersi fra *Maroui* di Rabaud e *L'usignolo* di Strawinski. Maestro concertatore e direttore sarà Antonino Votto, e direttore della messa in scena Guido Salvini.

® A cura del Gruppo Futurista Veronese è stato inviato alle autorità un piccolo manifesto riflettente l'eventuale scenografia del teatro lirico all'aperto all'Arena di Verona secondo nuovi criteri promossi dal futurismo. Il manifesto, che porta numerose firme — fra cui quella di F. T. Marinetti, Accademico d'Italia — s'inizia con una prefazione di cui riportiamo la conclusione:

« Noi futuristi, poeti, pittori, scultori, scenografi, architetti del Gruppo futurista veronese, velocizzati dalle nostre trionfali mostre di aeropittura in Italia e all'estero, folli innamorati dell'infinito e della sintesi, arditi giocolieri della logica fremebonda, lagrimatoio della professoralità classicheggiante, proclamiamo che solo attraverso la scenografia futurista si possono ottenere quegli effetti di grandioso maestoso e di sublime che dovrebbero essere la caratteristica base degli spettacoli lirici all'Arena. Vogliamo dunque che scena e musica si uniscano per formare un tutto armonico inscindibile, fonte, oltrechè di esaltazione auditiva, anche di gioie visive. Invitiamo, pertanto, i geni musicali italiani a creare opere liriche futuriste, nelle quali il dramma dei sentimenti umani si compia in un'atmosfera emotiva svincolata da ogni episodio storico e da tutte le determinate necessità di luogo e di momento, di due distinte particolareggiate strutture intellettive atte a portare una completa riforma alla scenografia dell'Arena ».

® Il maestro Vittorio Gui ha curato i commenti musicali al nuovissimo Film sonoro Pergolesi, ultimato dalla Cines.

Essi sono costituiti da musiche del maestro di Jesi e comprendono vari brani della *Serva padrona* cantati dal soprano Laura Pasini e dal basso Bettoni. Si apprende ora, che il maestro Gui ha dovuto superare una grave difficoltà: quella di trovare un clavicembalo dell'epoca, giacchè pare che in Italia ne esistano soltanto tre: uno appartiene al maestro Marinuzzi, ma inservibile all'uso richiesto: uno è conservato in un Museo; ed uno, infine, quello adoperato, è di proprietà della clavicembalista signorina Mola.

® Si annunzia che il maestro Ranzato ha terminato un'opera in tre atti, *Campane di guerra*, su libretto di Carlo Ravasio.

® Il Liceo Musicale di Castellamare di Stabia ha ideato di costituire una Biblioteca musicale, appoggiando la sua iniziativa su doni di privati e di editori e sul provento di concerti che prossimamente darà.

---



® Il Tricentenario di Lulli sarà festeggiato, nell'imminente stagione, all'Odeon di Parigi con un ciclo di rappresentazioni di lavori del maestro.

® Una serie di opere saranno trasmesse con la radio dall'Opéra di Parigi. In un primo tempo, *Marouf*, *Thais*, *Lohengrin*, *Faust* e *Il Cavaliere della Rosa*; in seguito, *La dannazione di Faust*, *Alceste*, *Jardin sur l'Oronte*, *L'illustre Fregona*, *Barbiere di Siviglia*, *Parsifal* e, forse, per il centenario di W. Scott, *Lucia di Lammermoor*.

® Sotto gli auspici di diversi Enti musicali ha avuto luogo a Parigi una riunione presieduta dal Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, durante la quale si è deciso di svolgere nel giugno 1933, tanto a Parigi che in provincia, alcune Settimane Musicali esclusivamente consacrate alla musica francese.

® Anche quest'anno il maestro Parenti dirigerà un ciclo di opere italiane in Olanda. Il maestro Marini, a sua volta, sarà direttore — nella stessa nazione — di una serie di concerti, pure di musica italiana.

® Al Festival di Bayreuth nel 1933, come già abbiamo accennato, si daranno otto rappresentazioni dei *Maestri Cantori*, con una nuova messa in scena, e cinque del *Parsifal*, sotto la direzione di Arturo Toscanini. Due rappresentazioni del ciclo dei *Nibelungi*, anch'esse in nuova cornice, saranno dirette dal maestro Elmendorff. Alla parte scenica degli spettacoli presiederà l'Intendente generale Tietjen, coadiuvato dai professori Practorium e Palm.

® Si è svolto a Strasburgo un importante congresso organistico, presso quella Università, organizzato e diretto dal Canonico F. H. Mathias. Tra le numerose comunicazioni — su argomenti d'ordine storico e tecnico — riuscirono particolarmente interessanti quelle di André Pirro (*La musica organistica di Bach*), del Rupp (*Sui varii sistemi di trazione*), dell'abate Geyer (*L'organo idraulico ritrovato a Budapest*), del maestro Cellier (*L'improvvisazione*), del Canonico Mathias (*L'organo nella coltura musicale di tutti i secoli*).

® Si assicura che il reputato regista Max Reinhardt, che recentemente ha messo in scena una *Bella Elena* che rassomiglia assai poco alla celebre operetta d'Offenbach, intenda rifare anche la *Carmen* (affidandosi allo stesso librettista e allo stesso musicista viennese che hanno trasformato *La bella Elena*) montandola come una rivista e facendo largo uso del palcoscenico girevole. Nell'ultimo atto si vedrebbe l'Arena durante una corrida.

La stampa ha aperto le ostilità contro questa progettata profanazione del capolavoro bizetiano.

® A Coburgo, nella prossima stagione, andrà in scena l'opera *Il mistero di Venezia* di Malipiero, che si compone di tre parti: Le aquile di Aquileia; Il finto Arlecchino; I corvi di S. Marco. Soltanto la seconda parte era stata finora rappresentata.

® Lo stesso Malipiero, unico fra i maestri italiani, è stato chiamato a far parte della commissione internazionale per la scelta delle musiche che saranno eseguite nel Festival della S.I.M.C. di Amsterdam nel 1933. La commissione si riunirà in dicembre ad Amsterdam, e in quell'occasione la celebre orchestra sinfonica dei Concerti Gebouw darà la prima esecuzione del nuovissimo concerto per orchestra e violino dello stesso Malipiero.

® Un curioso poema sinfonico, si eseguirà prossimamente a Londra. Si intitola *La grippe*, ed è stato scritto da un medico musicista: il dott. Mac Louglin, di Hamilton. I giornali inglesi riferiscono che la composizione, nei suoi procedimenti e sviluppi musicali, dà la perfetta impressione di quello che è un attacco influenzale.

® Una sinfonia inedita di Debussy sarebbe stata scoperta a Mosca dal prof. Galaiev, di quel Conservatorio. Essa sarebbe stata scritta dall'autore di *Pelléas* durante il suo soggiorno a Mosca nel 1879.

---

## NECROLOGIO

### MARIO VITALI.

® Il reputato pianista e insegnante del Liceo musicale di Pesaro è morto in quella città, all'età di 66 anni, il 25 luglio.

Licenziatosi a pieni voti al Conservatorio di Napoli ebbe appena ventiquattrenne — su designazione dei maestri Martucci e Marchetti — la cattedra che ha onorato per oltre quarant'anni. Fondò il Trio Pesarese e compose non poca e pregevole musica da camera. È autore di parecchie apprezzatissime revisioni, anche per la nostra Casa.

Alla famiglia inviamo vivissime condoglianze.

---

® A Parigi, il compositore francese Jean Nouguès, autore di diverse opere. Egli si accingeva a musicare la *Dubarry* di Richepin. Era nato a Bordeaux nel 1873.

® A Varsavia, il compositore Oteiko, noto operista.

® A Vienna, il 2 settembre, Irene Abendroth, celebre soprano, che fu la prima interprete di *Tosca* in lingua tedesca. Aveva 60 anni.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

BRAHMS (G.). *8 Pezzi*. Op. 76:
——— (E. R. 1457). Vol. 1° (B) L. 5,—
——— (E. R. 1458). » 2° » » 5,—
*Studi:*
——— (E. R. 1442). Vol. 1° (B) L. 4,—
——— (E. R. 1443). » 2° » » 4,—
CHOPIN (F.). *Scherzi* (Brugnoli:
——— (E. R. 1297). Testi italiano'e spagnuolo. (B) L. 10,—
——— (E. R. 1299). » francese o inglese. » » 10,—
——— (E. R. 1467). *Scherzo* Op. 31 (Brugnoli). » » 4,—
DE BENEDICTIS (S.) (122469). *Musico*. Suite di 6 Pezzi. (A) L. 10,—
DE PAOLI (D.) (E. R. 1439). *Per una favola serena*. Sei Impressioni. (B) L. 6,—
——— (E. R. 1440). *Soirée dansante*. Cinque piccole danze (precedute da un'Entrata). (B) L. 6,—
SUPPÈ (F. v.) (E. R. 1052). POETA E CONTADINO. Ouverture. (B) L. 2,50
TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 995). *Antologia di Musica Antica e Moderna*. Volume XVI. (B) L. 18,—
(SCHUMANN R. (1810-1856). Die Davidsbündler, op. 6; Toccata, op. 7; Romanza, op. 32. N. 3; Fughetta, op. 32. N. 4. — LISZT F. (1811-1886). Légende de St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux; Rhapsodie N. 12; Mefisto-Valzer; Reminiscenze di « Don Giovanni ». — THALBERG S. (1812-1871). Studio N. 5; Barcarola. — KJERULF H. (1815-1868). Idillio; Berceuse; Il Genio dell'acqua; Scogli norvegesi; Canzone di Ingrid; Nostalgia; Marcia nuziale di Hardanger. — GOLINELLI S. (1818-1891). Melodia: Preghiera del mattino; Melodia: In morte di una giovinetta; Studio).

### PIANOFORTE A 4 MANI

FERRARIA (L. E.) (E. R. 1412). *24 Intermezzi ritmici*. (B) L. 8,—

### DUE PIANOFORTI

POZZOLI (E.) (E. R. 1411). *Allegro di Concerto* (due esemplari). (B) L. 20,—

### CANTO E PIANOFORTE

BIANCHINI (G.). *3 Liriche italiane*. Versi di D. Valeri:
——— (122595). *L'Ave* (S-T). (A) L. 5,—
——— (122596). *Un bimbo e un porta*. Dialogo (S-T).
——— (122597). *Sera* (S-T). » » 5,—
*3 Liriche francesi:*
——— (122598). *L'Automne* (MS-Br). Poésie de A. De Lamartine. (A) L. 5,—
——— (122599). *Dormez, dormez!* (S-T). Poésie de Paul Géraldy. (A) L. 5,—
——— (122600). *Sagesse* (MS-Br). Poésie de André Lamandé. (A) L. 5,—
CUSCINÀ (A.) (122562). *Autunno!* (S-T). Versi di E. Reggio. (A) L. 5,—
GIORDANO (U.) (122573). *È l'april che torna a me* (S-T). Parole di Gavino Gabriel. (A) L. 5,—
LUALDI (A.). LA GRANGEOLA. Opera da camera in un atto, da un soggetto di R. Bacchelli. Libretto di A. Lualdi. (A) L. 20,—
RUBINI (G.) (122517). *Ninna-nanna* (MS-Br), su versi popolari. (A) L. 4,—
VISCA (A. E.) (122589). *Ambiciosa* (L'ambiziosa) (C-B). Tango. Versi di D. Arzeno. (A) L. 5,—

### CORI A VOCI SOLE

BIZZELLI (A). Due Cori:
1. *Ninna-nanna greca* - su antica poesia popolare greca; traduzione di P. Bondioli (per Bassi I e II, con Solo di MS):
——— (122548). Partitura. (A) L. 3,—
——— (122549). Parti staccate. » » 4,—
2. *Il serpente* a sonagli. Versi di « STO » (a 4 Voci miste):
——— (122550). Partitura. (A) L. 6,—
——— (122551). Parti staccate. » » 5,—
CANEPA (E.). *Al gioco della cieca Amor giocando...* Madrigale a 4 voci miste. Versi di F. Di Lemene:
——— (122514). Partitura. (A) L. 3,—
——— (122515). Parti staccate. » » 4,—

### CORI CON PIANOFORTE

ROSSINI (G.) (122237). *La Carità*, a tre voci femminili (con Solo) (testi italiano e francese). L. 6,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MONTEMEZZI (I.) (122611). *Elegia*. (A) L. 5,—
PIZZETTI (I.) (122429). *Movimento di danza*. Trascrizione di Luigi Silva (dal Vocalizzo per voce acuta: a) Allegretto vivace e leggero). (A) L. 5,—

### FLAUTO

VEGGETTI (A.) (E. R. 1456). *Tre serie di scale* in tutti i toni maggiori e minori. (B) L. 8,—

### ORCHESTRA

PIZZETTI (I.) (122169). *L'ultima caccia di Sant'Uberto*. Partitura in-16°. (A) L. 8,—
RESPIGHI (O.) (122553). MARIA EGIZIACA. Mistero. Trittico per Concerto. Poesia di Claudio Guastalla. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
WOLF-FERRARI (E.) (122546). *Idillio-Concertino*, in La, Op. 15, per Oboe solo, Orchestra d'Archi e due Corni. Partitura in-16°. (A) L. 10,—
——— (122565). *Suite-Concertino*, in Fa, Op. 16, per Fagotto solo, Orchestra d'Archi e due Corni. Partitura in-16°. (A) L. 10,—

### PICCOLA ORCHESTRA

#### con Pianoforte conduttore

BOLZONI (G.) (122412). *Gavotta* (Culotta). (A) L. 6,—
CARRERA SOTELO (R.) (122456). *El desprecio* (La canzone del disprezzato). Ranchera. (A) L. 6,—
FLORIDIA (P.) (122407). *Serenata* (De Cecco). (A) L. 6,—
LONGO (A.) 1. Suite dell'Op. 29 (De Cecco):
——— (122474). 1. *Idillio*. (A) L. 6,—
——— (122475). 2. *Serenata* » » 6,—
——— (122476). 3. *Danza*. » » 6,—
MANCINELLI (L.) (122402). *Inno-Marcia* (per l'Inaugurazione del Monumento a Guido Monaco) (Culotta). (A) L. 6,—
MONTEMEZZI (I.) (122504). LA NOTTE DI ZORAIMA. Fantasia (Culotta). (A) L. 10,—
POLDINI (E.) *Ce qui se passe dans la forêt enchantée*. Suite di 7 Pezzi, Op. 95 (De Cecco):
——— (122385). 1. *Les aunes gémissent*. (A) L. 6,—
——— (122386). 2. *Il y a des elfes*. » » 6,—
——— (122387). 3. *L'ermite est là*. » » 6,—
——— (122388). 4. *Tour de lutin*. » » 6,—
——— (122389). 5. *Au bal des crapauds*. » » 6,—
——— (122390). 6. *L'ondine à la voix douce*. » » 6,—
——— (122391). 7. *Chasse nocturne*. » » 6,—
PONTON (J. R.) (122458). *Por eso me emborracho* (Cerco l'ebbrezza). Tango. (A) L. 6,—
RINALDI (G.) (122355). *Paesaggio* (dal « Bozzetti a stella », Op. 78) (De Cecco). (A) L. 6,—
SMAREGLIA (A.) (122422). PREZIOSA. Festa al Prado. (Culotta). (A) L. 6,—
POZZOLI (E.). 3 Pezzi (De Cecco):
——— (122352). *Mazurka semplice*. (A) L. 6,—
——— (122353). *Tempi antichi*. Minuetto. » » 6,—
——— (122354). *Scherzo*. » » 6,—
TARENGHI (M.) (122483). *Moment joyeux*. Scherzo, Op. 43 (Culotta). (A) L. 6,—
Suite di 3 Pezzi, Op. 81 (Culotta):
——— (122494). 1 *Sorgente misteriosa*. (A) L. 6,—
——— (122495). 2. *Pathos*. » » 6,—
——— (122496). 3. *Burlesca*. » » 6,—

### LIBRETTI

MARIANI (T.). LIVIETTA E TRACOLLO. Due intermezzi per la musica di G. B. Pergolesi. L. 1,—
PALOMBA (G.). LA MOLINARA. Dramma giocoso in due atti per la musica di G. Paisiello. L. 2,—

## ALTRE EDIZIONI

### CANTO E PIANOFORTE

AVITABILE (L.). *Canzone nordica*. Parole di Nisa. — *Nostalgica Rumba*. Parole di Nisa. (F. Bonglovanni, Bologna). Ciascuna L. 6,—
BIZZELLI (A.). *Canzone del sonno*. (F.lli De Santis, Roma). L. 5,—
CAGGIANO (R.). *Mamma, fammi la pappa*. Canto popolare toscano. (De Santis, Roma). L. 5,—
CIPOLLINI (A.). *Leggenda adriatica*. Versi di Carlo Ravasio. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
DEBUSSY (C.). *Chanson d'un fou*. — *Rondeau*. — *Zéphir*. — *Ici-bas*. (R. Schott's Söhne, Mainz).
DE FALLA (M.). *Soneto a Córdoba* de Luis de Gongora (Oxford University Press, London).
DELACHI (P.). *Due Liriche*: Nevicata (A. Negri); Canzone silvana (Polliano). (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuna L. 5,—
DE LA MOTTE FOUQUÉ (F.). *Vier Lyrische Stimmungsbilder* nach Li-Tai-Pe. — *Ausgewählte Lieder und Gesänge*. 1. Folge. (C. Merseburger, Leipzig).
LADMIRAULT (P.). *Chansons de Marins* tirées du recueil de M. de la Landelle. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
MEHUL (E.). *Chant National du 25 Messidor an VIII*. Poème de Fontanes. Réduction par A. Pillard. (M. Senart, Paris).
MERELLI (V.). *Due Liriche*, versi di G. Pascoli: 1. Notte di neve; 2. Vespro. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—
MOTTU (A.). *Deux Chants de mariage* (La règle de vie; Toute la vie). (M. Senart, Paris).
PARPAGLIOLO (L.). *Fides* (Pascoli). — *Canzone popolare* (Malkow-Festa). — *Che dice la pioggerellina di Marzo?* (A. S. Novaro). — *La buona parola* (versi di G. Zucca). (F.lli De Santis, Roma). Ciasc. L. 6,—
PEREZ (A.). *Vieux* (Mohamed Ould Cheikh). — *O lumineuse orange* (Edmond Gojon). — *Alger* (Edmond Gojon). — *L'Orient* (Edmond Gojon). (Rouart, Lerolle & C., Paris).
PICCIOLI (G.). *La madre piange* (Da Pascoli). (F. Bonglovanni, Bologna). L. 4,—
TOCCHI (G. L.). *Quiete* (G. Ungaretti). (F.lli De Santis, Roma). L. 6,—
WARLOCK (P.). *The Fox* (Poem by B. Blunt). — *After two years* (Poem by R. Aldington). (Oxford University Press, London).
ZANOLLI (W.). *Il canto e la rosa*. Poesia di L. Rizzi. (M. Senart, Paris).

### MUSICA CORALE

PICCIOLI (G.). *Voci che amavi*. Frammento per Coro misto a 4 parti. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 3,—

PRATELLA F. B.

**Canti popolari italiani di regioni diverse**

elaborati per Voci sole (con Soli ad lib.)

1. *Canta del fronte*. Canzone popolare della grande guerra. - 2. *Marion*. Canzone a contrasto emiliana. - *I tre tamburi*. Canzone a dialogo toscana. - 4. *Scoglio « Campana »*. Canto dei pescatori genovesi. - 5. *La Canta d'Africa*. Canzone popolare italiana.

(121536) — L. 6.

Parti staccate:

121537. Soprani, L. 1,50.
121538. Tenori, L. 4. - 121539. Bassi, L. 4

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

(U. V. I.) UNIONE VIOLINISTI ITALIANI

## LA TECNICA DEL VIOLINO

**Opera composta in collaborazione dai Professori M. Anzoletti, M. Corti, G. De Angelis, F. De Guarnieri, R. Franzoni, G. Fusella, E. Polo, R. Principe, R. Tagliacozzo.**

(testi in italiano, francese, inglese)

PARTE I. — I^a^ POSIZIONE

E. R. 141 a 145. — Fasc. 1°. *Esercizi preliminari.* — Fasc. 2°. *Il meccanismo e la ginnastica dell'arco.* — Fasc. 3°. *Esercizii cromatici alla prima e alla mezza posizione.* — Fasc. 4°. *Abbellimenti e trilli alla prima e alla mezza posizione.* — Fasc. 5°. *Corde doppie.*

PARTE II.

E. R. 146 a 150. — Fasc. 1°. *Seconda posizione.* — Fasc. 2°. *Terza posizione.* — Fascicolo 3°. *Quarta posizione.* — Fasc. 4°. *Quinta posizione.* — Fasc. 5°. *Sesta, Settima e Ottava posizione.*

PARTE III.

E. R. 151 a 155. — Fasc. 1°. *Uguaglianza e Velocità, Scale, Esercizii. Arpeggi, ecc.* — Fasc. 2°. *Salti della mano sinistra e dell'arco.* — Fasc. 3°. *L'arco.* — Fasc. 4°. *Il Trillo doppio, il Tremolo, gli Armonici semplici e doppi e le loro varie applicazioni, il Pizzicato.* — Fasc. 5°. *Abbellimenti e doppie corde, ecc.*

**Ciascun fascicolo L. 7, eccetto i N. 149, 151, 154 che costano L. 10**

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

## PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE
### PER ISTRUMENTI A FIATO

#### FLAUTO

ZIPOLI (D.).
E. R. 291. - *Sarabanda e Giga* per Cembalo. Trascrizione ed elaborar. 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

## Sinfonie, Ouvertures, Preludî celebri
### PER PIANOFORTE A DUE MANI

**(Ricchi volumi coi ritratti degli autori)**

VOL. I. — CIMAROSA. *Giannina e Bernardone. - Le trame deluse. - Il Matrimonio segreto. - Le Astuzie femminili. - Gli Orazi e Curiazi. - Il giorno felice. - Artemisia.* - PAISIELLO. *Il Barbiere di Siviglia.* - SPONTINI. *La Vestale. - Fernando Cortes* (E. R. 1271).

VOL. II — MOZART. *Idomeneo. - Il Ratto dal Serraglio. - L'Impresario. - Le Nozze di Figaro. - Don Giovanni. - Così fan tutte. - Il flauto magico. - La Clemenza di Tito* . . . . . (E, R, 1272),

VOL. III. — CHERUBINI. *Lodoiska. - Elisa. - Medea. - L'Osteria portoghese. - Le due Giornate o il Portator d'acqua. - Anacreonte. - Faniska. - Gli Abencerragi* (E. R. 1273).

VOL. IV. — WEBER. *Rübezahl. - Jubel* (Ouverture). - *Der Freischütz. - Preziosa. - Euriante. - Oberon.* . . . . . (E. R. 1274).

VOL. V. — MORLACCHI. *Francesca da Rimini.* - ROSSINI. *L'Italiana in Algeri. - Il Barbiere di Siviglia. - La Gazza ladra. - L'Assedio di Corinto. - Guglielmo Tell.* (E. R. 1275).

VOL. VI. — HÉROLD. *Zampa. - Le Pré aux Clercs.* - MEYERBEER. *Roberto il Diavolo* (Preludio). - *Gli Ugonotti* (Preludio). - *Struensée. - Dinorah.* - Per l'Esposizione di Londra 1862). . . . . (E. R. 1276).

VOL. VII. — BELLINI. *I Capuleti e i Montecchi. - Norma.* - MERCADANTE. *I due Figaro. - Ismalia. - Elena da Feltre. - La Schiava Saracena* . . . . . (E. R. 1277).

VOL. VIII. — DONIZETTI. *Anna Bolena. - Faust. - Gemma di Vergy. - Linda di Chamounix. - Don Pasquale. - Maria di Rohan* . . . . . (E. R. 1278).

VOL. IX. — VERDI. *Oberto Conte di S. Bonifacio. - Nabucodonosor. - Giovanna d'Arco. - Luisa Miller. - La Traviata* (Preludio Atto I). - *La Traviata* (Preludio Atto III). - *I Vespri Siciliani. - Aroldo. - Un Ballo in maschera* (Preludio). - *Macbeth* (Preludio). - *La Forza del destino. - Aida* (Preludio) . . . . . (E. R. 1279).

VOL. X. — AUBER. *La Muta di Portici. - Fra Diavolo.* - CAGNONI. *Michele Perrin.* - PEDROTTI. *Fiorina. - Tutti in maschera.* - ROSSI LAURO. *Il Domino nero* (E.R. 1280).

VOL. XI. — BOITO. *Mefistofele* (Preludio). - FACCIO. *I Profughi Fiamminghi* (Preludio). - *Amleto* (Preludio Atto III). - GOMES. *Salvator Rosa.* - MANCINELLI. *Cleopatra* (Intermezzi) Ouverture. - PONCHIELLI. *I promessi sposi. - I Lituani. - A Gaetano Donizetti, Cantata* (Preludio). - *La Gioconda* (Preludio). - *Il Figliuol prodigo* (Preludio Atto IV) . . . . . (E. R. 1281).

VOL. XII. — WAGNER. *Rienzi* (Ouverture). - *Il Vascello Fantasma* (Ouverture). - *Il Vascello Fantasma* (Preludio Atto II). - *Tannhäuser* (Ouverture). - *Tannhäuser* (Preludio Atto III). - *Lohengrin* (Preludi Atto I e III). - *Tristano e Isotta* (Preludio Atto I). - *I Maestri Cantori* (Preludi Atto I e III). - *La Walkiria* (Preludio Atto II). - *Parsifal* (Preludio Atto I) . . . . . (E. R. 1282).

**I volumi I a VIII, X e XI, L. 7,— ; I volumi IX e XII, L. 10,—**

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE




ANNO XIV. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXXII



# 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**

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

**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

# COMPOSIZIONI DI R. PICK-MANGIAGALLI

## LAVORI TEATRALI

BASI E BOTE - Commedia lirica in 3 atti. Riduzione per Canto e Piano. L. 50,—
— Libretto, di Arrigo Boito » 4,—

L'OSPITE INATTESO - Gioco lirico in 1 atto. Riduzione per Canto e Piano. L. 12,—
— Libretto, di C. Veneziani » 1,50

IL SALICE D'ORO - Favola musicale. Riduzione per Pianoforte L. 20,—
— Libretto » 1,50
— PEZZI staccati:
*Valzer delle Fate* (115195) L. 5,—
*Marcetta* (115196) » 4,—

IL CARILLON MAGICO - Commedia mimo-sinfonica in 2 atti e 2 quadri, riduzione per Pianoforte L. 20,—
— Libretto » 2,—
— PEZZI staccati:
*Valzer di Colombina* (117670) L. 5,—
*Minuetto delle Damine del Sogno* (117671) L. 5,—
*Intermezzo delle Rose* (117672) » 5,—
*Valzer delle Fate* (117673) » 5,—
2 Trascrizioni (Tavan) (118758-9). Cadauna L. 6,—

SUMITRA - Leggenda monomimica indiana. Riduzione per Pianoforte L. 10,—
— Libretto, di Carlo Clausetti » 1,50

MAHIT - Novella mimo-sinfonica, in 2 quadri. Riduzione per Pianoforte L. 20,—
— Libretto » 2,—

CASANOVA A VENEZIA - Azione coreografica in 8 quadri. Rid. per Pianof. L. 20,—
— Libretto, di Giuseppe Adami » 3,—
PEZZI staccati. Riduzione facilitata dall'Autore:
*Danza delle Apparizioni e Barcarola* (121149) L. 5,—
*Sarabanda* (121150) » 4,—
*Gavotta* (121151) » 4,—
*Valzer* (121152) » 3,—

## CANTO E PIANOFORTE

FÊTES GALANTES (de Verlaine) (testo francese) (114458) L. 10,—
1. Clair de lune - 2. L'allée - 3 En sourdine - 4. Pantomime.

## PIANOFORTE

DUE PRELUDI dalle Sonate per Violino solo, di Bach. Trascrizione (E.R. 299) L. 5,—
SILHOUETTES DE CARNAVAL (109936) » 15,—
1. *Mascarades* (109932) » 5,—
2. *Chanson-sérénade à Colombine* (109933) L. 5,—
3. *... et Pierrette dansait* (109934) » 5,—
4. *La ronde des Arlequins* (109935) L. 5,—

DEUX LUNAIRES, Op. 33 (116799) » 8,—
— 1. *Colloque au clair de lune* (120571) L. 4,—
2. *La danse d'Olaf* (120572) » 5,—

CHANSON VIOLETTE (110917) » 6,—
TRE INTERMEZZI, Op. 5 (113262) » 12,—
LUNAIRE, Op. 6 (111363) » 6,—
MIGNARDISES (112519) » 5,—
EN FERMANT LES YEUX! Danza lenta, Op. 1 (115476) L. 5,—
PRELUDIO E TOCCATA, Op. 27 (116795) L. 8,—
BURLESCA (116951) » 6,—
CORTÈGES (116963) » 8,—

## DUE PIANOFORTI

PRIMO TEMPO DI CONCERTO IN RE, per Pianoforte e orchestra di L. v. Beethoven. Trascrizione con cadenza (E. R. 237) L. 18,—
RONDÒ IN SI BEM., per Pianoforte e Orchestra, di L. v. Beethoven. Trascrizione (E. R. 238) L. 15,—
SORTILEGI - Poema sinfonico. Riduzione dell'Autore (119140) L. 10,—

## VIOLINO E PIANOFORTE

EN FERMANT LES YEUX! Danza lenta. (115477) L. 6,—
SIRVENTESE (Sevcik) (112713) » 5,—

## COMPOSIZIONI SINFONICHE (Partiture d'Orchestra)

NOTTURNO e RONDÒ FANTASTICO - in formato tascabile (119073) L. 20,—

QUATTRO POEMI:
1. Elegia - 2. Menestrelli - 3. L'armoniosa culla - 4. Ballata macabra.
— in formato tascabile (119939) L. 20,—

DUE PRELUDI DI G. S. BACH. Interpretazione per Orchestra d'Archi - in formato tascabile (121861) L. 6,—

PICCOLA SUITE, di 3 Pezzi:
1. I piccoli soldati - 2. Berceuse - 3. La danza d'Olaf.
— in formato tascabile (120474) L. 20,—



PRELUDIO E FUGA - in formato tascabile (120479) L. 20,—

SCENE CARNEVALESCHE, dal «Casanova a Venezia» - in form. tascabile (122196) L. 20,—

## PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

EN FERMANT LES YEUX! Danza lenta (per Quintetto d'Archi (115551) L. 8,—

IL CARILLON MAGICO - Fantasia (Tavan) (116638) L. 20,—

SILHOUETTES DE CARNAVAL (De Cecco) - 4 Pezzi sciolti:
1. *Mascarades* (120678) L. 6,—
2. *Chanson-sérénade à Colombine* (120679) L. 6,—
3. *... et Pierrette dansait* (120680) L. 6,—
4. *La ronde des Arlequins* (120681) L. 6,—

FÊTES GALANTES (De Cecco) - 4 Pezzi sciolti:
1. *Clair de lune* (120732) L. 6,—
2. *L'allée* (120733) » 6,—
3. *En sourdine* (120734) » 6,—
4. *Pantomime* (120735) » 6,—

BASI E BOTE - 1.ª Fantasia (De Cecco) (120911) L. 20,—
— 2.ª Fantasia (id.) (121414) » 20,—

CASANOVA A VENEZIA (Culotta) - 4 Pezzi sciolti:
1. *Sarabanda* (121267) L. 6,—
2. *Gavotta* (121268) » 6,—
3. *Valzer* (121269) » 6,—
4. *Danza delle Apparizioni e Barcarola* (121621) L. 10,—

## BANDA E FANFARA

IL CARILLON MAGICO - Fantasia (Manente) per Grande Banda. Partitura (117935) L. 30,—
Parti staccate (117935 a) » 50,—
— per Piccola Banda. Partitura (117908) L. 16,—

CHANSON-SERENADE À COLOMBINE (da «Silhouettes de Carnaval») - Per Fanfara (Peroni). - Partitura e Parti staccate (121435) L. 8,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO**


# LAMPERTI & GARBAGNATI

PIAZZA S. ALESSANDRO, 4

MILANO

*

APPARECCHI FOTOGRAFICI

*AGFA, KODAK, VOIGTLÄNDER, ZEISS-IKON*

PROPRIA FABBRICA D'APPARECCHI DA STUDIO

CAMERE *FILMO* — PROIETTORI *FILMO*

COI QUALI LA CINEMATOGRAFIA È RESA SEMPLICE COME LA FOTOGRAFIA ORDINARIA

# 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. Bonaventura. — L'Italia nelle musiche di maestri stranieri. Nota preventiva . . . . . Pag. 381

L. Cocchi. — L'anima musicale del vecchio Piemonte . . . . . » 387

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** « Parsifal » giudicato da Debussy. - Tre maestri del violino. - Italia. - Estero . . . . . » 397

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 405

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera dalla Svizzera (G. Doret) . . » 407

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica patriottica. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 409

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 413

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 416


**BRANO MUSICALE**

D. Cipollini. - *Danza strana*. Per Pianoforte.


DISCHI CLASSICI

ODEON

6675/76 N. **Aida** (Verdi), Concertato finale Atto II (s. Poli-Randaccio, ms. Minghini-Cattaneo, t. Montelauri, br. Fregosi e Baracchi, bs. Righetti, Coro e grande Orch. sotto la direz. dei maestri Panizza e Veneziani).

6596 N. **Lohengrin** (Wagner), Preludio. Orch. Konzertgebouw di Amsterdam (m.° Mengelberg).

9273 R. **Kol Nidrei** (Max Bruch), Melodia ebraica. Cellista Piatigorsky.

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.

AGENTE ESCLUSIVO PER L'ITALIA DEI PRODOTTI: ODEON-FONOTIPIA

Aderente al CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI

Soc. An. COMMISSIONARIA — N. 19, Via Lazzaro Palazzi - MILANO


ANNO XIV OTTOBRE 1932-X N. 10

MVSICA D'OGGI

# L'Italia nelle musiche di maestri stranieri

## Nota preventiva

Intitolo « Nota preventiva » questo breve scritto, perchè altro non vuol essere che uno schema o un anticipato disegno di quello studio che farò, o non farò, o piuttosto vorrei fare sull'argomento.

Che l'Italia abbia fornito innumerevoli volte ispirazione o soggetto a composizioni musicali di maestri stranieri è a tutti ben noto. Si tratterebbe pertanto di ricercare in primo luogo quale sia stato il vario modo con cui tali maestri hanno riprodotto le impressioni suscitate in loro dal nostro paese, quali gli intendimenti da cui furono mossi, quali le fonti cui fecero ricorso, quali gli aspetti particolari (territoriali, morali, sentimentali, storici, artistici) dell'Italia nostra che più vivamente li interessarono e che più si industriarono di ritrarre nelle opere loro: si tratterebbe poi, non di elencare tutte le composizioni musicali di soggetto italiano scritte da maestri stranieri (chè ciò, se anche fosse possibile, riuscirebbe altrettanto noioso quanto inutile, se non dal solo punto di vista bibliografico), ma di raccogliere e di esaminare le più importanti e, sopratutto, le più significative. Eccone qui pertanto un piccolo saggio.

Si capisce subito, anche da quanto ora ho detto, che i lavori musicali ispirati dall'Italia a compositori sranieri possono, innanzi tutto, raggrupparsi, quanto al loro contenuto, in due diverse categorie: quelli (e sono forse i più o almeno i più interessanti) occasionati da loro viaggi in Italia e quelli di argomento italiano. Quanto poi al modo di espressione possono classificarsi secondo che sono d'ispirazione generica o secondo che si appoggiano su temi musicali italiani (per lo più popolari) o finalmente secondo che sono foggiati sullo stile musicale italiano.

Qualche esempio dei diversi tipi.

***

Prendiamo innanzi tutto la *Sinfonia Italiana* di Felice Mendelssohn. Fu occasionata dal viaggio che il compositore fece in Italia nel 1830-31. In una sua lettera

da Roma in data 22 febbraio '31, egli annunziava che la composizione faceva grandi passi in avanti: che sarebbe stato il pezzo *più gaio* da lui composto, segnatamente nel *Finale;* che nulla però aveva ancora deciso quanto all'*Adagio* che si riserbava di scrivere quando fosse a Napoli. Singolare a osservarsi: dei quattro *Tempi* che costituiscono questa Sinfonia, quello che ben poco ha di italiano e proprio assolutamente nulla di napoletano è precisamente l'*Adagio!*

Del primo *Tempo* « Allegro vivace » può dirsi che rientra nella categoria delle composizioni d'ispirazione generica, derivata dalle impressioni provate dall'autore nel visitare il nostro paese. « Eccomi finalmente in Italia! », egli scriveva da Venezia il 10 ottobre 1830: « quello che è stato per me, dall'età della ragione, il più bel sogno della mia vita, diventa alfine realtà e ne gioisco ».

Effettivamente egli gioisce dinanzi alla miracolosa bellezza di Venezia e dinanzi ai capilavori d'arte che accoglie: gioisce attraversando la dolce e verdeggiante Toscana e soffermandosi nella divina Firenze; gioisce e si sente addirittura trasformato dinanzi all'imponente grandezza di Roma. Ed ecco che questa intima gioia dell'animo suo trabocca nel primo *Tempo* della Sinfonia in *la magg.* e tutto lo pervade ed avviva. Dopo due sole battute preparatorie, affidate agli strumenti a fiato, il tema iniziale breve e conciso scatta vivace e festoso, diffondendo a torno un senso di gioiosa freschezza. E si svolge animato e pieno di vita, per poi mischiarsi ad un secondo tema più serio e pensoso, che però è sopraffatto dal primo. Tutto il *Tempo* corre agile e snello, italianamente melodico, pieno di delicatezza e di grazia. L'*Andante* ha invece carattere meditabondo, tanto che fu anche denominato « religioso ». È bello, serio, melanconico ma, come ho detto, punto napoletano e anche ben poco italiano, mentre sembra piuttosto riallacciarsi al tipo della musica beethoveniana. Inutile soffermarsi sul seguente Tempo *Con moto moderato* che è soltanto un *Minuetto* della consueta struttura. Ma ecco un vero sprazzo d'italianità e di napolitanità nel *Salterello* che costituisce il *Finale* della Sinfonia: Salterello forse ispirato da qualche canzone popolare, certo pieno di foga meridionale nel suo rapido movimento a terzine, talora sul tipo della tarantella, con singoli effetti di unisono. In sostanza, il Mendelssohn, se non ha preteso di fare con questa Sinfonia una musica a programma, ha in essa riversato le sensazioni provate durante la sua permanenza in Italia, rendendo sopratutto quello che era allora il suo *stato d'animo*: stato d'animo derivante e provocato appunto dal suo soggiorno nel nostro paese.

Numerosissime poi, come tutti sanno, sono le composizioni d'ispirazione italiana uscite dalla fantasia di Franz Liszt che in Italia trascorse tanta parte della sua vita. Basta pensare ai suoi poemi sinfonici *Dante* e *Il lamento del Tasso*, alle due Leggende di *S. Francesco di Paola che cammina sulle acque* e di *S. Francesco d'Assisi che predica agli uccelli*, alle *Années de pélérinage*, senza tener conto degli *Studi di bravura* dai capricci di Paganini, nè delle molteplici trascrizioni e parafrasi di opere teatrali italiane e di altre musiche italiane non teatrali.

Qui accennerò soltanto ad alcune delle *Années de pélérinage* che, come è noto, furono concepite durante i viaggi del Liszt, prima in Svizzera e poi in Italia, colla contessa d'Agoult. Nella Prefazione l'autore parla delle sensazioni provate dinnanzi ai vari aspetti della Natura e delle scene storiche che vi si congiungono, del rapporto indefinibile ma reale che si stabiliva tra esse e l'anima sua, in una



relazione vaga ma immediata e sicura, del suo tentativo di rendere in musica le sue più forti impressioni e le sue percezioni più vive. Il viaggiatore-artista aveva adottato (e l'ha anche posta in fronte al pezzo su *Le campane di Ginevra*) la divisa del Byron « Io non vivo in me stesso, ma divento una parte di quello che mi circonda »: e così, dalla vista dei paesaggi, dalla osservazione delle opere d'arte, dalla rievocazione degli avvenimenti storici, dalla lettura dei poeti, trae l'ispirazione musicale, ora tenendosi sulle generali, ora mirando a significazioni più determinate, secondo un prestabilito programma.

Nel secondo volume delle *Années de pélérinage*, che è quello più specialmente relativo all'Italia, troviamo innanzi tutto due impressioni di opere d'arte: quella provata alla Pinacoteca di Brera contemplando « Lo Sposalizio » di Raffaello e quella provata a Firenze nella Cappella Medicea dinanzi al « Pensieroso » di Michelangelo. Naturalmente si tratta d'impressioni molto generiche: e se non si apprendesse dai titoli, sarebbe ben difficile riconoscere in queste composizioni lisztiane il quadro dell'Urbinate o la statua del grande scultore toscano. Bisogna quindi limitarsi a dire che la contemplazione del primo ha suscitato nella fantasia del musicista il tema di un *Andante* assai dolce e delicato, che poi si avviva e si anima, indi si acquieta e genera un soave *Più lento* per dar luogo successivamente ad un *Quasi allegretto mosso* e terminare con due lente battute di *Adagio*, e che, nell'osservare il « Pensieroso » di Michelangiolo, il Liszt ha sentito sorgere in sé una grave e solenne melodia a movimento quasi sempre isocrono e quasi tutta nelle note basse, dalla quale appare, se non altro, che il « Pensieroso » ha reso il musicista *pensoso*.

Quanto alla terza composizione del volume, *Canzonetta di Salvator Rosa*, essa non è altro, in realtà, che una felice trascrizione pianistica di quella ben nota melodia *Vado ben spesso cangiando loco* che fu composta insieme con altre dal celebre pittore e poeta e musicista napoletano.

Seguono i tre *Sonetti del Petrarca* libera interpretazione musicale dei versi del poeta aretino e semplice documento dei pensieri melodici suscitati nel Liszt dalla loro lettura. Quando si è detto che nel primo, relativo al Sonetto « Benedetto sia il giorno e il mese e l'anno » l'autore deve aver inteso di uniformarsi, specie usando il sincopato, alle condizioni dell'affannato animo del poeta; che nel secondo ha mirato a renderne l'agitazione (« Pace non trovo e non ho da far guerra ») e che nel terzo non si riesce a cogliere i rapporti della pur bella melodia col sonetto « Io vidi in terra angelici costumi », si è detto tutto e bisogna convenire che le corrispondenze tra i versi del Petrarca e le musiche del Liszt sono molto problematiche o per lo meno molto vaghe e generiche.

Le stesse osservazioni, a un dipresso, si potrebbero fare per quell'ampia composizione che s'intitola *Dopo una lettura di Dante* e che è definita dall'autore come una Fantasia-Sonata. Nulla neppur qui di determinatamente relativo al poema dantesco, mentre la Sinfonia *Dante* dello stesso Liszt segue quasi passo a passo i principali episodi della Divina Commedia. Nel pezzo pianistico invece il Liszt si limita ad esprimere quello che ha provato in cuor suo e quelle impressioni che destò in lui la lettura del poema sacro, del quale (e più particolarmente della prima Cantica) mira a ricreare musicalmente l'atmosfera. Il compositore cerca di trasportarci nella « valle d'abisso dolorosa » e di riprodurne il terrore, compreso quello della « bufera infernal che mai non resta ». Forse, in un brano melodico

della Fantasia-Sonata, egli ha voluto alludere alle trasvolanti figure di Francesca e di Paolo.

Ma anche nel terzo ed ultimo volume (che non porta titolo) di queste *Années de pélérinage* s'incontrano musiche d'ispirazione italiana. Forse anche la prima: quell'*Angelus* ch'egli deve aver pensato a Roma, nell'ombra mistica di qualche chiesa e che spira una solennità veramente ieratica: certo le due Trenodie *Ai cipressi di Villa d'Este* e la brillantissima pagina su *I giuochi d'acqua* della medesima villa.

Le prime due, meste, severe, solenni, traducono musicalmente i pensieri che sulla inevitabilità della morte e sulla caducità delle cose umane debbono essere sorti nell'animo del pensoso artista aggirantesi pei viali della villa famosa, tra i filari di quelle piante che sogliono porsi nei cimiteri: l'altra è tutta uno scintillio di luci, un guizzar di zampilli, un mormorar di cascatelle, quali realmente rallegrano la storica villa tiburtina: il pezzo raggiunge una efficacia descrittiva notevolissima ed è al tempo stesso di grande effetto pianistico.

Ma, certo, anche più vive e caratteristiche sono le impronte di italianità che si riscontrano in quel celebre pezzo lisztiano che si trova in appendice alle *Années de pélérinage* e che s'intitola: *Venezia e Napoli*. Questo rientra nella categoria delle composizioni fondate su temi musicali italiani, il primo dei quali è una canzone veneziana, non veramente popolare ma pŏpolareggiante, dovuta al cav. Peruchini e a tutti ben nota. Sul tema di questa canzonetta, che forma il primo pezzo della composizione intitolato *Gondoliera*, il Liszt ha intessuto una ghirlanda di vaghi arabeschi pianistici che, pure adornandolo, non gli tolgono l'originaria grazia squisita e veramente veneziana.

Il secondo brano s'intitola *Canzone* e si fonda sopra un motivo dell'*Otello* rossiniano: cioè sul canto del gondoliere che passando sotto le finestre della casa di Desdemona, intona i versi del 5° Canto dell'Inferno dantesco « Nessun maggior dolore — che ricordarsi del tempo felice — nella miseria ». L'addentellato con Venezia è dato dal fatto che il dramma d'Otello si svolge appunto in quella città e che il Rossini ha posto quel motivo sulle labbra di un gondoliere. È un canto lento, doloroso, espressivo, che si svolge sul tremolo insistente del basso. Da questo, con un balzo improvviso, si salta a Napoli: e così attacca il terzo brano della composizione, che s'intitola *Tarantella*. Se il tema sia proprio di origine popolare o sia stato inventato dal Liszt, non so dire: certo presenta tutti i caratteri e ritmici ed estetici della vera tarantella napoletana ed ha un brio indiavolato. A un certo punto poi vi si interpone una delle più note e più belle canzoni veramente popolari partenopee: *Fenesta che lucive e mo non luci*. La canzone echeggia dolcemente e s'infiora essa pure di numerosi arabeschi pianistici: si fa poi sempre più rapida e viva con terzine di semicrome sul tema e sbocca in un Finale *prestissimo* che è addirittura vorticoso e che mette alla prova il virtuosismo dell'esecutore. È fuor d'ogni dubbio che *Venezia e Napoli* rende con tutta efficacia gli aspetti esteriori e gli intimi caratteri sentimentali, così diversi, delle due meravigliose città e fa rivivere l'ascoltatore nella rispettiva atmosfera.

Appartiene invece alla categoria delle composizioni foggiate sullo stile italiano quel famoso *Concerto* per clavicembalo di G. S. Bach che l'autore stesso ha intitolato appunto *Concerto nello stile italiano*. Non dunque, qui, impressioni o ricordi di viaggi in Italia che il Bach non mai fece: non descrizioni del paesaggio



italiano nè uso di temi popolari italiani. Qui, invece e soltanto, l'intendimento di adeguarsi tecnicamente ed esteticamente, allo stile dei compositori italiani. Di quali? Si affaccia subito alla mente il nome glorioso di quell'Antonio Vivaldi, l'opera del quale fu tanto ammirata e studiata e, in parte, anche trascritta dal Bach. E stile italiano perchè? Sopratutto perchè non polifonico. Tale è infatti dal lato tecnico questo *Concerto in fa magg.* che, inoltre, si avvicina esteticamente al tipo delle composizioni italiane per la limpidezza e la melodicità del primo *Allegro animato*, per l'espressività dell'*Andante*, esso pure molto melodico e *ben cantante* se pure, spesso, caratteristicamente bachiano, per la vivacità scherzosa e leggera del *Presto giojoso* con cui il Concerto si chiude.

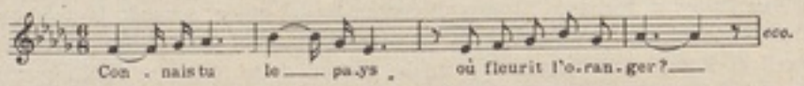
***

Non posso prolungare questa sommaria Nota preventiva: ma neppur posso omettere di ricordare, sempre nel campo della musica strumentale, il poema sinfonico *Aus Italien* di Riccardo Strauss, il contenuto del quale, secondo la dichiarazione dell'autore medesimo, « consiste in sentimenti suscitati dalla vista delle bellezze naturali di Roma e di Napoli, non in descrizioni delle stesse ». Nell'impossibilità di farne ora l'analisi, basti accennare alla melanconica gravità del primo Tempo ritraente il sorger dell'alba e la suggestiva desolazione della campagna romana, alla maestosa grandiosità del secondo, ispirato dall'imponenza dei ruderi degli antichi monumenti in rovina, ai coloristici effetti del terzo concepito sulle rive di Sorrento, alla festosa vivacità del Finale composto sul tema della famosa canzone *Funiculì-Funiculà* e rallegrato da una brillante Tarantella strumentata per modo da rendere gli effetti di un accompagnamento di chitarre e di mandolini.

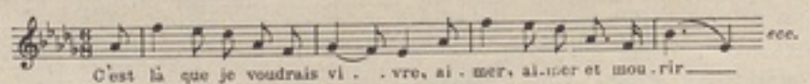
Nè voglio omettere di ricordare (ma non posso qui esaminarle) che anche lo Schubert ha composto due *Ouvertures* (quella in *re magg.* e quella in *do magg.*) *nello stile italiano;* che esistono una composizione orchestrale del Goldmark intitolata *In Italien*, l'*Aroldo in Italia* del Berlioz, la Suite per orchestra *Roma* del Bizet, le *Scènes napolitaines* del Massenet, il *Capriccio italiano* per orchesra del Ciaikowski, la *Suite italiana* di Mac Dovell, i *Paysages franciscains* del Pierné, le *Impressions d'Italie* dello Charpentier, la *Suite bergamasque* del Debussy, la *Sérénade florentine* del Duparc ed altri lavori orchestrali del genere oltre a pezzi per pianoforte, per violino e per altri strumenti, che furono ispirati dal nostro paese e che non sto ad elencare.

Ricordo piuttosto, per chiudere, che abbondano e liriche per canto e, sopratutto, opere teatrali di argomento italiano, tra le quali ultime, per citarne soltanto alcune e soltanto degli autori più celebrati, ricorderò, oltre a quelle di soggetto romano quali l'*Ascanio in Alba*, *La clemenza di Tito*, *Lucio Silla* del Mozart, il *Nerone* del Rubinstein ed oltre a quelle di soggetto dantesco quali la *Francesca da Rimini* del Thomas, *Dante e Beatrice* del Bantok, *Dante* del Godard, ecc., lo *Stradella* del Flotow, il *Cellini* del Berlioz, *Roma* di Massenet, *Romeo e Giulietta* del Gounod (c'è una *Giulietta e Romeo* anche del Dalayrac), il *Rienzi* del Wagner, il *Salvator Rosa* del Gomes, altre opere del Thomas *(Il Carnevale di Venezia, Il Conte di Carmagnola, La Tonelli)*, varie del Balfe, dell'Audran, del Campra,

del Candeille, del David, del Duprat, dell'Halèvy, dell'Isouard, del Joncières, del Saint-Saëns, di Giovanni Strauss, del Weigl, ecc. ecc., e oltre a due che, per diversa ragione, hanno particolare interesse. Una è *La muta di Portici* dell'Auber che, dalla celebre e rossinianissima *Sinfonia* alla popolare *Barcarola* del pescatore, dalla brillantissima scena del mercato, nel terzo atto, alla successiva Tarantella, dalla scena della rivolta alla patetica Romanza di Masaniello, alla Marcia, al Finale, è tutta impregnata d'italianità. L'altra, o per dir meglio, una parte dell'altra, è la famosa Romanza *Connais-tu le pays* nella *Mignon* del Thomas, opera che, come tutti sanno, ha un antefatto italiano e di cui l'ultimo atto si svolge in Italia. Ma io cito quella Romanza perchè mi porge il destro ad una osservazione stilistica che non mi consta sia stata fatta finora. Uno degli elementi che, se non erro, più differenziano lo stile dei compositori francesi da quello dei maestri italiani consiste nel *ritmo*, che sovente ha presso i primi andamenti da noi considerati come zoppi o sbilenchi o, quanto meno, rovesciati nell'uso dell'*in battere* o dell'*in levare*. Si osservino le prime battute della citata Romanza:




Questo è un ritmo eminentemente francese, spesso in contrasto cogli accenti tonici delle parole, onde resultano *in levare* quelle sillabe che, come *tu* o come *ys* di *pays*, ogni compositore italiano avrebbe posto *in battere*, cominciando invece le rispettive battute *in levare*. Ma quando, poco dopo, il pensiero di Mignon si rivolge all'Italia, ove vorrebbe vivere e morire, ecco che appunto alle parole « *C'est là que je voudrais vivre* » la frase assume un ritmo regolare dall'*in levare* all'*in battere*, di tipo e di carattere prettamente italiano, tanto che la ritroveremo nella *Gioconda* del nostro Ponchielli:




Sotto questo aspetto pertanto la frase del Thomas rientra nel novero di quelle composizioni in cui l'autore, straniero, si è accostato al tipo della musica italiana in rapporto allo stile e alla quadratura formale.

ARNALDO BONAVENTURA.



# L'anima musicale del vecchio Piemonte

*Quando si canta, non si pensa male.*
(Canto popolare italiano).

L'elemento popolare è stato, in ogni tempo, germe fecondo dell'arte. Quando questa, nei periodi di maggior decadimento, langue soffocata tra il rigido dogmatismo degli accademici, l'arido formalismo dei rétori, la sterile impotenza dei cerebralisti e la nullità dei mestieranti, il popolo si fa, inconsciamente, custode vigile e amoroso della sacra fiamma: i sentimenti profondi d'umanità e di verità, che nell'animo di esso stanno disciolti nello stato più puro — direi quasi cristallino —, l'alimentano con un contributo perenne di sempre fresche e sempre rinnovantesi vitali energie, che, nella loro espressione, non solo rivelano tutta la fondamentale essenza psichica ed etnica del popolo, ma assumono ancora caratteristiche proprie, precise e ben definite.

Sono appunto queste caratteristiche della grande individualità collettiva — avente corrispondenza di affinità con l'individualità soggettiva dell'artista che, solo, crea la vera opera d'arte — ed il loro valore e significato, che hanno determinato, specialmente in questi ultimi tempi, un vasto movimento di studi sugli elementi folkloristici d'ogni regione e specialmente sui canti, che, dell'animo popolare, costituiscono l'espressione più viva, fervida e immediata.

Tra le regioni più ricche e pure etnofonicamente e, fino a non molto tempo fa, meno conosciute è il Piemonte: era, anzi, assai diffuso in molti ambienti il pregiudizio che il fiero e forte popolo di questa regione fosse dotato di assai scarsa sensibilità emotiva e musicale; a sfatare questo pregiudizio — originato unicamente da una assai imperfetta conoscenza di esso — è sufficiente un breve esame del suo vasto patrimonio folkloristico: tesoro veramente ricchissimo (non inferiore certo, per quantità e qualità, a quello di alcun'altra regione) e che rivela facilmente non solo tutto l'amore di questo popolo per il canto, ma anche, sotto apparenze talvolta rudi, la squisita delicatezza del suo sentimento e del suo animo.

I canti popolari dell'antico Piemonte (questi solo sono da considerarsi, in quanto risultano più puri nella loro essenza e quindi più significativi) sono — è vero — per lo più assai semplici e dimessi nella forma; privi assolutamente di ogni artificiosità di origine culturale e di leziosaggine; gravi, severi e soffusi spesso da un velo soave di mestizia e di melanconia: ma da essi traspare quasi sempre un senso di austerità, la quale è in perfetta armonia con la severa maestà del monte, col forte, sano e schietto temperamento piemontese e con l'atmosfera di sofferenze e di dolore creata attorno a questo popolo da secolari vicende d'armi, di lotte, di invasioni nemiche, di odii e di vendette.

Molte di queste canzoni originarie e indigene del Piemonte passarono, un tempo, da questa regione ad altri paesi circonvicini; altre invece dai « cantores francigenarum » e dai « troubadours » furono anticamente importate — unitamente

alle « chansons de gestes » e alle « chansons de toile » dalla Francia, dalla Provenza, dal Vallese e dalla Savoia; ma queste, penetrando in Piemonte, andarono man mano trasformandosi e adattandosi ai costumi e ai sentimenti della nuova popolazione, sino ad acquistare, nella nuova veste, i caratteri e gli aspetti tipici dell'etnofonia locale.

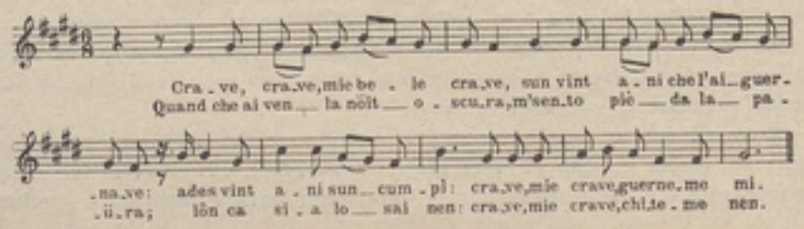
I canti piemontesi differiscono assai, formalmente e sostanzialmente, da quelli dell'Italia centrale e meridionale. Al genere prevalentemente, se non esclusivamente, lirico delle regioni meridionali (di carattere etnografico prettamente italico) si contrappone — come ben fece osservare il Nigra, uno dei più autorevoli e appassionati studiosi dei canti piemontesi — nelle regioni settentrionali (di carattere etnografico celtico-romanico), quello eminentemente oggettivo, epico, narrativo: più consono alla fervida fantasia immaginativa dei popoli celti e al loro spirito avventuroso; alla forma schiettamente italica dello strambotto e dello stornello — forma monostrofica, con prevalenza assoluta del verso endecasillabo e della terminazione piana — si contrappone la forma della canzone polistrofica, polimetra, con esclusione dell'endecasillabo, con frequenti versi a terminazione tronca e, per lo più, solo alternativamente ritmati o assonanti.

Ma attraverso a queste espressioni liriche del popolo piemontese, noi riviviamo con esso, in tutta la sua interezza, ogni attimo della sua vita; con lui subiamo il fascino profondo degli spettacoli della natura, sempre rinnovantesi con suggestioni nuove e profonde; con lui ci inebriamo e ci esaltiamo; con lui vibriamo di amore e di odio, di piacere e di dolore, di rimpianti e di speranze, di sogni e di fantasie. E, non di rado, ci assale una commozione, che invano si cerca in tante pretenziose produzioni di origine colta e che, sotto un'apparenza sfarzosa, elegante e raffinata, mal celano l'assoluto vuoto del contenuto.

## CANTI D'AMORE.

L'innata fierezza e la rettitudine morale — qualità eminenti del popolo piemontese — e quella particolare delicatezza di sentimenti che — come è stato detto — si cela sotto una rude apparenza, traspaiono già in piena evidenza nei canti d'amore, i quali però non hanno, in Piemonte, quello sviluppo esclusivo o assolutamente preponderante, che spesso hanno invece altrove; nè contengono mai effusioni frementi o deliranti passioni, quali si riscontrano, per esempio, in certi canti siciliani. L'amore si manifesta per lo più in espressioni contenute, quasi riservate, di tenerezza e soffuse di un certo pudore: forse a ciò contribuisce il fatto — costituente una caratteristica assai peculiare e rimarchevole — che questi canti rappresentano quasi sempre l'effusione sentimentale di un'anima femminile.

Una pastorella, per esempio, così esprime, rivolgendosi alle sue caprette, le misteriose e vaghe apprensioni del suo cuore, al ridestarsi dei primi palpiti d'amore:



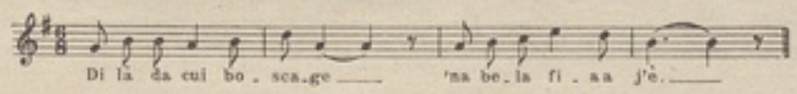



(Capre, capre, mie belle capre, son vent'anni che io vi custodisco; adesso vent'anni son compiuti: capre, capre, custodite me! Quando viene la notte scura, mi sento prendere dalla paura: ciò che sia, io non lo so; capre, capre, non abbandonatemi).

Su una melodia quasi identica — differenziantesi essenzialmente nella diversa funzione modale: minore in quella, maggiore in questa — si svolge una canzone assai più diffusa e nota, avente riferenze, per la sostanza poetica, con varie canzoni di altre regioni, anche fuori d'Italia. È il dialogo in cui una fanciulla dichiara alla madre di desiderare quella cosa che è nell'orto; soltanto dopo varie interrogazioni, la madre finalmente comprende che ciò che la figlia desidera è.... il giardiniere.

L'amore nei canti piemontesi è tenace e costante, anche se causa di sofferenze; esso perfino fa affrontare, con letizia e serenità, la morte.

Veramente tipica, etnofonicamente, sia nella poesia, come nell'andamento melodico (un ritmo ternario lento, semplice, assai espressivo) è la canzone che incomincia



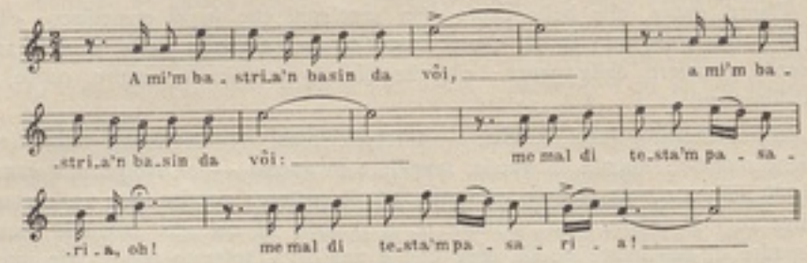

(Oltre quei boschetti c'è una bella fanciulla...). In essa si narra di una giovane, il cui fidanzato è stato condannato a morte. I genitori le offrono come sposo un principe; ma la fanciulla rifiuta, dichiarando di voler essa pure morire, per esser posta nella tomba, tra le braccia del suo amato: « Su quella tomba — essa dice — pianteranno rose e fiori; tutti quelli che passeranno diranno: « Che buon odore! È l'odore della bella, che è morta per amore... »).

Il tema del fiore che cresce sulla tomba della fanciulla morta per un troppo grande sentimento è assai comune nella poesia popolare di ogni paese: ma particolarmente commovente si presenta nel canto piemontese, dove si accenna alle due piante che, cresciute sulle tombe dei due giovani morti per il dolore di non potersi sposare, si ricongiungono con i loro rami: « Tanto bene si volevano — commenta la canzone — che perfino i due alberi si sono abbracciati ».

Una particolarissima caratteristica dei canti piemontesi sta nel tipo del giovane innamorato, che è quasi invariabilmente indicato con la denominazione di « gentil galant ». Di lui si ha riscontro anche in qualche canto francese antico (gentilz gallans) o provenzale (gentil gallanz); ma esso personifica sopratutto l'ideale del tipo maschile piemontese, non sempre nobile di origine, ma nobile di sentimento e di costume, gentile e forte, prode e leale, l'eroe di ogni avventura, il desiderio ardente e vivo di ogni cuore femminile.

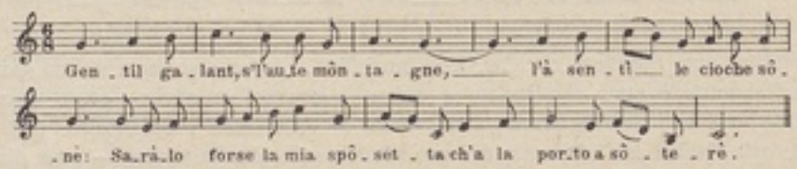
Per lui la bella « Girometta », invitata a scendere dalle solitudini alpestri verso il piano, rifiuta decisamente: « Io non voglio scendere alla pianura, poichè ho qui il « galante »: è per me questa montagna il paradiso terrestre ».

Per lui soffre di uno strano e indefinibile male « Maria Catlina ». E poichè « gentil galant » si offre di correre subito per il medico, essa lo trattiene esclamando:




(Mi basterebbe un bacio vostro e il mal di capo mi passerebbe!). Anche in questa canzone appaiono evidenti le antiche caratteristiche etnofoniche piemontesi, specialmente nella melodia in minore, lenta, con lunghi appoggi vocali sulla dominante e sulla sottodominante alla fine di ogni inciso e sulla tonica al termine della frase.

Più particolarmente espressivo, fine e passionale nella veste poetica, soave e originale nell'andamento melodico, è il canto della « Sposa morta » (uno dei tanti richiamati, recentemente in vita dalle ricerche diligenti e intelligenti di Leone Sinigaglia e pubblicati, in sei fascicoli, presso l'editore Breitkopf di Lipsia: « Vecchie canzoni popolari del Piemonte »):




(« Gentil galant », sugli alti monti, ode le campane suonare: « Porteranno forse — egli pensa — la mia sposina al cimitero? »). Scende perciò a valle e s'incontra appunto nel corteo mortuario, che porta a seppellire la sua sposa. Egli implora allora ardentemente dalla bocca amata una parola e un bacio; ma questa gli risponde: « O come volete che io vi parli e che vi dia un bacio d'amore? La mia bocca che, viva, era di rose e fiori, ha ora l'odore della terra ».

V'è ancora, in Piemonte, un altro squisito canto, il quale fu imitato dal grande poeta provenzale Federico Mistral e i cui versi, musicati poi da Gounod, si diffusero, nel secolo scorso, per il mondo intero. Chi infatti non riconosce facilmente la fonte della deliziosa « Magali » mistraliana nella tenzone, in cui una giovane, per sfuggire al desiderio struggente dell'innamorato, dichiara successivamente di volersi trasmutare in colomba, in rosaspina, in morfaca e in moribonda? Al che il giovane risponde che, per riprenderla, non solo è disposto a farsi cacciatore, usignuolo e frate, ma perfino tomba « per pôdeila 'mbrassè » (per poterla abbracciare).

Come ultimo esempio dei canti d'amore è da riportarsi un delizioso quadro agreste, disegnato con pochi tratti efficacissimi e con grande vivezza di colori: è una idillica scena georgica, tutta fragrante del profumo del fieno recentemente tagliato.

In un prato vi sono tre falciatori. La bella Margherita si reca a portare loro il cibo: stende sull'erba da tagliare la tovaglia e li chiama per la meridiana refezione. Due dei giovani mangiano e bevono allegramente, ma il terzo non tocca nè cibo, nè bevanda; e, poichè la bella Margherita glie ne chiede ragione, egli risponde che soffre d'amore per lei. Allora la fanciulla gli dichiara come non le è possibile corrispondere al suo sentimento, perchè essa si trova già impegnata con un altro giovane, il quale le ha perfino regalato un vestito in cui « ogni punto dell'ago è un mazzo di fiori e ogni cucitura fatta, un bacio d'amore ». E, quasi ad esaltazione di questa sana gioia d'amare, ad ogni verso della canzone si ripete il ritornello: « Viva l'amôr! », come un grido osannante a questa grande ed eterna forza, che regge e guida i destini dell'umanità!



È questo uno dei più luminosi quadri delineati nei canti piemontesi; nei numerosissimi canti di carattere storico e narrativi in genere, si vedono addensarsi, sullo sfondo, oscure nubi, gravi di intensa drammaticità e nel fosco quadro si ode ancora l'eco delle lunghe e durissime lotte di questo popolo contro la brutalità degli uomini e le avversità del destino...

## CANZONI STORICHE E NARRATIVE.

La grande fioritura delle canzoni storiche e romanzesche costituisce l'espressione più ricca, varia, caratteristica e preziosa dell'animo piemontese: in esse le particolari tendenze poetiche di questi forti terrazzani dispersi per le gole dei monti o fra le ubertose colline delle Langhe e del Monferrato e le loro tendenze spirituali e morali traspaiono in espressioni, che hanno spesso iridescenze scintillanti di gemme preziose e svariatissime.

Drammatica è per lo più la sostanza che informa queste canzoni e trae origine da fatti o da leggende che, per la profonda pietà che destano, o per il loro significato morale, o per altra causa ancora, hanno vivamente colpito l'immaginazione e la sensibilità popolare. Lo stile ne è quasi sempre serrato, conciso e, pur attraverso ad espressioni di ingenuità primitiva, riesce non di rado a conseguire una potenza rappresentativa ed emotiva veramente straordinaria.

Le date d'origine di queste canzoni sono svariatissime: si procede dal VI o VII secolo dell'èra cristiana, fino al secolo XVIII; in alcune di esse il riferimento a fatti storici ben precisati o a personaggi ben individuati è evidente; in altre la posteriore sovrapposizione di nuovi elementi rendono tale specificazione assai più difficile, se non addirittura impossibile.

Queste canzoni narrative — a differenza delle espressioni poetiche liricosoggettive dei popoli meridionali — hanno spesso uno sviluppo considerevole; le loro molteplici strofe si adattano, invariabilmente, ad un'unica frase melodica, la cui potenza espressiva è ben spesso resa più intensa e varia dal testo poetico; un senso di umanità profonda le anima tutte e un'impronta costante di rettitudine — indice dell'integrità morale del popolo che le ha create — le sostiene. Nulla si riscontra in esse di volgare o di licenzioso; quando, nei casi narrati, la passione travolge gli animi e li ottenebra e si trasforma in colpa, spesso viene, nella canzone stessa, invocata o almeno giustificata una sanzione penale di giustizia.

Le donne si dimostrano in generale gelosissime del proprio onore: non di rado la loro mano stessa si arma in difesa o a vendetta del proprio onore insidiato od oltraggiato. Spesso intervengono nell'azione principi, baroni e re (vestigia di

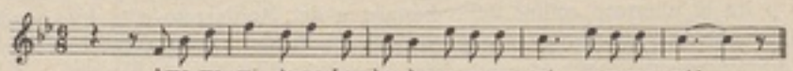
un popolo lungamente sottomesso a regime feudale e militare); ma l'eroina protagonista è sempre una fanciulla del popolo — spesso una pastorella — e il tipo del giovane amante è ancora il « gentil galant ».

Anche la musica di molte canzoni conserva in modo particolare le caratteristiche etnofoniche dei canti piemontesi: andamento per lo più lento e grave (e spesso per gradi congiunti), ampliato talora da lunghe corone cadenzali e improntato a un senso diffuso di mestizia e di dolore.

***

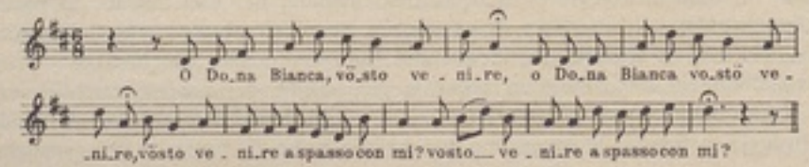
Di queste canzoni la più antica e, certo, una delle più belle è quella di « Donna Lombarda »; canzone diffusissima, un tempo, in molte regioni d'Italia, ma che, nella versione piemontese, consegue indubbiamente la più completa, intensa ed efficace espressione. Essa si riconnette con la fosca tragedia avvenuta nell'anno 573 d. C. in Ravenna, dove Rosmunda, regina dei Longobardi, dopo aver ucciso il proprio marito Alboino, cercò con Elmichi, suo scudiero e ormai secondo marito, scampo e protezione presso Longino, prefetto di quella città. Ma, poco dopo, Rosmunda, eccitata da Longino stesso, che le offriva nuovo amore, s'indusse, perfida e scellerata, ad avvelenare Elmichi; se non che questi, accortosi dell'insidia, forzò essa pure a bere una parte del veleno, sì che entrambi morirono.

La canzone s'inizia con la richiesta d'amore di Longino a Rosmunda:




(Amate me, donna Lombarda, amate me). E poichè essa risponde che ha già marito, egli le propone di avvelenarlo, mettendogli nel vino la testa di un serpente schiacciata. E così infatti essa fa; ma il marito, accortosi che il vino è torbido, glie ne chiede ragione; invano essa induce scuse: il marito insospettito ordina a lei di bere per la prima, minacciandola con la punta della spada. La tragedia si avvia così al suo epilogo: « Alla prima goccia che ne bevve, donna Lombarda cambia colore; alla seconda fa chiamare il confessore e alla terza, chi la seppellisse...). Per la tragica altezza dell'argomento e per l'efficacia con cui questo è svolto — conclude il Nigra, il quale fu uno dei primi a stabilire il rapporto tra questa canzone e la tragedia di Ravenna, servendosi delle cronache di Paolo Diacono (secolo VII) e di Agnello di Ravenna — la canzone di « Donna Lombarda » può sostenere il paragone coi più lodati modelli della poesia popolare d'ogni paese.

Di questa canzone il Sinigaglia raccolse la seguente variante, la quale è più affine alla forma in cui è diffusa in altre regioni; « Donna Lombarda » diventa in essa « Donna Bianca »:






(« Donna Bianca, vuoi venire a spasso con me? »). Lo svolgimento drammatico è però affine a quello della canzone precedente.

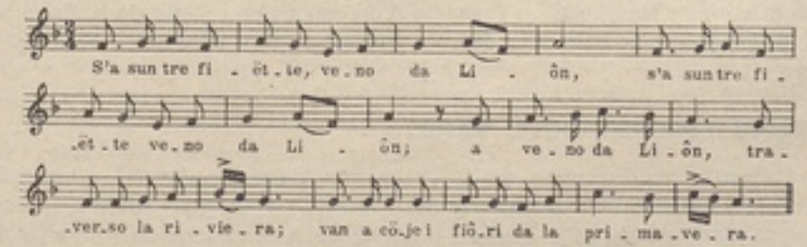
La difesa dell'onore della fanciulla si riflette con particolare frequenza in questi canti: eco di aspre vicende di violenze e di brutalità a cui il Piemonte fu, per molti secoli, sottoposto; ma quasi sempre in questi canti la fanciulla, piuttosto che subire l'oltraggio, si uccide.

Una di esse, anzi, par quasi rinnovare la famosa leggenda di « Arianna e Barbableu ». Un conte sposa una ragazza e se la porta lontano; giunto però in prossimità del suo castello, egli si lascia sfuggire una terribile confessione: egli ha sposato già molte altre fanciulle, ma poi le ha uccise: la stessa sorte sta per attendere essa pure. Allora la fanciulla, col pretesto di tagliare una frasca « per fe ômbra al caval », si fa dare da lui la spada e lo trafigge.

Forte, intrepida, animosa appare per lo più la donna piemontese: nè manca il tipo della donna guerriera, a somiglianza delle Amazzoni greche, delle Walchirie germaniche e della Clorinda pagana. Una canzone piemontese narra di un vecchio, a cui vien dato l'ordine di presentarsi per il servizio militare (esigenze estreme di gravi guerre!); la figlia di lui, in un impulso di animo generoso, si offre di sostituirlo e va al campo in vece sua. Un giorno però, mentre essa sta cantando, viene notata dal figlio del re che, dubitando del vero essere suo, la sottopone a una serie di prove, in cui la vanità femminile, il pudore e la mollezza avrebbero potuto facilmente rivelarne l'essenza. Ma essa con abilità e astuzia riesce a superare tutte le prove, finchè, venuto il giorno del congedo, ritorna felice e incontaminata alla casa paterna.

Ma non sempre la volontà e la virtù della fanciulla ha tanta forza da superare tutte le insidie della vita; talvolta la legge — terribile e possente — dell'amore, esige sacrifizi e vittime: ed allora l'anima popolare trova, per la disgraziata colpevole, accenti di commozione vivissima e di grandissima pietà.

La più espressiva, musicalmente, è la canzone di Maria Lüssia (Maria Lucia), di cui ecco la melodia trascritta dal Sinigaglia:




(« Tre fanciulle vengono da Lione; vengono da Lione, attraversano la riviera e vanno a cogliere i fiori della primavera »). Ma più ricca in accenti drammatici — quantunque affine — è la versione raccolta dal Nigra. In questa si narra di una fanciulla che, cedendo a una lusinga d'amore, è divenuta madre: essa sente tutto l'orrore della sua condizione e vorrebbe disfarsi del frutto della sua colpa; ma l'angoscia del disonore contrasta violentemente, nel suo cuore, con l'amore materno: « Piccolo bambino — essa dice rivolgendosi alla sua tenera creatura — se ti porto per il mondo, sono una fanciulla disonorata; se ti butto in mezzo al mare,

l'anima mia sarà dannata ». La paura del disonore ha infine il sopravvento e la disgraziata, afferrato il bambino, « colla sua bocca gli diede un bacio, con la sua mano lo buttò nell'onda ». Ma il cadavere del bambino venne trovato e portato al giudice, il quale sentenzia che « ogni ragazza colpevole di ciò merita di essere tagliata ». Nè il suo rigor di giustizia si attenua, quando gli svelano che la colpevole è la sua figlia: inesorabile manda a chiamare il boia « con le sue tenaglie rosse » e la condanna all'atroce supplizio.

Un altro argomento di intensa drammaticità — trattato anche dallo Shakespeare nel suo « Measure for measure » e da vari altri drammaturghi e novellieri di ogni tempo — è quello che sostanzia l'antica canzone di « Cecilia », la donna di cui hanno condannato a morte il marito.

Straziata essa si reca a chiederne la grazia al capitano, il quale dichiara di esser disposto a concedergliela a un patto infame. La povera Cecilia, disperata, va a raccontar tutto al marito che, pur di aver salva la vita, l'esorta alla... transazione. E il dramma si compie: per amore di lui la donna compie il sacrificio. Ma nella notte essa sogna che egli è stato ucciso e, non appena è l'alba, essa si precipita alla finestra, di dove vede infatti il marito impiccato. Comprendendo allora il tradimento del capitano e la vanità del suo sacrificio, l'uccide.

Ma come è possibile delineare le tante e tante figure che animano questi canti? Ben altro spazio occorrerebbe: basti ricordare ancora quella del soldato che ritorna dalla guerra in miserevolissime condizioni, « con un piede calzato e l'altro nudo ». Egli — come è successo anche recentemente dopo la grande guerra — trova la propria moglie che, credutolo morto, si è risposata; ed allora, dolorosamente, riparte e se ne ritorna « a servir lo re ».

Un disertore forma l'oggetto di un'altra canzone assai drammatica. Per rivedere la sua bella, un soldato abbandona il suo posto: scoperto dal capitano, egli lo uccide. Consapevole allora della fatale sorte che l'attende, egli rivolge un ultimo pensiero ai suoi cari, con termini veramente densi di commozione e di pietà. Esprime innanzi a tutto il desiderio che la morte sua infame venga celata al babbo e alla mamma; e soggiunge: « Prendete il mio cuoricino e portatelo a Margherita: essa lo prenderà, lo bacierà e dirà: « Che disgrazia! Han fatto morire il mio cuore! ».

## CANZONI UMORISTICHE E VARIE.

I Canti d'amore (puri e schietti nella loro ingenua semplicità e tutti soffusi dall'acuta e aromatica fragranza dei fiori agresti), le canzoni storiche (in cui si riflettono veri episodi delle vicende più vivamente vissute) e le canzoni romanzesche (dense sempre di elementi drammatici ed emotivi) hanno ampiamente rivelato l'acuta sensibilità e la fantasiosa potenza immaginativa del popolo piemontese; ma esso non rifugge, per sua natura, dall'arguzia spontanea e dall'espressione umoristica, per cui, anzi, dimostra spesso una vivacissima inclinazione: arguzia e umorismo che non assumono tratti delicati od eleganti — come in certi canti veneziani — ma nemmeno così lubrici, come si osserva spesso nei canti popolari di altri paesi; ed hanno in più, una evidenza tutta particolare e un'assoluta e caratteristica originalità d'immagine.

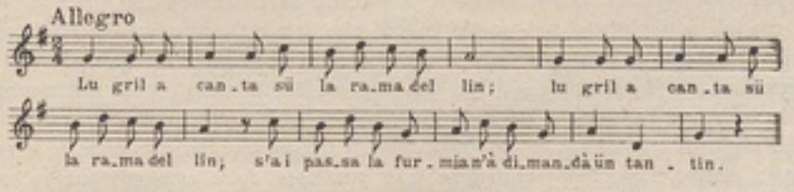
Nè, d'altra parte, la formazione di questi canti poteva mancare in una regione,



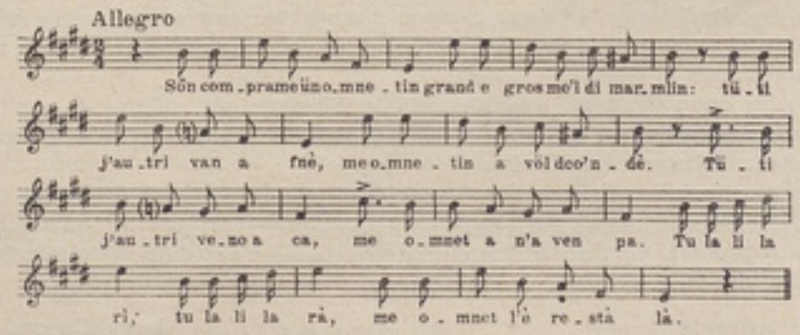
dove le vendemmiali feste autunnali particolarmente dispongono l'animo del popolo all'allegrezza: specialmente nel passato, in tali circostanze l'ebbrezza dei mosti recenti si univa a un'ebbrezza corale che, dalle aie, si propagava lontano per le vallate e le pianure: e quell'onda di suono poteva sembrare talvolta l'eco della voce stessa della natura gioiosa e festante...

Allora spesso al canto si univa anche la danza; la danza d'un tempo, naturalmente: sana e vivace, non quella scimmiesca ed epilettica del tipo « charleston ». Allora la « giga », la « corrente », l'indigena e caratteristica « monferrina », la « furlana », il « mattassino », la « bourrée », ecc. costituivano delle manifestazioni di danza, che, senza contrazioni e sussulti spasmodici, — e anche per il fatto che si svolgevano all'aria aperta — recavano sanità al corpo e vera allegrezza allo spirito. La parte musicale di esse talvolta veniva affidata a strumenti musicali (per lo più la fisarmonica, con l'aggiunta magari di qualche violino o strumento a fiato): però spesso il solo canto accompagnava la danza, con filastrocche vocali — anche senza senso e nesso, come in certi giochi fanciulleschi — il cui suono stesso poteva dare una certa ebbrezza fisica al cantore e segnare mercatamente il ritmo allo stuolo danzante.

Di questi canti, di cui si riempiva giocondamente l'atmosfera nei secoli scorsi, molti sopravvivono anche oggi: chi, infatti, non ha udito echeggiare, tra i filari o sotto i porticati dei cascinali, la canzone del « grillo e la formica »?




(Il grillo canta sul ramo del lino; passa la formica e glie ne domanda un tantino). Questa canzone — dal ritmo franco, deciso, marziale (caratteristica musicale d'un popolo, che fu molto, nel passato, sotto l'egemonia militare — narra dell'idillio dei due insetti e dell'incidente mortale occorso al grillo; incidente che obbliga la formica a comprarsi un vestito per il lutto, così che la canzone conclude, graziosissimamente: « Se tu l'avessi vista, tutta vestita in nero, con le sottanine corte: faceva schiantare il cuore! ». Di genere affine — ma più viva ancora, briosa e aggraziata nel ritmo — è la canzone del maritino:



(Mi son comprato un omettino grande e grosso come il dito mignolo. Tutti gli altri vanno per il fieno, il mio omettino pure vuole andare. Tutti gli altri ritornano a casa; il mio ometto non torna. Tularilarì, tulaliralà, il mio ometto resta là). La canzone continua narrando come questo omettino è così piccolo da poter stare nascosto sotto una foglia, da poter essere vestito con una spanna di stoffa, calzato con gusci di nocciola e che finisce divorato dalle formiche.

Come contrapposto caricaturale alla canzone del minuscolo maritino, vi è quella della « Brandolina », una donna enorme, a cui han dato, per sfamarla, sette infornate di pane — e non ne ebbe che per un giorno — e, per dissetarla, sette brente di vino — con cui si bagnò appena il bocchino!

Le vicende della vita coniugale e famigliare — purtroppo non sempre limpide e serene — formano l'argomento di varie canzoni di mordace sapore: una moglie, che si dimostra sempre incontentabile in tutto, viene... persuasa dal marito a colpi di bastone; una figlia... modello — si direbbe quasi... moderna — si dimostra così pigra, da lasciare annidare i topi nella rocca da filare, da ammucchiare in cucina i torsi e da far lavare i piatti dal... cane della vicina.

La fondamentale virtuosità della donna piemontese — che non esita davanti al sacrificio della vita per salvare il proprio onore, come si è visto in varie canzoni romanzesche — traspare anche in alcuni canti umoristici, dove essa si prende gioco astutamente di qualche spasimante, liberandosene con qualche innocua burla. Una fanciulla invitata da un cavaliere a passare la notte con lui, finge di accettare, ma gli somministra poi un narcotico, che rende... superflua la promessa; e quando il cavaliere, il giorno dopo, ridestandosi si accorge dell'inganno, essa assai giudiziosamente fa osservare: « Fin che il pomo è sul ramo, è da tutti ammirato; quando è caduto in terra, è da tutti rifiutato ».

A titolo di curiosità è da rilevarsi come il tipo femminile che gode le maggiori simpatie presso il popolo piemontese è, a giudicare dalle canzoni, quello bruno: della « moretta » si esaltano frequentemente le qualità e le spiccate tendenze amatorie, mentre le bionde, secondo quanto si afferma, sono « tûte traditôre »...

***

L'eterno risvegliarsi della primavera è stato sempre salutato con viva gioia da tutti i popoli, come il simbolo del rinnovarsi della giovinezza, e celebrato con fervore di canti e di suoni: non potevano quindi mancare tali canti nella regione piemontese. In uno di essi, anzi, si ricorda l'uso antichissimo di piantare, nella notte di calendimaggio, un ramo di alloro dinanzi alla porta della fanciulla amata; un altro si riconnette all'uso, frequentissimo un tempo, della questua delle uova, nella settimana di Pasqua.

Altri espressivi canti sono sbocciati in Piemonte per riflesso di quell'universale sentimento che è l'amor materno: ma come seguire tutte le iridescenti e varie manifestazioni dell'anima di un popolo?

Per ora sarà sufficiente l'aver raccolto un mazzo di questi fiori poco conosciuti e nati, come quelli dei campi, senza coltura — ma non per questo meno ricchi di profumi, di colori, di grazia e di venustà — e d'averne indicata la fertile regione che li ha prodotti.

LUIGI COCCHI.

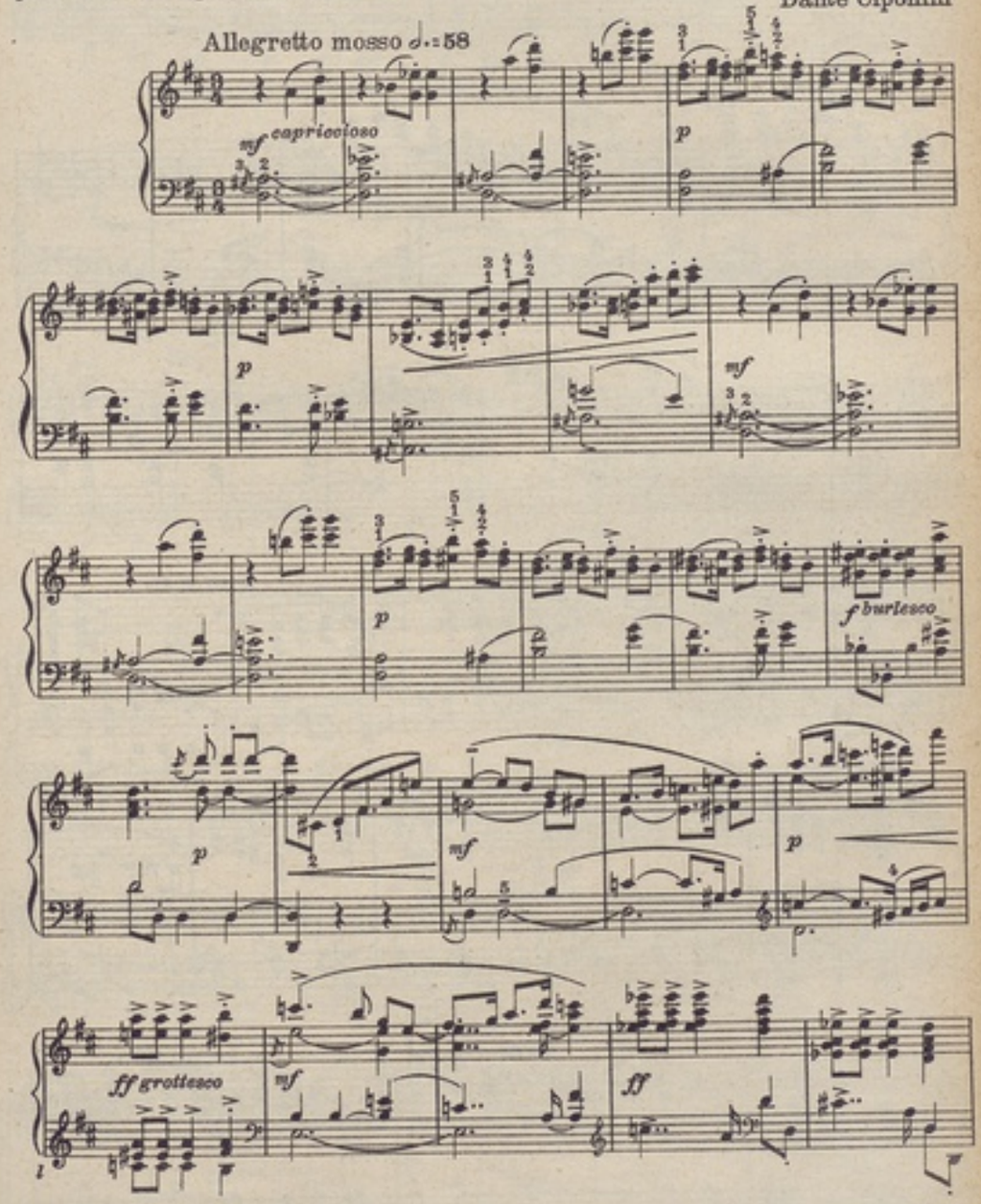
Supplemento musicale al fascicolo X - 1932 di Musica d'Oggi.



# DANZA STRANA
## (da un sogno)

Dalla « *Raccolta di Musiche Pianistiche* »
per lo studio dell'espressione e del ritmo

*Musica di*
Dante Cipollini




*Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.* *(Copyright MCMXXX, by G. RICORDI & Co.)*
**Tutti i diritti sono riservati.**
**Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.**

**E.R. 1088**

mf

f

mf

p

Ped. * Ped. *

mf

f

mf

p scherzoso

f burlesco

p

mf

rit. molto

Poco meno ♩=120

p mf burlesco

p





f misterioso

p

ff

tratt.

a tempo

p mf

tr

p

tr

stentando

f a tempo

ff p scherzoso

rit.

I. Tempo

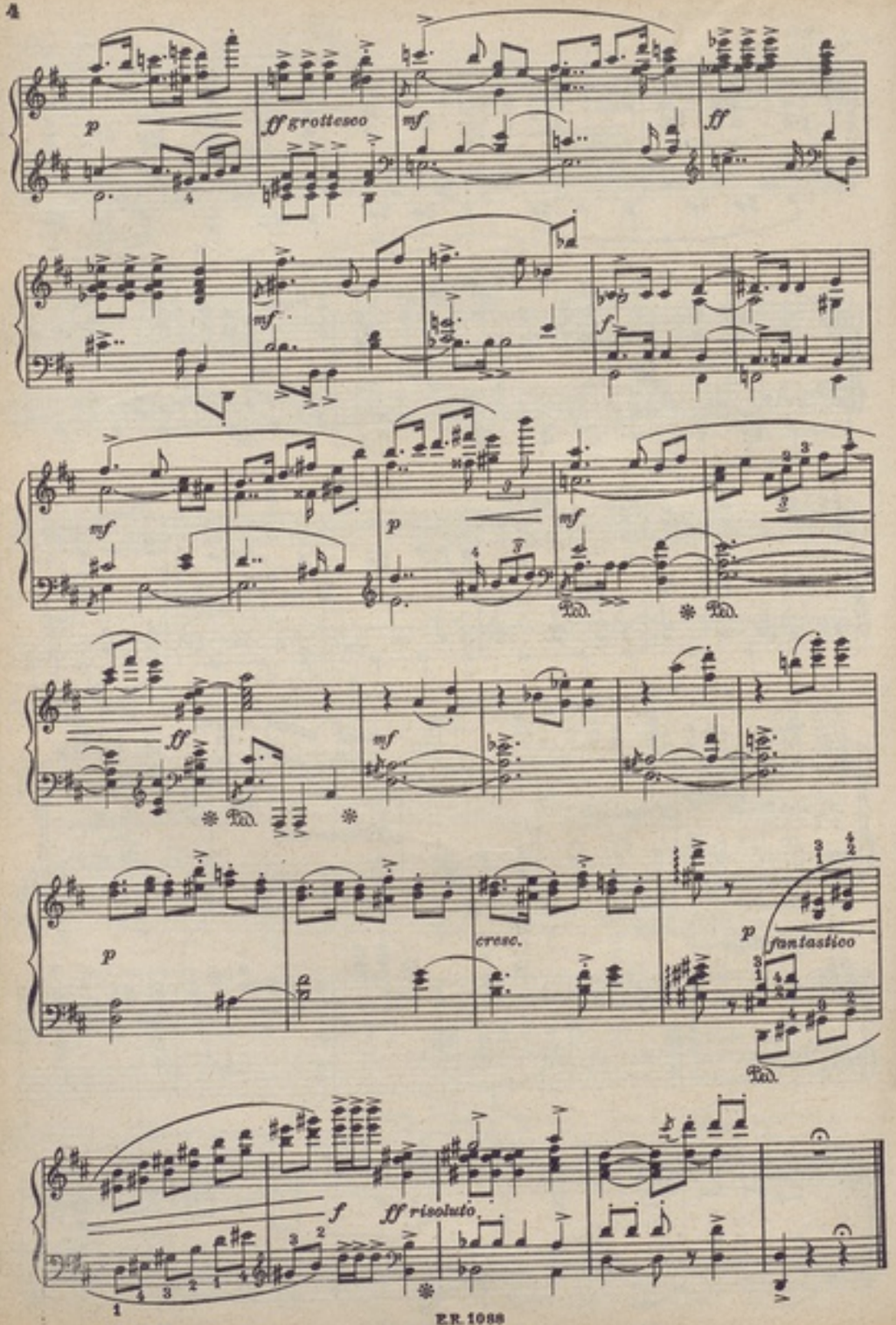
mf

p

f burlesco

p

mf




# RIVISTA DELLE RIVISTE

## "Parsifal" giudicato da Debussy

Il cinquantenario della prima rappresentazione di *Parsifal* (Bayreuth, 26 luglio 1882) è passato, almeno da noi, quasi inavvertito. R. A. Moser in *Dissonances* ha avuto l'idea d'andare a rintracciare il giudizio di C. Debussy, giudizio che risale ad una trentina d'anni addietro, in occasione delle prime esecuzioni parigine (in concerto) di quell'opera di Wagner.

Giudizio interessante, espresso con la solita franchezza — e non senza qualche punta di quell'ironia così abituale all'autore di *Pelléas* — in cui il musicista francese mette in rilievo le manchevolezze del poema, di cui denuncia umoristicamente le anomalie e le contraddizioni. In compenso però, fa risaltare, con frasi di singolare esattezza, le superbe bellezze d'una partitura di cui ebbe a scrivere una volta, ch'essa gli sembrava « un meraviglioso documento sull'inutilità delle formule... » una geniale smentita alla *Tetralogia*.

Ma ecco lo scritto debussyano:

« Nel *Parsifal*, ultimo sforzo d'un genio davanti al quale ci si deve inchinare, Wagner cercò d'esser meno duramente autoritario verso la musica: ed essa vi respira più liberamente... Non è più il nervoso ansimare che perseguita la *maladive* passione di Tristano, nè le grida da belva irata di Isotta: e neppure il commento magniloquente dell'inumanità di Wotan.

« Non v'è nulla, nella musica di Wagner, che raggiunga una bellezza più serena del preludio del terzo atto di *Parsifal*, e tutto l'episodio del Venerdì Santo, quantunque — per dire il vero — la lezione tutta speciale che Wagner traeva dall'umanità, si manifesti egualmentemente nell'attitudine di certi personaggi del dramma. Guardate Amfortas, tristo cavaliere del Graal, che si lamenta come una modistina e piange come un fanciullo... *Sapristi!* Quando s'è cavaliere del Graal e figlio di re, ci si pianta nel corpo la propria lancia, e non si trascina una vergognosa ferita attraverso a malinconiche cantilene per tre atti.

« Quanto a Kundry, vecchia rosa d'inferno, è stata buon argomento per i letterati wagneriani: per mio conto, confesso la mia poca simpatia per questa *pierreuse sentimentale*.

« Il più bel carattere in *Parsifal* è quello di Klingsor (antico cavaliere del Graal, messo alla porta del luogo sacro a causa di opinioni troppo personali sulla castità). Questi è meraviglioso per il suo odio e per il suo rancore: sa quanto valgono gli uomini e pesa la solidità dei loro voti di castità, *avec de méprisantes balances*. Da ciò si può facilmente arguire che questo scaltro negromante è non solo l'unico personaggio *umano*, ma l'unico personaggio morale di questo dramma dove vengono proclamate le idee morali e religiose più false: idee, delle quali il giovane *Parsifal* è il cavaliere ingenuo ed eroico.

« Insomma, in questo dramma cristiano, nessuno vuol sacrificarsi (il sacrificio di sè stesso è nondimeno una delle più belle virtù cristiane!) e se Parsifal ritrova la lancia miracolosa, ciò avviene grazie a Kundry, la vera sacrificata di tutta questa storia: doppia vittoria offerta ai diabolici intrighi d'un Klingsor, ed al santo malumore del cavaliere del Graal.

« L'atmosfera è certamente religiosa, ma perchè certe voci di fanciulli hanno delle inflessioni così equivoche? (Pensate un momento a ciò che avrebbe potuto ottenere di infantile candore, se l'anima di Palestrina avesse potuto dettarne le inflessioni!).

« Tutto questo non riguarda che il poeta — che si ha l'abitudine d'ammirare in Wagner — e non tocca in nulla la parte musicale di *Parsifal*. Questa è tutta d'una superba bellezza, ricca di sonorità orchestrali uniche ed impreviste, nobili e forti. E' uno dei più bei monumenti sonori che siano stati innalzati all'immutabile bellezza della musica ».

E, riassumendo le sue impressioni sull'insieme dell'opera wagneriana, Debussy aggiungeva queste parole, di cui solo oggi cominciamo a sentire l'esattezza:

« Wagner non potrà mai morire del tutto. Anch'egli subirà la mano brutale del tempo che mutila le cose più belle: ma di lui resteranno belle e superbe rovine all'ombra delle quali i nostri nipoti andranno a sognare sulla passata grandezza di quest'uomo al quale non mancò che essere un poco più « umano » per essere interamente grande »

# Tre maestri del violino

Il violinista Bilewsky, concertista di chiara fama, di ritorno in Francia dopo una lunga assenza, durante la quale riportò successi brillantissimi all'estero, è stato invitato dalla direzione del *Courrier Musical* a scrivere una serie di articoli sui violinisti e su la scuola francese di violino.

Il primo articolo è dedicato a tre maestri dell'arco: *Jacques Thibaud, Jules Boucherit, Georges Enesco.*

Il prossimo articolo tratterà principalmente dei giovani; ad esso farà seguito uno studio sui quartettisti, sui professori di Conservatorio e i loro sistemi didattici. L'ultima cronaca sarà consacrata alla scuola straniera del violino.

Nessuno era meglio indicato di Bilewsky per illuminare una questione di così alta importanza artistica. A tutti i frequentatori dei concerti parigini era ben nota la maestria delle sue esecuzioni, la tecnica agguerrita, la cavata magnifica del suo polso. Ma non molti conoscevano il suo talento di articolista e le sue rare facoltà d'analisi, che fanno di lui un acuto psicologo.

« Non si attendano da me falsi pudori » egli asserisce. E pone giustamente al bando reticenze e calcoli di prudenza — comprensibili in un argomento così spinoso, che tocca da vicino tanti colleghi!

Così, se avviene ch'egli lodi uno di questi, è solo per un doveroso tributo alla giustizia. Se per un altro è costretto a mantenere un certo riserbo, esula dal suo silenzio il malanimo o il partito preso.

« In Francia — sono le sue parole — esiste una dinastia di violinisti, come esiste una dinastia di re; e altrettanto gloriosa ».

Tre nomi, anzitutto: Thibaud, Boucherit, Enesco.

Non è ingiusto però naturalizzare quest'ultimo francese, se si considera che il suo maestro è stato Marsick.

Thibaud adempie, con la sua arte, ad una missione quasi sovrumana; egli trasmette l'inesprimibile, ricercando la carezza profonda della nota. Per un sortilegio mirabile, egli evoca una presenza ultraterrena, e ne fa risuonare la voce. Come ridire il mistero dei suoni ch'egli trae dal suo istrumento, in una sonorità quasi eterea?

Bach e Mozart sono come gli spiriti invisibili che determinano una corrente magnetica nell'eterna armonia dello spazio. E Thibaud è uno degli esseri privilegiati, che queste correnti misteriose sanno raccogliere e far vibrare in sè stessi, riuscendo ad essere non soltanto interpreti, ma anche creatori, perchè si accomunano e si integrano con la maestà divina del genio.

Per Boucherit si può rammemorare la dedica che Reynaldo Hahn scrisse sul frontespizio del *Concerto* per violino: « Al più lineare dei violinisti tra i nostri grandi maestri ». Nessuno più di lui possiede la spontaneità e la freschezza, che occorrono per rendere l'opera dei settecentisti francesi. Si ricordino le sue esecuzioni stilisticamente ineccepibili delle trascrizioni di Kreisler.

Nelle folle intristite dagl'istinti primordiali, tra le masse corrose dalla brutalità e dalle insidie predaci, egli ha esercitato un sacerdozio di eleganza, di nobiltà e di leggiadria.

Enesco, infine, è colui che, con la sua arte fascinatrice, afferma l'esistenza in noi di un fremito mistico, di un impulso quasi trascendente; e noi ci avviciniamo a lui con un senso di gratitudine, pervasi da quella commozione profonda che avevano gli esseri umani nel passato, quando sentivano la presenza di una manifestazione sovrannaturale.

---

## ITALIA

**Musica Sacra.** - Milano, 25 luglio 1932.

G. L. C. - *Il faro.*

Osservazioni degli inconvenienti che una severa ed esagerata applicazione del M. P. apporta nella musica sacra.

G. L. Centemeri. - *Una « trovata »?*

Proposta d'una piccola aggiunta (un talloncino di legno) alla pedaliera degli organi per facilitare i passi legati e gli incroci.

J. H. Desroquettes. - *Difesa del « si bemolle ».*

Lettera aperta sopra un particolare della teoria gregoriana.

---

**Rivista Musicale Italiana.** - Torino, luglio-settembre 1932.

J. Tiersot. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV au XX siècle.*

Continuazione del tomo XXXVIII, fasc. 3 dell'anno 1931. Sono riportate lettere di Chopin, di Hiller, di Liszt.

C. Parolari. - *Giambattista Velluti ultimo dei sopranisti sulle liriche scene.*

Con saporosa abbondanza di aneddoti e di episodi singolarissimi, l'autore traccia la vita di questo celebre cantante evirato.

F. De Pauer Peretti. - *Nel bicentenario di Giuseppe Haydn.*

Lo scrittore sottopone a profondo esame critico ed esegetico l'opera sinfonica di Haydn, soffermandosi in modo particolare a considerare l'ultima sinfonia, la re maggiore. Il saggio estetico è condotto con mano maestra.



C. Aiton. - *L'origine e il significato tonale degli accordi.*

L'articolista asserisce che gli accordi sono orientati secondo la progressione di luce, appaiono cioè come costruzioni che dal suono inferiore s'innalzano con elementi sempre più tesi e luminosi.

E. Roggeri. - *Riccardo Wagner e la Svizzera.*

Gli anni trascorsi da Wagner nella Svizzera furono della massima importanza. Ivi egli conobbe Matilde Werendonck, frequentò F. Nietzsche e sposò Cosima Liszt.

---

**La Rassegna Musicale.** - Torino, luglio 1932.

A. Parente. - *Il problema della critica musicale.*

« ... La facoltà della critica musicale ci sembra inibita soltanto se tutto ci figuriamo ed a tutto ci applichiamo, tranne che alla musica: o che questa si voglia scambiare per storia e fatti storici, o che si speri di trovare in essa uomini, paesi, conflitti o concordie umane e naturali... ».

L. De la Laurencie. - *Nicolas de la Grotte, musicista di Ronsard.*

Breve profilo biografico estetico, di questo ingiustamente dimenticato (o press'a poco) compositore francese del secolo XVI.

M. Mila. - *Un compositore ignorato dell'800: Pietro Bianchini.*

Compositore attivo e fecondo, Pietro Bianchini veneziano (1828-1905) lasciò una quantità di lavori strumentali, inediti, dei quali il Mila ha potuto prender visione. Da queste opere (disuguali per valore) risalta una figura di compositore assai interessante per i caratteri che presenta. Si mettono in particolar rilievo le Sonate per violino e pianoforte, ed i Quartetti.

R. Sessions. - *Altre vedute sulla musica americana.*

Risposta e complemento allo studio di G. Pannain comparso nella stessa rivista e già riassunto in queste colonne. L'A. espone alcuni punti e problemi fondamentali della moderna musica americana.

---

**L'Italia Musicale.** - Genova, agosto 1932.

F. Mompellio. - *L'armonia dal punto di vista della scala fisica.*

Appunti ed osservazioni a proposito d'un libro recentemente apparso sull'argomento.

F. Boghen. - *Il « Clavicembalo ».*

L'A. continua l'esame estetico-pratico del « Clavicembalo » bachiano, iniziato nei numeri precedenti.

G. Piccioli. - *Lodovico Rocca.*

Analisi dell'opera varia e multiforme del compositore torinese.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, luglio-settembre 1932.

L. Forino. - *Giovanni Sgambati.*

Rivive in questo scritto la complessa figura di G. Sgambati, pianista, insegnante, compositore. Alcune modificazioni (a pezzi di Chopin, Liszt e Mozart) che lo Sgambati usava e faceva usare ai suoi allievi, ed alcuni aneddoti che mettono in rilievo lo spirito mordace del compositore romano, completano l'articolo.

N. Melchiorre. - *Le particolarità del genio verdiano.*

« ... Il genio verdiano è in continuo divenire, e passa da signore e dominatore fra le passioni che deve esprimere... non ristagna mai in una sola posizione ».

G. Boni. - *La cultura musicale nelle scuole medie.*

Osservazioni sopra l'insegnamento della musica nelle scuole medie, sul modo con cui viene attuato e sui risultati.

G. Ubertone. - *Sulla tecnica dell'arco.*

Articolo di carattere strettamente tecnico sull'argomento.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, luglio-agosto 1932.

N. Valle. - *La favola pastorale e l'« Aminta » del Tasso.*

Scritto storico-critico. « ... L'*Aminta* può considerarsi come il ponte di passaggio tra la favola pastorale e l'opera, come l'*Orfeo* di Poliziano servì da anello di congiunzione tra la favola e la Sacra Rappresentazione.... ».

V. Raeli. - *L'italianità ed il patriottismo di A. Zanella.*

Illustrazione della recente *Rapsodia dei Canti di Trincea* del direttore del Liceo musicale di Pesaro.

---

agosto-settembre 1932.

N. Valle. - *L'« Amfiparnaso » e la « Rappresentazione di anima et di corpo ».*

Continuando gli studi storico-estetici sulle origini e la formazione del melodramma, l'A. si occupa ora delle ricerche della « Camerata Fiorentina », e dei capolavori di O. Vecchi ed Emilio De' Cavalieri.

M. Rinaldi. - *Musicalità viennese.*

Impressioni sulla vita musicale viennese.

---

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, luglio-agosto 1932.

G. de Saint-Foix. - *Les sonates pour violon et alto de Haydn.*

Il musicologo francese dà conto della recente scoperta di sei *Duetti* per violino e viola (ognuno di tre tempi, col *Largo* in mezzo ed il *Minuetto* alla fine) che sono indubbiamente di Haydn: e suffraga la sua scoperta con argomentazioni interessanti.

E. Haraszti. - *Les Eszterhazy.*

Un gruppo di documenti dell'epoca ha permesso all'Haraszti di gettare nuova luce su questa nobile famiglia che si faceva un vanto ed un dovere di proteggere la musica ed i musicisti, e che fu, in particolar modo, protettrice di Haydn.

P. Souvtchinsky. - *Sur la musique d'Igor Markevitch.*

L'opera del giovane compositore russo, che ha già attirato l'attenzione del mondo musicale, offre all'A. il modo di tracciare una breve estetica della sensibilità musicale moderna, in genere: e di studiare brevemente la musica di Markevitch, la cui creazione «dipende direttamente dall'ispirazione puramente auditiva, dalla *cosa che si ascolta*, senza intervento d'elementi psicologici o formali... ».

R. Chalup. - *À propos des mélodies de Ch. Bordes.*

Gli interpreti hanno completamente dimenticato le *melodie* di Ch. Bordes. L'accurato esame estetico che ne fa lo Chalupt, dimostra quanto essi abbiano torto.

L. Landry. - *Paradoxe sur l'harmonie.*

Riprendendo un suo antico concetto, secondo il quale «l'armonia può esser considerata come un compromesso od un conflitto fra il *timbro* ed il *contrappunto* », l'A. illustra questa sua teoria secondo i tre aspetti della *tonalità*, della *politonalità*, o dell'*atonalità*.

R. D'Erlanger. - *La musique arabe.*

Testo del discorso pronunciato all'inaugurazione del Congresso di Musica Araba al Cairo.

---

**Revue de Musicologie.** - Parigi, agosto 1932.

P. M. Masson. - *« Les Fêtes Vénitiennes » de Campra.*

Prima parte d'un ampio e minuzioso studio storico-critico (corredato da interessanti citazioni musicali) sul balletto *Les Fêtes Vénitiennes* del compositore André Campra, il primo lavoro del genere, di carattere comico, dato per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1710, e ripreso frequentemente negli anni seguenti.

P. Brunold. - *Trois livres de pièces de clavecin de J. F. Dandrieu.*

Comunicazione e descrizione di tre libri di composizioni clavicembalistiche del compositore francese J. F. Dandrieu (sec. XVII), ignoti finora, due dei quali, anzi, non figurano neppure sulla bibliografia del musicista.

H. Martin. - *La « Camerata » du Comte Bardi.*

Seconda parte dello studio sulle dottrine e le ricerche dei componenti la «Camerata Fiorentina» del Conte Bardi, e sulle origini del melodramma.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 1 luglio 1932.

A. Machabey. - *Saint Cyprien et la Musique au III siècle.*

Studio d'indole storica sul vescovo di Cartagine, e sopra i suoi scritti che ci fanno conoscere le condizioni e la natura della musica dell'epoca sua.

——— 8-15-22 luglio 1932.

J. Chantavoine. - *Chopin et la France.*

In base ai documenti che all'Esposizione chopiniana a Parigi sono stati esposti al pubblico, l'A. cerca di stabilire quali furono veramente i rapporti fra Chopin e la Francia. Parigi fu sempre considerata dal polacco come un luogo d'esilio, ma se tale situazione fu triste per l'uomo, fu certamente vantaggiosa al compositore, perchè la nostalgia del paese nativo gli ispirò là le sue più belle pagine. Il paragrafo finale, ci rivela con quali curiosi occhi Parigi guardasse Chopin.

——— 12 agosto 1932.

J. Chantavoine. - *Les formules melodiques chez Beethoven.*

Osservazioni su un recente volume tedesco apparso sull'argomento.

——— 26 agosto 1932.

J. Tiersot. - *Symphonies et thèmes populaires.*

Prima parte d'uno scritto sull'uso di temi popolari presi dai compositori come temi di composizioni sinfoniche: qui l'A. si occupa particolarmente di Haydn.

A. Chottin. - *Airs populaires marocains.*

Si inizia uno studio teorico-critico (con interessanti citazioni musicali) sui canti popolari del Marocco.

---



**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 luglio 1932.

A. Mangeot. - *Pour la défense des musiciens.*

Lettera aperta al Sottosegretario delle Belle Arti francese, per invocare che anche i posti di T. S. F. di Francia siano tassati.

A. M. - *Les faux Debussy.*

Come abbiamo segnalato nel numero scorso di *Musica d'Oggi*, una delle liriche postume di Debussy è in realtà di E. Peasard. Qui se ne segnala una seconda che si attribuisce a Hillemacher, facendo la cronaca della disgraziata pubblicazione.

---

**Musique et Concours.** - Parigi, 15 luglio 1932.

R. Boquet. - *Les Maîtres de la Musique Russe.*

Prima parte d'uno scritto biografico critico sopra A. Borodine.

---

## INGHILTERRA

**The Chesterian.** - Londra, luglio-agosto 1932.

T. White. - *Alexander Scriabine.*

«Scriabine resta comunque il tipo moderno dell'artista arci-romantico ed arci-mistico.... ». E questo un nuovo contributo all'esegesi scriabiniana, in cui il compositore non viene considerato isolatamente dalle teorie mistiche e metafisiche che lo inspirano e formano, per così dire, la base estetica della sua arte.

T. Jarecki. - *The Domain of the orchestra.*

« ... L'uomo capace di dirigere la musica contemporanea con la sua complessità ritmica e l'intensità nervosa necessaria,... deve avere un potere di concentrazione tale da poter far emergere e servire con se stesso ma la musica e l'orchestra la cui sola *raison d'être* è quella d'esser uno specchio della vita, passata e futura... ».

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, luglio-agosto 1932.

M. M. Scott. - *Some Haydn portraits in England.*

Breve iconografia haydniana riferentesi specialmente ai ritratti inglesi ed esistenti in Inghilterra.

G. Pannain. - *Arnold Schönberg.*

Vituperato, portato alle stelle, o accanitamente discusso, sia per negarlo, sia per affermarlo, questo compositore viennese resta una delle figure più interessanti e singolari dell'epoca nostra. L'A. di questo scritto illustra con chiarezza tutta italiana le teorie, interessantissime, del musicista viennese: ed osserva come il compositore, nelle sue realizzazioni, resti assai inferiore alla genialità del teorico.

---

**The Musical Times.** - Londra, agosto 1932.

T. Wood. - *Music while you wunder.*

Articolo conclusivo sulle caratteristiche della musica estremo-orientale. Si parla particolarmente della musica malese, illustrando l'esposizione con citazioni musicali.

R. Newmarch. - *The letters of Dvorak to H. Richter.*

Continua la pubblicazione dell'epistolario, corredata da opportune note esplicative, fra il compositore boemo ed il direttore d'orchestra tedesco.

H. J. Foss. - *The International Festival at Vienna.*

Impressioni critiche sul Festival viennese.

M. Unger. - *The persian origin of « Parsifal » and « Tristan ».*

Si vuol dimostrare che le origini più lontane delle leggende di *Tristano* e di *Parsifal* si trovano nella letteratura persiana.

W. E. Ward. - *Music of the Gold Coast.*

Prima parte d'un accurato studio sulla musica dei negri della Costa d'Oro. Lo studio è illustrato da opportune citazioni musicali.

J. Löwembach. - *Czech music of our days.*

Breve sguardo sulla musica ceco-slovacca, sugli autori contemporanei e le loro opere.

---

**Musical Opinion.** - Londra, luglio 1932.

B. Jmaslen. - *Celebrities and Music.*

Continuando a ricercare quale sia stata l'importanza della musica nella vita e nell'opera dei letterati inglesi più significativi, l'A. ci presenta questa volta la figura di J. E. Fitzgerald, il rivelatore del *Rubayat* di O. Kayam, il quale fu certamente assai sensibile alla musica, per quanto a modo suo, come rivelano gli scritti qui pubblicati.

H. Brian. - *Giacomo Meyerbeer.*

Seconda parte dello scritto biografico-critico già citato.

D. C. Parker. - *A famous Composer's Widow.*

La vedova d'un famoso compositore è la figlia di Halévy, l'autore dell'*Ebrea*, moglie di Giorgio Bizet, della quale si traccia brevemente un ritratto, ed alcuni ricordi sul marito.

---

**Musical Opinion.** - - Londra, agosto 1932.

C. Gray-Fisk. - *Abram Chasins.*

Profilo biografico-critico d'un giovane compositore-pianista, nato in America da genitori russi, meno di trent'anni fa.

H. Brian. - *Giacomo Meyerbeer.*

Continuazione e fine dello scritto precedentemente iniziato.

---

**British Musician and Musical News.** - Londra, agosto 1932.

—— *Bernard Shaw: Music Critic.*

Prima parte d'uno studio sull'attività critico-musicale di Shaw e suoi caratteri.

E. M. Grew. - *The childhood of great musicians.*

Il grande musicista, intorno all'infanzia del quale l'A. ci intrattiene, è Beethoven.

N. D'Esterre. - *The Beethoven opus number.*

L'A. cerca di stabilire se e quanto il numero d'opus di alcune opere beethoveniane, corrisponda alla loro data di composizione.

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, agosto 1932.

W. Grunostay. - *Die klingende Elektrizität und der Komponist.* (L'elettricità sonora e il compositore).

La scienza, asservita all'industria radiofonica, si arrabatta a portare agli apparecchi perfezionamenti e modifiche, atte a conferire al suono una purezza sempre maggiore. Le distorsioni e le perturbazioni vanno eliminandosi sempre più. Il compositore, dinanzi a questi istrumenti prodigiosi, è indotto a creare musica particolarmente adatta alle macchine suscitatrici della vibrazione sonora.

F. Noack. - *Rundfunk und Schallplatte.*

Tra la radio e il grammofono c'è una sorta di occulta lega, i cui obbiettivi lontani consistono nella definitiva sopraffazione della musica umana. La macchina tende a soppiantare l'elemento uomo. Huberman, Stuckenschmidt, Gutmann presagiscono il pericolo, e ritengono che nulla possa opporsi a questa fatale evenienza. Furtwängler, più roseo nelle sue previsioni, considera la radio e il grammofono come utili fattori di volgarizzazione della musica, riconoscendo loro un'importanza ed una missione educativa.

O. Kappelmayer. - *Klingende Elektrizität.*

Lo scrittore rammenta i primi saggi sperimentali di musica eterea, compiuti nel 1923 a Berlino da Theremin, Martenot e Dounkowski e le successive esperienze del 1927 al Festival musicale di Francoforte. Nuovi orizzonti si dischiudono ai cultori di questa forma inusitata di sonorità misteriose, che, col ritrovati della indagine scientifica futura, si avvantaggeranno di risorse impensate, con sicuro profitto della creazione artistica.

---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 10 agosto 1932.

S. Brichta. - *Pessimistische Betrachtungen über die Entwicklung der deutschen Muzik seit Beethoven.* (Considerazioni pessimistiche sullo sviluppo della musica tedesca dopo Beethoven).

Uno storico della musica, il quale si accinga a scrivere una storia dell'arte tedesca degli ultimi cento anni, da Beethoven sino a Mahler, Strauss e ai musicisti moderni, deve, ad onta dei grandi progressi realizzati sopratutto nel campo della tecnica, definire la nostra epoca come un'era di declino e di regresso per l'arte musicale.

C. L. Heidenreich. - *Zwei Opern - Uraufführungen in Brünn.*

Al Landestheater di Brünn sono state rappresentate per la prima volta due opere: *Knecht fernei* di A. Mahowsky e *Nura* di Chlubna.

———— 24 agosto 1932.

F. Baser. - *Thibaut und Mendelssohn in Heidelberg.*

Lo scrittore rievoca l'incontro nella romantica città universitaria del noto giurista Thibaut col giovane Maestro, nel 1827. Mendelssohn scrisse alla madre lettere entusiastiche sul suo dotto e benevolo amico. Qualche anno dopo Thibaut annoverava tra i propri allievi, intenti allo studio delle pandette e dei codici giustinianei, uno studente d'eccezione: Roberto Schumann.

W. Promnitz. - *Sommerfest der Göttinger Händel-Gemeinde.*

La « Händel-Gesellschaft » ha organizzato a Göttingen un Festival estivo, al quale è accorsa una folla imponente di spettatori.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 5 agosto 1932.

H. Joachim Flechtner. - *Vom musikalischen Kunstgenuss.*

Dissertazione filosofico-estetica sul piacere prodotto dalla musica in genere. Il saggio si addentra in minute disquisizioni dottrinarie, in curiose introspezioni psicologiche, le cui conclusioni non sempre riescono convincenti. Del pari l'esemplificazione addotta non ha valore assoluto, ma può solo considerarsi interessante da un punto di vista subbiettivo, relativamente cioè ai gusti personali e alle predilezioni artistiche dell'autore.



---

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, agosto 1932.

M. Morold. - *Roderich von Mojsisovics.*

Nato il 10 maggio 1877 a Graz, Mojsisovics, addottoratosi in giurisprudenza, entrò a far parte dell'amministrazione statale; ma per poco, poichè le sue tendenze naturali lo portavano al culto della musica e alla composizione. Dedicatosi alla carriera artistica, recò una sua produzione di opere assai significative nel campo sinfonico, istrumentale e teatrale. Oggi Mojsisovics si può considerare come una delle figure eminenti del mondo musicale austriaco.

F. Stege. - *Berliner Musik.*

La pausa estiva della vita musicale berlinese sembra di anno in anno diminuire, dato che i concerti durano sino alla fine di giugno. L'avvenimento più importante della stagione è stata la rappresentazione del *Gianni Schicchi* pucciniano.

---

**Musica Sacra.** - Regensburg, agosto 1932.

Dr. Götzen. - *Gregorianischer Choral und deutsches Kirchenlied.*

Se il canto corale gregoriano può considerarsi la più eletta e degna forma musicale nella celebrazione dell'ufficio divino, il canto liturgico tedesco è quello che più s'avvicina, per il testo e per la forma, al corale latino.

W. Widmann. - *Franz Witt.*

Seguito e fine dello studio monografico su questo preclaro compositore di opere liturgiche.

---

**Melos.** - Magonza, agosto-settembre 1932.

W. Steinhauer. - *Jugend und neue Musik*

Le nuove generazioni si sentono attratte a manifestazioni innovatrici e rivoluzionarie. La tradizione, fondata sul sistema tonale, sul rispetto delle forme e sopratutto sulla tendenza alla espressione, è scossa nei suoi cardini fondamentali.

A. Machabey. - *Französische Sinfonik der Gegenwart.*

Rapido sguardo alla produzione sinfonica francese, con particolare interesse alle manifestazioni musicali contemporanee.

---

## POLONIA

**Muzika.** - Varsavia, luglio-agosto 1932.

F. Szopski. - *Stanislao Moniuzsko.*

« ... Se, vivo lui, la sua originalità non s'è imposta, la colpa è delle circostanze, come dell'inettitudine del maestro a propagandare la propria musica... Un impulso esterno, un talento poco comune e l'espressione di qualcosa d'ignoto all'Europa avrebbero forse portato al maestro ancor vivo la gloria e la notorietà che gli spettavan di diritto... ».

J. A. Maklakiewicz. - *Alle fonti dell'ispirazione musicale.*

« ... La prima composizione è la concezione d'uno stato d'animo, ma siccome questo emana da un uomo legato alla vita e che in essa ha le sue radici, non si può dire di un'opera musicale ch'essa sia creata all'infuori degli imperativi sociali o nazionali.... ».

---

## SVIZZERA

**Dissonances.** - Conche-Genève, agosto 1932.

R. A. Mooser. - *Goudimel, Palestrina et la musique religieuse.*

L'A. pubblica quattro lettere dedicatorie (due di Goudimel, due di Palestrina) il confronto delle quali è quanto mai interessante per quanto riguarda le idee dei due maestri — pressochè contemporanei — sulla musica religiosa ed i suoi scopi.

—— « *Das Unaufhörliche* » *de P. Hindemith.*

Considerazioni sull'ultima opera del compositore tedesco, dalla quale risulta che il musicista continua verso una maggior semplicità stilistica, ed una maggiore profondità emotiva.

---

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, agosto 1932.

J. Amades. - *La Cornamusa a Catalunya.*

Prima di diventare uno strumento popolare, la cornamusa ebbe in Catalogna un periodo di splendore che l'A. di questo scritto rievoca.

V. de Gibert. - *La intelligencia i la invenció de Chopin.*

Articolo di carattere critico-polemico in risposta ad A. Suarès.

---

**Philarmonia.** - Majorca, agosto 1932.

A. Hebrée. - *A propos de la musique, élément social.*

Scritto sulla necessità di far « rientrare la musica nella vita, e non considerarla come un gingillo d'arte ».

K. SZIMANOWSKY. - *Le mythe de Chopin sur l'âme polonaise.*

Scritto commemorativo interessante, che permette di sapere come un polacco moderno veda e comprenda l'opera di Chopin.

### STATI UNITI

**The Musical Quarterly.** - New York, luglio 1932.

CH. VAN DEN BORREN. - *Tabacco and Coffee in Music.*

*Tabacco* e *Caffè*: uno ha ispirato a J. S. Bach un piccolo delirioso corale (*La pipa*), l'altro la *Kaffee-Kantate*. Ma il gran «Cantore» non fu nè il primo nè il solo a trattare simili argomenti. L'autore cita quanti se ne sono occupati, da Metastasio sino al Wolf-Ferrari nel *Segreto di Susanna*.

B. MAINE. - *Shaw, Wells, Binyon - and music.*

Shaw, Wells e Binyon, tre personaggi illustri della moderna letteratura inglese, hanno esercitato anche la critica musicale. Come, quando, ed a quali caratteri fosse informata la loro critica è quanto ci fa sapere il Maine.

G. F. MALIPIERO. - *Claudio Monteverdi of Cremona.*

È l'introduzione al nono volume monteverdiano del compositore veneziano.

G. M. GATTI. - *Modern Italian Composers.*

Si parla di tre musicisti ormai notissimi (Pizzetti, Malipiero, Casella) dei quali l'A. spiega il vario genere d'influenza esercitato sopra la nuova generazione musicale italiana, e di tre giovani (Mortari, Veretti, Pilati), ciascuno con una personalità (più o meno marcata) propria: di tutti si tracciano le linee essenziali della loro opera.

J. TIERSOT. - *The musical clock of Marie-Antoinette.*

L'orologio musicale di Maria Antonietta serve all'A. per delineare sinteticamente, ma garbatamente, la sensibilità musicale francese ai tempi dell'infelice regina.

M. DOSEL. - *Chopin and Jenny Lind.*

Breve scritto d'indole storica sull'incontro fra Chopin e la Lind nel 1847.

R. W. S. MENDL. - *The art of the symphonic poem.*

Il Mendl ha fiducia nel poema sinfonico di ispirazione letteraria o pittorica quando, naturalmente, la descrizione si elevi e si trasformi in musica pura, e nell'avvenire di questa forma. Egli suffraga la sua dimostrazione con misurose ed accurate analisi sui lavori del genere già esistenti.

E. ISTEL. - *Ludwig Thuille.*

Profilo biografico-critico di questo compositore, poco noto fra noi.

V. ALFORD. - *Cerimonial Dances of the spanish basques.*

Continuando lo studio sulla musica popolare di Biscaglia, l'A. richiama ora la nostra attenzione sopra un gruppo di danze caratteristiche. Lo scritto è illustrato da opportune citazioni musicali ed iconografiche.

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 Pezzi liturgici. **L. 9.** — PARTE V (118234). - La Suite. Preludio. Variazioni. **L. 8.** — PARTE VI (118235). - Minuetto. Recitativo. Arioso. Aria. Melodramma. Rondò. Affini. **L. 6.** — PARTE VII - Primo Tempo di Sonata. Il complesso della Sonata. - Ouverture. Concerto. Fantasia. Poema sinfonico. **L. 9.**

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### "Romanticismo,, di Iginio Robbiani alla Radio

Il 27 settembre, la stazione Milano-Torino-Genova ha trasmesso questa nuovissima opera in tre atti, su libretto che Arturo Rossato ha tratto dalla popolarissima commedia di Rovetta, apportandovi quegli adattamenti necessari alle esigenze musicali.

La musica del compositore cremonese, già molto apprezzato per i suoi precedenti lavori teatrali *Esvelia* e *Anna Karenine*, ha incontrato il pieno favore degli innumerevoli uditori radiofonici, che l'hanno giudicata assai aderente al testo, e sopratutto ricca di spontaneità melodica. Ammirati in modo particolare il vivace e fresco preludio, l'intermezzo fra gli ultimi due atti, e l'ultima parte del secondo.

*Romanticismo* ha avuto un'ottima esecuzione, grazie alle intelligenti cure del direttore maestro Tansini e al valore degli interpreti signore Corradetti e Montico, tenore Ferrara, baritoni Piazza e Castello.

### Onoranze a Donizetti

La consueta stagione autunnale a Bergamo, iniziatasi con *Andrea Chénier* (protagonista Pertile) e con *Faust* (Pinza, la Caniglia, Alcalde, Basiola) ha assunto quest'anno particolare importanza perchè, durante la stessa, si è inteso commemorare il centesimo anniversario dell'*Elisir d'amore*.

Del celebre lavoro si è avuta una eccezionale edizione, affidata ad artisti quali Beniamino Gigli, Mercedes Capsir, Gino Vanelli ed Ernesto Badini, ed al maestro Del Campo direttore pure degli altri spartiti. Egli, prima di iniziarsi lo spettacolo, ha invitato il pubblico, con acconce parole, a raccogliersi un minuto in silenzio in omaggio al grande figlio di Bergamo.

In onore del quale, vi è stata anche la consegna al Museo donizettiano del manoscritto di un suo Quartetto (composto tra il 1815 e il 1822), acquistato in Piemonte dal Rotary bergamasco.

A ricordare, inoltre, il soggiorno di Donizetti nella sua città natale si è svolta un'altra suggestiva e caratteristica cerimonia. Sotto gli auspici della società folkloristica «Ducato di Piazza Pontida», si è riconsacrata l'«Osteria dei tre gobbi» (preferita dal cantore di *Lucia* quando appunto si recava a Bergamo) con la ricostruzione di un caratteristico angolo ottocentesco e con scoprimento di una lapide con la seguente iscrizione: *In questa antica osteria — dei «Tre gobbi» — coi più celebrati artisti del suo tempo — Gaetano Donizetti — veniva a ritemprare lo spirito affaticato — nella fraterna amicizia di Michele Bettinelli — umile taverniere — anima di artista.*

Trattandosi di osteria, non poteva mancare il consueto banchetto al quale parteciparono autorità, artisti, ecc.

❀ In occasione della Sagra dei bersaglieri, il maestro Bellezza ha diretto con scopi benefici uno spettacolo all'Adriano di ROMA. Dopo i *Pagliacci* (principali interpreti Lauri Volpi, la Besanzoni, Stabile e Galeffi), gli ultimi tre artisti hanno cantato brani di altre opere e il maestro Bellezza ha diretto la sinfonia del *Barbiere di Siviglia*.

❀ Con molto favore si va svolgendo la stagione lirica al Carcano di MILANO, diretta dal maestro Cantoni. Finora si sono rappresentati *Il Trovatore* (Marletta, Manachini, la Lucini e la Rota); *La Bohème* (la Morselli, la Riva, Merlini e Dolniski); *La Traviata* (la Richter, Cecil e Manachini); *Aida* (la Lucini, la Zabalbesco, Marletta e Pomé); *La Forza del Destino* (signore Conti e Algozzino, tenore Montelauri, baritono Parigi); *Butterfly* (la Enescu e il tenore Neri).

❀ La Compagnia mozartiana viennese, direttore il maestro Passer, ha iniziato il suo giro in Italia al Verdi di TRIESTE, con *Così fan tutte*.

❀ Molti spettacoli lirici si sono svolti in quest'ultimo mese. Tra i più importanti, ricordiamo:

VIGEVANO. — *Andrea Chénier* (Piccaluga, la Brancucci, Borgioli). Direttore Guarnieri.

VENEZIA (Malibran). — *Butterfly* (la Favero, Voyer, Dolniski) direttore Alvisi.

BOLZANO. — *Faust* (la Guggeri, Civil, Bettoni); *Lohengrin* (Parmeggiani, la Guggeri);

*Butterfly* (la Zamboni); *Francesca da Rimini* di Zandonai, nuova per la città e che ha avuto calorose accoglienze (la Zawaska, Barra, Noto). Direttore di tutti gli spettacoli il maestro Del Cupolo.

VICENZA. — *Gioconda* (la Jacobo, la Casazza, Bagnariol, Borgioli). Direttore La Rotella.

SALSOMAGGIORE. — *Lucia* (Lucrezia Sarria); *Norma* (la Lanza e Voltolini); *Chénier*. Direttore Lomonaco.

SPEZIA. — *Faust* (la Polla Puecher, Minghetti). Direttore Cortopassi.

CARPI. — *Adriana Lecouvreur* (la Favero e Ziliani); *La Bohème* (la Favero, l'Armolli, Ziliani). Direttore Berrettoni.

ARGENTA. — *La Bohème*, con la Favero. Direttore Berrettoni.

CENTO. — *Andrea Chénier*, con Franci. Direttore Alvisi.

LUGO. — *Tosca* (la Richter, tenore Serani). Direttore Giacopetti.

BUDRIO. — *Andrea Chénier* (Oneto e la Burk). Direttore Del Monte.

BAGNACAVALLO. — *Werther* (Wesselowski e la Cervi-Caroli). Direttore La Rotella.

FIRENZE (Teatro Pergola). — *Barbiere di Siviglia* (Stracciari, la Bocci, tenore Bandini). Direttore Cortopassi.

MONTECATINI. — *Adriana Lecouvreur* (la Pampanini, Bentonelli, Borgonovo); *Carmen* (la De Cristoff e Piccaluga). Direttore d'entrambe Eduardo Guarnieri. — *Aida* (la Di Leo). Direttore Podestà. — *La Bohème* (la Pampanini). Direttore Marini.

LANCIANO. — *Tosca* (la Billi). Direttore Sebastiani.

® All'Opera di Stato di VIENNA è molto piaciuta *Fedora* di Giordano; diretta dal maestro Heger, principali interpreti la Jeritza e il tenore Rosmaenge.

® L'Opera di Stato di RIGA si è riaperta con *Gianni Schicchi* di Puccini e *I Pagliacci* di Leoncavallo. Quest'ultimo spartito è stato inscenato a cura del direttore-pittore Libert, in ambiente e con costumi del secolo XVIII, con le principali maschere italiane, con improvvisazioni «a soggetto» e cambiamenti a vista. Entrambe le opere sono state accolte con grande favore.

® Ottimo successo, diretta da Paolantonio, ha avuto al Colon di Buenos Aires, l'opera il *Gobbo del Califfo* di Rossato e Casavola, nuovissima per l'America del Sud.

® A LOCARNO ed all'AJA si sono inaugurate le stagioni liriche italiane con *Traviata* e con *Mefistofele*, interpretate assai bene e dirette, rispettivamente, dai maestri Andreoli e Parenti.

# CONCERTI

## MILANO

® CASTELLO SFORZESCO. — Gli ultimi concerti sinfonici all'aperto sono stati diretti dal maestro Franco Fedeli, con la collaborazione in alcuni brani della soprano Nini Sanchioni, del pianista Alfonso Del Bello e del tenore Paolo Marion) e da Brunetto Grossato. Quest'ultimo, un bimbo di appena nove anni, ha doti istintive eccezionali e buona sensibilità. Il pubblico lo ha applaudito calorosamente.

® CONSERVATORIO. — Si sono avute alcune udizioni, veramente notevoli.

In onore dei congressisti di medicina, la soprano Elisabetta Rethberg ha svolto con vivo successo un programma eclettico di musiche da camera e da teatro. Piacquero cinque eleganti liriche di Hans Wetgler, applaudito anche come pianista.

Davanti ad una sala esauritissima si è presentato recentemente Tito Schipa, che ha deliziato il pubblico con la finezza della sua arte in un ricchissimo e vario programma. Al piano Federico Longas.

® TEATRO DEL POPOLO. — Il Quartetto Poltronieri, ritrovandovi le consuete fervide accoglienze, ha riaperto la stagione con alcune tra le più mirabili composizioni di Haydn, di Beethoven e di Smetana.

Il successivo concerto è stato tenuto, innanzi a pubblico foltissimo, dal pianista Backhaus, interprete magnifico di brani di Beethoven, di Scarlatti, di Chopin, di Pick-Manglagalli ecc.

## ROMA

® TEATRO ARGENTINA. — Il maestro Marinuzzi ha diretto un concerto benefico con interessante programma; oltre alle Sinfonie delle *Maschere* e dei *Vespri siciliani*, alle *Fontane di Roma*, a due brani del poema sinfonico *Terra nativa* di Zandonai, vi figuravano la *Fuga degli amanti a Chioggia*, di Mancinelli, il *Concerto grosso* di Locatelli, realizzato nel basso da Marinuzzi, che sedeva al cembalo, e il suo poema *Elegia* ispirato alla visione del Carso e soffuso di dolore e di fede.

® TEATRO ADRIANO. — Altro concerto per beneficenza hanno tenuto le signore Scacciati, Pederzini, Pasini, Tancredi Pasero, Battaglia, il danese Bendix, Amedeo Rossi e il maestro Spetrino.

## LUCCA

® La R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti ha commemorato il 18 settembre, il 170° anniversario della morte del grande concittadino Francesco Geminiani. All'elettissimo pubblico, tra cui molte autorità e musicisti intervenuti anche da fuori, ha tenuto un



dotto discorso il prof. Betti, tracciando la vita e le opere del musicista. Ha seguito, direttore il maestro Luporini, un concerto di musiche del Geminiani, interpreti i violinisti Betti e Priamo, il pianista Ubaldi ed altri ottimi elementi.

® Assai bene sono riusciti a COMO i due concerti di quell'Orchestra sinfonica, diretti dal maestro Virgilio Ranzato, applaudito anche come autore di diverse composizioni, tra cui *Pattuglia di zigani*, che dovette essere bissata. Piacque anche una *Sinfonietta in re minore* di Umberto Zoppi. Assai apprezzato come solista di alcuni brani, il violoncellista Attilio Ranzato.

® Gigli, sempre per beneficenza, ha dato due concerti a VARESE ed a BERGAMO, coadiuvato da Beuf, dalle signore Oltrabella e Giani e dall'orchestra del maestro Sabaino, nella prima città; dalla Capsir, da Gino Vanelli e dal pianista G. A. Gavazezni, a Bergamo.

® Altri concerti per scopi benefici hanno offerto: Toti Dal Monte con De Muro Lomanto a PAVIA; e Bianca Scacciati a FIRENZE.

® In occasione della settimana petrarchesca, il prof. Arnaldo Bonaventura ha tenuto ad AREZZO una conferenza su *Petrarca e la musica*. Maria Rota, con la collaborazione del maestro Favaretto, ha poi eseguito musiche di Carissimi, Caccini, Peri, Pizzetti, ecc.

® Salomea Kruceniski ha avuto fervide accoglienze in un concerto al Goldoni di VENEZIA, accompagnata dalla pianista Maggie Venturi.

® La contralto Sigalla e il pianista Scarlino hanno svolto a PARMA un bel concerto in onore degli intervenuti al Congresso oftalmico. Al piano, per le musiche vocali, il maestro Lazzari.

® Il Trio Casella - Bonucci - Poltronieri ha svolto un interessante programma al Duse di ASOLO. Il municipio, per l'occasione, ha offerto un ricevimento.

---

® La *Siciliana* per orchestra, del pianista Giuseppe Piccioli, ha avuto vivo successo a BASILEA, diretta dal maestro Gottfried Becker.

® L'orchestra sinfonica di MONACO DI BAVIERA, direttore il maestro Hans A. Winter, ha svolto, con esito buonissimo, un programma di musiche italiane, tra le quali *Lago d'amore* di Cesare Nordio.

® La distinta cantatrice Janina De Witt, appassionata propagatrice della musica italiana, in alcuni concerti recentemente tenuti in diverse città della SVIZZERA, è stata fine interprete di musiche di Pizzetti, Lualdi, Respighi, Casella, Toni, Casavola, Clausetti ecc.

® Il maestro Bernardino Molinari ha ottenuto vivo successo a BERLINO, dirigendo un concerto con l'Orchestra filarmonica. Piacquero particolarmente *Feste romane* di Respighi, *Novelletta* di Martucci e *Primavera* di Vivaldi.

® All'Accademia di canto, pure di BERLINO, è stato eseguito per la prima volta in Germania, con lietissimo esito, un Quintetto di Casella, dal titolo *Serenata*.

® A MONTEVIDEO, la Società Orchestrale ha eseguito per la prima volta nell'America del Sud il nuovo poema sinfonico di Zandonai, *Quadri di Segantini*. Successo calorosissimo di pubblico e di critica.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera dalla Svizzera

Una spiacevole coincidenza ha fatto sì che, nel mese di giugno, nella stessa settimana, l'Associazione dei musicisti svizzeri tenesse il suo Congresso a Vevey, proprio mentre i musicisti tedeschi invitati dalla città di Zurigo, si riunivano sulle rive del Lemano.

Siamo lieti di constatare però come gli intervenuti a Vevey fossero moltissimi, benchè, data la crisi economica, le manifestazioni si riducessero a due concerti di musica da camera con il concorso dei Quartetti di Berna e di Ribaupièrre, oltre ad udizioni di diversi virtuosi di canto e di piano.

La seduzione di una natura splendida e la tradizionale ospitalità della città, lasciarono nei musicisti svizzeri il ricordo più vivo. Come pure la qualità dei brani eseguiti, giudiziosamente scelti, ha interessato moltissimo il pubblico.

Da queste udizioni si rileva come i nostri giovani compositori, salvo rare eccezioni, si sieno ravveduti dalle eccentricità che la moda internazionale voleva imporre all'universo, e come essi dirigano i loro sforzi verso la rinascita della musica da camera. Tutto ciò è da considerarsi come un progresso nell'evoluzione della musica, imposto dalle difficili circostanze economiche della nostra epoca.

Per di più i musicisti hanno finalmente compreso l'importanza di prim'ordine che assumono le società musicali popolari e la

necessità che vi è (nell'interesse di tutti e dell'arte specialmente) di non ammettere esclusivismi nel culto della musica. A questo riguardo è da notare il grande successo, riportato a Vevey, dalla banda municipale della città, « La Lyre », riunita nel grande giardino del Grand Hôtel, ove svolse un programma esclusivamente di composizioni di musicisti svizzeri. E' un nuovo contatto stabilito, di cui l'effetto sarà certamente fecondo.

***

Molti si preoccupano della stagione musicale dell'imminente inverno. Le difficoltà finanziarie persistono tanto per i concerti che per i teatri, e le economie sono all'ordine del giorno. Come ho ripetutamente scritto nelle mie corrispondenze, nella Svizzera tedesca, grazie a tradizioni antiche e a solide organizzazioni finanziarie, la situazione è meno difficile che nella Svizzera romanda, ove, invece, si è commesso l'errore di vivere alla giornata. L'unica orchestra sinfonica della Svizzera occidentale, che ha sede a Ginevra, è diventata per necessità di cose un satellite della Società di Radiodiffusione, senza di che la sua morte sarebbe stata sicura. Che cosa avverrà di questa nuova associazione tra due organismi il cui scopo è diverso? Non facciamo profezie e speriamo che tale soluzione (che assai preoccupa il pubblico) abbia un felice risultato.

Esaminando il programma della prossima stagione, dobbiamo constatare una reazione straordinaria nella composizione dei programmi. Reazione necessaria ed indovinata date le esagerazioni tendenziose che hanno sposs-sato il pubblico, senza però abbatterne la fibra.

I repertori dei teatri lirici di Basilea, di Zurigo e di Berna significano un ritorno ai classici ed alle opere italiane. L'opinione pubblica, come a Parigi, desidera la rinascita del « bel canto ». Era fatale. Ad ogni modo è con soddisfazione che si nota come un equilibrio si vada ristabilendo nella mentalità musicale del nostro paese che, disgraziatamente, si è lasciato generalmente influenzare troppo dalle correnti che vengono dall'estero.

La Svizzera, che potrebbe avere un posto originale nel campo della musica, vive troppo di imitazioni. Essa non ha ancora compreso che potrebbe impiegare le sue energie per scopi differenti di quelli ai quali mirano la Francia e la Germania. Insisto sempre sulla tendenza felice che si accentua di non più lasciare da parte l'arte italiana, ancora sconosciuta tra noi, come in Francia, se si eccettuano i celebri spartiti di Verdi e di Puccini.

D'altra parte, il Cantone del Ticino restato per lungo tempo fuori della vita musicale e privo di metodica attività, comincia ora a svegliarsi. Le feste popolari ticinesi attribuiscono attualmente grande importanza alla musica. Si creano lavori originali, che, pure essendo d'occasione, non mancano di reale valore. La ricchezza della canzone popolare è, in queste circostanze, fortemente e felicemente sfruttata.

A Locarno, la stagione del fiorire delle camelie, serve di gentile pretesto per uno spettacolo annuale lirico, all'aperto, sempre differente.

Quest'anno in ottobre, a Castagnola, nel programma di una festa popolare in onore della vigna e della vendemmia, figura una nuova rappresentazione lirica. Nulla è più encomiabile di questa conquista delle classi popolari alla musica.

Questa, meglio di tutti i discorsi, sveglia e mantiene lo spirito d'idealismo che il materialismo contemporaneo cerca di distruggere. Molti brontolano nel vedere quanto avviene in Svizzera. Gli elementi socialisti e proletari hanno creato — è vero — le loro società corali il di cui numero è considerevole. Ma non bisogna spaventarsi di questa manifestazione d'amor proprio politico-sociale. A me piace, anzi, immaginare un'epoca prossima, in cui si uniranno per qualche grande manifestazione i cantori di tutte le classi, dando alla musica il posto che le compete nell'avvento del regno della fraternità.

In questo domani, gli artisti conduttori di masse, avranno il più nobile ruolo da giocare. Ma bisogna « volere ».

GUSTAVE DORET.

**PIANOFORTE A DUE MANI**

P. FLORIDIA

66405. - *Alla campagna.* Album di sei pezzi (1. Auretta d'aprile; 2. Il pastore e il ruscello; 3. La preghiera della sera; 4. Al mulino; 5. Il canto dell'usignuolo; Un ballo al villaggio). L. 10

54209. - *Oriente.* Scene pittoresche. » 6

53368. - *Serenata.* » 4

*Tre Pensieri musicali:*

66410. - 1. Sulla cuna. Berceuse. L. 6

66411. - 2. Il canto del falciatore. » 6

66412. - 3. Buffi di vento. » 8

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CARELLI (A.) — *Emma Carelli.* (Ed. Maglione, Roma).

La trentenne attività d' Emma Carelli, cantante, direttrice del Costanzi, è ora rievocata sulla scorta dei suoi copialettere da Augusto Carelli. Più interessa la prima parte di quella attività, svoltasi mentre gli ultimi cantanti e compositori italiani dell'Ottocento erano nel pieno della loro maturità, in una corsa di attitudini e di intenti. La stessa Carelli occupò un posto notevole fra i maggiori cantanti, sì che alcune sue interpretazioni non sono state dimenticate. Venuta su nell'ambiente musicale di Napoli, ov'era nata nel 1877 da quel Beniamino che fu eccellente maestro di canto, sorella di Bice, che tante speranze destò per la bella voce, ebbe a frequentare maestri quali Serrao e D'Arienzo. Voce non bella, quella di Emma, ma calda, simpatica che la scuola paterna esterse e rafforzò. Intelligente, la adusò alla dizione nitida, chiara, quasi oratoria, che era il pregio della scuola, e di Caruso e di De Lucia. Potè esordire nel '95, nella modesta cittadina di Altamura, ma con la *Vestale*, altamente.

BEAUFILS (M.) — *Schumann.* (Ed. Rieder, Parigi).

Nella ornata collezione Rieder questo volume trova il suo posto conveniente, anche per i criterii che lo informano. Non biografia minuziosa, non romanzo biografico, non esegesi critica. Ma una vivace lumeggiatura dell'artista, un alto rilievo delle sue opere, un'indagine intima della spiritualità e dell'ambiente. A tale metodo si prestava agevolmente lo Schumann. Il Beaufils lo ha acutamente considerato e fervidamente descritto nel movimento romantico, nelle aspirazioni e nelle concretizzazioni. Non perciò il libro resta vago e astratto. I richiami alle opere sono numerosi e precisi.

TREBBI (O.) e UNGARELLI (G.) — *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese.* (A. Zanichelli, Bologna).

Questo libro ci interessa particolarmente per i capitoli dedicati ai canti e alle danze. Si leggono in fine testi musicali di rispetti e di balli villereschi di Vergato e della valle di Reno, della valle di Savena, di Praduro e Sasso, di Monte San Pietro.

ZINGEL (H. J.) — *Harfe und Harfenspiel.* (Max Niemeyer, Halle).

Trattato dimostrativo di grande erudizione, fra i più esaurienti della storia e della tecnica dell'arpa. Lo strumento vien considerato nella sua fattura, nella sua esecuzione, nella produzione musicale, nella orchestrazione, nella fortuna, dal principio del Cinquecento fino al 1760 circa. Descrizioni minuziose, con disegni, di tutti i tipi di arpe, nelle diverse accordature, digitazioni, notazioni. Ricerche sull'uso dell'arpa nelle più antiche partiture e in quelle settecentesche, d'ogni specie, da' teatro all'oratorio, alla sinfonia. Ricerche sull'esecuzione delle antiche musiche e sul rendimento degli antichi istrumenti. Elenco degli artisti nelle cappelle più importanti. Elenco delle opere d'arte figurativa comprendenti l'arpa. Elenco dei costruttori. Bibliografia. Molti esempi musicali dei più tipici compositori.

BILLERI (A.) — *« La Bohème » di G. Puccini.* (Vena, Palermo).

Breve studio, affettuoso, descrittivo dell'opera notissima.

*a. d. c.*

MARTINELLI (M.) — *Teoria della Musica* con due appendici storiche. (Ed. Sandron).

Una breve, chiara e completa esposizione della *Teoria* della musica corredata da esempi e tavole: due elenchi (con brevi cenni biografici) dei più grandi musicisti italiani e stranieri dalle origini fino ad oggi. Il libriccino si raccomanda da sè per le sue doti di chiarezza, di eleganza: e riesce utilissimo a tutti i giovani che muovono i primi passi nell'arte musicale.

DELLA CORTE (A.) — *Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi o primitivi.* (Ed. G. B. Paravia, Torino).

Sono le due nuove testi prescritte per il corso di « Storia ed estetica della musica »: esposte ed illustrate con quelle doti di chiarezza e d'eleganza (oltre che di precisione) alle quali il chiaro musicologo torinese ci ha abituati.

*d. d. p.*

*NOVITÀ*

I. PIZZETTI

**L'ultima caccia di Sant'Uberto**

per Orchestra e Coro o per sola Orchestra

Partitura in 16° (122169) L. 8,—

*EDIZIONI RICORDI*

# MUSICA PATRIOTTICA

SCHINELLI (A.) — *L'Anima musicale della Patria*, con note storiche di A. Monti e introduzione di P. Fedele. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Mezzogiorno*, Napoli.

Un'opera veramente interessante, è questa, sia dal punto di vista storico, sia dal punto di vista musicale.

Si tratta di una poderosa raccolta, compresa in due magnifici volumi, dei canti nazionali italiani che accompagnarono dal 1706 al 1922 le alterne vicende del nostro Risorgimento. Raccoglitore e, talvolta, trascrittore dei canti è Achille Schinelli, musicista di vasta e profonda cultura, mentre le note storiche, che danno sostanza, vita e significato ai canti stessi, inquadrandoli nell'ambiente nel quale nacquero, sono redatte, con vera competenza, sano discernimento ed acume, da Antonio Monti, l'insigne e benemerito direttore del Museo del Risorgimento di Milano e dell'annesso Archivio della guerra.

La raccolta va dall'Inno dell'Albero della Libertà (1796-1798), di ignoto autore (l'inno fiorito forse in Genova, che soleva cantare Giuseppe Mazzini durante gli anni del suo esilio, accompagnandosi con la chitarra, e che ricorda gli alberi del nostro risorgimento) alla Marcia Reale scritta per le Brigate dell'Esercito Sardo dal maestro piemontese Giuseppe Gabetti, direttore della banda militare della Brigata Savoia per incarico del Re Carlo Alberto; marcia che ha avuto la fortuna e l'onore di costituire degnamente per un secolo l'inno nazionale italiano; all'Inno di Mameli (1874) musicato da Michele Novaro, il quale rappresenta, dopo la Marsigliese, il più trascinante inno guerresco per cui, fino al 1918, il riperirne il motivo fu considerato in Austria come un grave reato politico; all'Inno di Garibaldi (1850) il quale, se non proprio i morti, resuscita — come disse il Pascoli — ciò che è sepolto nei nostri cuori, ciò che più non morirà; a Giovinezza (1922) nel quale l'anima musicale della Patria trova la sua espressione più alta, più nobile, più gloriosa e definitiva.

La raccolta comprende, negli spazi che intercedono fra l'uno e l'altro di questi inni, tutta la musica che, nel periodo glorioso del nostro Risorgimento, valse a confortare gli infiammati di amor patrio, intolleranti della schiavitù; musica nobile e generosa che da sola è sufficiente a darci, nelle sue grandi linee, l'idea di quello che furono le glorie e gli eroismi, i sacrifici e le sventure dei nostri avi per raggiungere l'unità italiana.

Basterebbero a dirlo, infatti, gli inni ed i cori scritti da Giuseppe Verdi, che, non a torto, fu considerato come il vero musicista della nostra rivoluzione. Tra questi restano incancellabili il coro del *Nabucco* «Va pensiero» scritto nel 1842 nel quale il popolo italiano sentì che il dolore del popolo ebreo, piangente sulle rive dei fiumi babilonesi, era il suo: «O mia Patria diletta, sì bella e perduta!» e il coro dei *Lombardi* (1843) «O Signore dal tetto natio» quel coro che, come scrisse Giuseppe Giusti nel «Sant'Ambroglio», tanti petti ha accesi e inebriati, e che ricorda un triste periodo della storia del nostro Risorgimento perchè in quel tempo le speranze di libertà sembravano infrante per sempre dalla crudeltà austriaca che all'inno aveva contrapposto le forche di Belfiore. Il sentimento patriottico — scrive a tal proposito Antonio Monti — tumultua si rifugiò in questo canto così malinconico ed appassionato, tutto pervaso dal fascino irrealizzabile della patria schiava invocante il suo liberatore! Ed ancora l'inno *Suona la tromba* (1848), nel quale Verdi animò di note marziali le magnifiche strofe di Goffredo Mameli:

*Suona la tromba,*
*ondeggiano le insegne gialle e nere.*
*Fuoco! perdio su i barbari,*
*sulle vendute schiere!*

Il particolare momento nel quale questi inni sorsero faceva prevedere che dalla grandiosa massa delle espressioni musicali sgorgate dovesse venir fuori l'inno nazionale italiano. Ma l'inno non venne.

E non venne perchè i canti patriottici del Risorgimento non furono espressione dell'anima popolare, espressione intesa nel vero e sincero significato della parola, ma furono invece, e restarono, un'ammirabile espressione di quella élite che da sola creò e guidò il nostro Risorgimento. La genialità di un musicista, sia pure di un musicista che risponda al nome glorioso di Giuseppe Verdi, non è sufficiente per creare un inno nazionale; così come non è stato sufficiente unire geograficamente i popoli delle varie regioni della Penisola in una sola per trarre l'inno della Patria. Era necessario, per ottenere lo scopo, arrivare anche all'unità degli spiriti. Il miracolo è stato operato dalla grande guerra e, soprattutto, dalla Rivoluzione Fascista.

Il popolo italiano, che all'una ed all'altra ha partecipato in tutta la sua unità spirituale, ha trovato, nel trionfo, anche l'espressione artistica. *Giovinezza* è il vero inno a carattere popolare sorto dalla profondità del popolo italiano per perpetuarsi nei secoli.

Ma è necessario tornare indietro per non divagare. L'opera paziente ed intelligente compiuta dal maestro Achille Schinelli e dal prof. Antonio Monti merita veramente la gratitudine degli italiani, perchè i due autori raccogliendo i canti del nostro Risorgimento, hanno fissato una documentazione storica di grande importanza dappoichè nessuna cosa vale meglio dei canti dei poeti a testimoniare la grandezza di una nazione; e quest'opera appare ancora più italiana quando si pensa alle difficoltà che i compilatori hanno dovuto superare non solo per procurarsi i canti sparsi in tutte le regioni d'Italia, stampati molti anni or sono, e non più ristampati, perduti tra gli scaffali delle biblioteche, dei conservatori e considerati, dal punto di vista musicale, come povera cosa; ma anche perchè essi hanno dovuto procurarsi anche quelli che non furono mai stampati e che fu giocoforza apprendere dalla viva voce di qualche raro superstite. In questo poderoso lavoro si assiste alla ricostruzione storica di tutta l'epopea del nostro Risorgimento, della lotta secolare fra la servitù e la libertà inquadrata, attraverso le note illustrative, profonde, fedeli, interessantissime di Antonio Monti, nel clima storico entro il quale essa nacque e si svolse.

I canti nazionali non hanno discontinuità nel loro corso. È sulla base dei vecchi che si elaborano e sorgono i nuovi.

All'inizio della grande guerra i soldati d'Italia partirono cantando:

*E la bandiera di tre colori*
*sempre è stata la più bella*
*noi vogliamo sempre quella*
*noi vogliam la libertà!*

che è un canto popolare del 1848, dovuto ad un ignoto autore e, molto probabilmente, creato dalla massa. Questo canto, alla fine della guerra, era diventato, per opera dei nostri combattenti, quest'altro:

*La bandiera gialla e nera*
*è stata sempre la più brutta*
*gli italiani l'han distrutta*
*là sul Carso e sul Trentin.*

I canti del Risorgimento serviranno ancora, e per molti secoli, a dare gli spunti ai nuovi canti che il popolo italiano creerà durante la marcia, iniziata nel 1922, che mai più s'arresterà!

CESARE CARAVAGLIOS.



# MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BACH-PERRACHIO — *Sei Corali* per Organo trascritti per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Alcune delle concezioni più poderose del grande organista sono state trasportate dal Perrachio alla più comoda e diffusa tastiera del pianoforte con vigile scrupolo d'arte e con attenta osservanza delle esigenze e possibilità del nuovo timbro strumentale. Qualche volta il trascrittore ha persino creduto opportuno aggiungere una parte reale, e l'ha fatto con gusto ed abilità (secondo corale: *O Mensch, bewein'dein Sünde gross*). Ma specialmente il primo, terzo e quarto corale (*Ach, bleib'bei us, Herr Jesu Christ; Allein Gott in der Höh'sei Ehr; Der Tag, der ist so freudenreich*) sono veramente sorprendenti per l'appropriata veste pianistica, tanto da parere interessanti esempi di una riuscita trasposizione del mezzo sonoro d'un'opera d'arte, conservando integri l'aspetto e la generale intonazione sentimentale.

*(m. m.).*

---

MUSELLA (S.) — *Bric-à-bracs*. Suite per aspiranti pianisti. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico*, Milano.

Aspiranti pianisti? Badate: l'autore scherza.

E l'Editore, che forse non ne dubita, aggiunge: Testo italiano, Texto español, Texte français, English Text, Deutscher Text. Ma lo mette sotto a quell'ambiguo «aspiranti pianisti» che resta così senza traduzione e non si svela.

*Soldatini, Valzer per una bambola, Canto di campane*, sono titoli programmatici che, ancora, possono trarre in inganno e far pensare a musica per principianti: ma mettetelo davanti ad un ragazzo, quel Puccettino, che comincia così bene con terzine-duine legate! Con tutta probabilità lo vedrete fermarsi alla prima battuta, punto divertito. Credo che i grandi si divertiranno di più: io, che sono... abbastanza cresciuto, mi sono divertito ed ho trovato quattro paginette di magnifica fattura che fanno onore a chi le ha scritte. Se non sbaglio, *Campane* fu molto applaudito in un recente concerto milanese. E lo meritava.

*e. m. d.*

---

LADMIRAULT (P.) — *Chansons de Marins* pour Chant et Piano. (Rouart Lerolle, Parigi).

Sei bellissime canzoni di marinai francesi, armonizzate con gusto e vivacità, e con una magnifica efficacia evocativa di atmosfere marine.

PEREZ (M.) — *Quattro liriche* per Canto e Pianoforte. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Quattro visioni musicali d'oriente: d'un orientalismo raffinato e saporoso e certamente autentico, nonostante qua e là qualche tocco armonico ricordi certe armonie impressionistiche francesi. Piccole mende in lavori d'un musicista di temperamento che crea l'opera sua con gioia.

DEBUSSY (C.) — *Rondeau - Chanson d'un fou - Zephir - Ici-bas*, pour Chant et Piano. — *Danse bohèmienne* pour Piano. Schott's Söhne, Magonza).

Tutti questi lavori portano la data 1881-1882, e non si capisce esattamente perchè siano stati pubblicati. Composizioni d'un ammiratore di Massenet, di quello «stile da salon» così in voga alla fine del secolo scorso... Tutt'al più possono far scorgere, a chi conosca già bene l'autore di *Pelléas*, quale lungo cammino abbia percorso nella sua carriera, animato da un senso autocritico di un'acutezza che si può indovinare constatando che questi lavori (in cui di lui non c'è neppure l'ombra del presentimento) sono assai più lontani dal *Prélude à l'après-midi d'un faune*, di quanto questo non lo sia dalle ultime sonate. Ma forse valeva la pena di lasciarli inediti egualmente.

DE FALLA (M.) — *Sonetto a Cordoba* per Canto e Arpa (o Pianoforte). (Oxford University Press, Londra).

Il sonetto (di Gongora) magniloquente, evocativo, decorativo, è dettato da un amore ed un'ammirazione immensi per la città spagnuola. La musica di De Falla sottolinea ed amplifica stupendamente tali caratteri ed ha un aspetto d'improvvisazione rapsodica di efficacia veramente indovinata.

MASETTI (E.) — *Dediche* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Dediche o ritratti? La domanda non è indiscreta, perchè ciascuna di queste brevi pagine rivela un carattere od un tipo. Pagine d'album, o poco più, schizzate alla brava: ma il musicista trova modo lo stesso per rivelarsi.

JOLIVET (A.) — *Trois temps* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

*Invenzione, Aria, Rondò*: tre pezzi di gusto, di sensibilità, di fattura tipicamente moderna: vogliam dire di quella modernità che evita l'accordo perfetto e la linea più lunga di tre o quattro battute (veramente nell'*Aria* la linea è più lunga: ma più che di un'*Aria* si tratta di una *Invenzione* a due voci, inoffensiva e non sempre piacevole): so bene che c'è persona che ama questa musica. Ma quando si chiude il fascicolo ci si chiede: *A quel buon?*

NIN-CULMELL (J.) — *Tres Impresiones* per Pianoforte. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Tre evocazioni musicali di Spagna scritte in uno stile pianistico brillante e colorito, ed incrostate di modi popolareschi. Sono di effetto sicuro e possono dar piacere tanto a chi le suona quanto all'ascoltatore: musica decorativa.

GROSSI DA VIADANA (L.) — *Sinfonie musicali*. Versione per Pianoforte di F. B. Pratella. (F. Bongiovanni, Bologna).

Eccellente versione pianistica di queste prime *Sinfonie* strumentali. Il fascicolo contiene le prime sei: auguriamo che le altre seguano presto.

*d. d. p.*

## MUSICA SINFONICA

WAGNER (R.) — *Tannhäuser* - Opera in tre Atti. Partitura tascabile. (E. Eulenburg, Lipsia).

Questa nuova edizione della partitura wagneriana viene ad arricchire la bella collezione d'Eulemburg, ed è tanto più interessante in quanto un supplemento (di 250 pagine) aggiunge, mette a portata dello studioso, nella veste orchestrale, tutte le varianti dell'edizione parigina. Una densa ma chiara prefazione dà allo studioso tutte le indicazioni storiche ed estetiche che gli possono riuscire utili. L'edizione è come sempre chiara ed elegante.

RAVEL (M.) — *Concerto* pour Piano et Orchestre. Partition de poche. (Durand, Parigi).

Non è più una novità: ma la lettura di questo lavoro riesce utile e dilettevole. Che come sostanza musicale l'opera non ne abbia molta; che si tratti più d'un *divertimento* che d'uno di quei mastodontici concerti ricchi di noce e di buone intenzioni quanto poveri di musica, ce ne aveva avvertito l'autore da tempo. Ma la partitura — uno dei gioielli strumentali più preziosi di Ravel — rivela bellezze ad ogni battuta, si può dire, sol che si voglia guardarla con un po' di buona volontà: bellezze strumentali, finezze costruttive: tutto è dosato, calcolato sapientemente in quest'opera fatta — oltre che d'una tecnica che non conosce limiti — di gusto e di misura.

POULENC (F.) — *Concert champêtre* pour Clavecin et Orchestre. — *Aubade* pour Piano et 18 instruments. Partitions de poche. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Dell'uno e dell'altro lavoro parlammo a lungo quando furono pubblicate le riduzioni, e non ci ripeteremo. Del *Concert champêtre* (una delle più belle cose di Poulenc) diremo che la partitura ci rivela una riuscita che sembra miracolosa quando si pensi alle difficoltà di equilibrare la gracile voce del clavicembalo con un'orchestra normale a 2. Gli impasti e gli equilibri, d'una delicatezza rara, conferiscono a tutta l'opera quel colore autunnale che ne giustifica il titolo, ed oggi più che mai si desidera di sentire questo lavoro.

La veste orchestrale di *Aubade* (lavoro dove i particolari interessanti e simpatici non mancano) accentua ancora quel senso di squilibrio stilistico che mina l'opera alla base: e che nessuna veste strumentale per quanto ricca ed accorta potrà mai mascherare.

*d. d. p.*

---

MOZART (W.) — *Exultate, jubilate.* Mottetto. (E. Eulenburg, Lipsia).

Scritta a Milano nel gennaio 1773, pel soprano evirato Venanzio Rauzzini, questa composizione non ha caratteri eminentemente liturgici; in essa è riconoscibile l'impronta di una profondità emotiva e drammatica non comune, che l'accosta al tipo della cantata profana.

BACH (J. S.) — *Kantate N. 46 (Schauet doch und sehet). — Kantate N. 55 (Ich armer Mensch, ich Sündenknecht). — Kantate N. 182 (Himmelskönig, sei Willkommen).* (E. Eulenburg, Lipsia).

Le tre cantate, alla cui versione si è accinto con vigile cura A. Schering, portano il segno inconfondibile del genio. Dinanzi ad alcune pagine, ove la musica sembra trasumanata, sopratutto nei brani corali, che s'adergono austeri come cuspidi di cattedrali verso il cielo, ci si sente smarriti, colti da vertizine come dinanzi all'infinito.

STRAUSS (J.) — *Wiener Blut - Der Zigeunerbaron.* (E. Eulenburg, Lipsia).

L'edizione colma una lacuna: sino a poco fa, i direttori d'orchestra, per l'esecuzione del *Sangue viennese* e dell'ouverture dello *Zingaro barone*, dovevano accontentarsi a tenere sul leggio lo spartito per pianoforte o — peggio ancora — qualche parte staccata degli istrumenti. La revisione di V. Keldorfer risulta accurata e scrupolosa; i coloriti sono annotati, le legature, le licenze convenzionali del «rallentando» sono segnate una per una.

SONZOGNO (G. C.) — *Lago di Braies.* Tre tempi per Orchestra. (Edizioni Suvini-Zerboni, Milano).

Il brano sinfonico ha una suggestiva virtù di evocazione. È il lavoro di un giovane maestro, che alla visione tecnicamente sicura dell'orchestra unisce una spontaneità di ideazione limpida e grata. Eseguita già in Italia e all'estero, la composizione ha riportato ovunque un successo assai lusinghiero di pubblico e di critica.

Alcune preziosità di scrittura istrumentale non hanno soltanto un intercsse grafico; all'esecuzione risultano, in un alone di poesia impressionistica, con evidenza rappresentativa immediata. Il compositore si abbandona a una serena estasi contemplativa. Dalla sua orchestra sgorgano rivoli d'acque chiare, richiami di istrumenti invisibili, inviti di voci lontane.

ALDO FINZI.

---

RICCI-SIGNORINI (A.) — *Ouverture di festa* per grande Orchestra. Partitura. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il fecondo autore romagnolo con questa *Ouverture* piena di vita e di colore, di buona fattura e di miglior rendimento, aggiunge un nuovo lavoro alla sua già vasta produzione.

ROSSI (R.) — *Quintetto sinfonico eroico.* (Proprietà dell'Autore, Rovereto).

Tre tempi: *I Volontari, Notte fra le croci, Gli Eroi.* Opera dunque evocativa della grande guerra, con intenti chiaramente descrittivi. Ma questo non nuoce, perchè il nuovo lavoro conferma le eccellenti doti del suo autore, già da noi ripetutamente segnalate a proposito di altre opere sue, non molto tempo fa.

F. N.

*" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio.*

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® SECONDO FESTIVAL DELLA SOCIETÀ INTERNAZIONALE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA CHE SI TERRÀ AD AMSTERDAM NEL 1933. — I compositori italiani e stranieri, purchè domiciliati in Italia, che intendono parteciparvi, sono invitati ad inviare le loro composizioni entro il 15 novembre p. v. al Sindacato nazionale musicisti in Roma. La scelta delle composizioni da sottoporre alla Giuria internazionale che si adunerà ad Amsterdam nel mese di dicembre per la formazione dei programmi del festival è devoluta ad una Commissione composta del maestro on. Mulé in rappresentanza del Sindacato musicisti, del maestro Casella, in rappresentanza della sezione italiana della S.I.M.C., e del maestro Tommasini. Possono essere ammesse tanto composizioni orchestrali quanto da camera pianistiche o vocali inedite oppure edite purchè pubblicate nell'ultimo quinquennio. Di ogni composizione dovrà essere dichiarata, dall'autore, la durata precisa di esecuzione. La dichiarazione che risultasse erronea potrebbe anche determinare l'esclusione del lavoro dai programmi del festival.

® PRESIDENZA CENTRALE OPERA NAZIONALE BALILLA, ROMA. — Indice un Concorso nazionale per quattro marce aventi carattere marcato, accentuato, marziale e cadenza particolare (metronomo 108-112), adatte ad accompagnare lo sfilamento in parata delle Legioni giovanili, sfilamento che ha luogo con passo diverso degli usuali.

Gli autori di ciascuno dei quattro lavori scelti saranno premiati con lire tremila. Il versamento della somma è subordinato alla firma di regolare contratto con il quale l'autore cede all'Opera Nazionale Balilla, senza limiti di tempo, la proprietà artistica della composizione. Ciascun concorrente potrà presentare anche più lavori, che dovranno però essere spediti separatamente.

Per ogni composizione si rimetteranno le partiture per pianoforte, media banda, fanfara di sedici elementi, con le relative parti, ed essa sarà contraddistinta da un motto scritto sulla 1ª pagina del lavoro; il motto prescelto sarà riportato sull'esterno di una busta non trasparente; nell'interno dovranno trovarsi i seguenti documenti: A) Certificato di cittadinanza italiana; B) *Curriculum vitae* con l'indirizzo, nome, cognome e paternità del concorrente; tale busta sigillata e il lavoro verranno chiusi in un plico spedito per mezzo di lettera raccomandata alla Presidenza centrale dell'Opera Nazionale Balilla (Ministero Educazione Nazionale, Roma); sul plico dovrà esservi la seguente indicazione: «*Concorso musicale*».

Il termine del concorso è fissato per le ore 12 del 15 dicembre p. v. L'esame delle opere presentate verrà affidato ad una commissione, il cui giudizio sarà inappellabile ed insindacabile. Qualora tutti od alcuno dei premi non dovessero essere assegnati, la Presidenza dell'Opera Balilla si riserva di indire un nuovo concorso, di incaricare della composizione delle marce quei concorrenti che, pur non essendo riusciti vincitori, si fossero dimostrati degni di particolare considerazione per i pregi artistici delle opere presentate, oppure di rivolgersi direttamente a maestri di nota fama.

Per ulteriori informazioni gli interessati possono rivolgersi alla Presidenza centrale ed ai Comitati provinciali dell'Opera Balilla. La Presidenza centrale non assume alcuna responsabilità circa i lavori non ritirati entro due mesi dalla pubblicazione sul *Bollettino ufficiale dell'Opera* dell'esito del concorso.

*

® LICEO GASPARINI, GENOVA (Via XX Settembre, 16-4). — Concorso per due romanze da camera, con accompagnamento di pianoforte; una per voce di soprano su versi italiani moderni a scelta dell'autore; l'altra per voce di mezzo soprano su versi forniti dall'Istituto.

Invio in doppia copia, col solito sistema del motto e della busta, non oltre il 31 dicembre p. v. Le quattro liriche prescelte da apposita commissione saranno sottoposte ad un pubblico referendum e le migliori verranno premiate con un'artistica medaglia d'oro.

® CONCORSO DI MUSICA RADIOGENICA AL FESTIVAL DI VENEZIA. — Il risultato del Referendum del pubblico è stato il seguente:

G. Cesare Sonzogno, voti 59.050; Achille Longo, 55.760; Nino Rota, 54.840; Antonio Pedrotti, 48.190; Luigi Dalla Piccola, 46.940;

Gino Gorini, 46.660; Mario Guarino, 35.690; Alberto Marzollo, 29.880.

Il premio quindi di L. 2500, messo a disposizione dalla S.A.F.A.R., è stato assegnato al maestro G. Cesare Sonzogno, per il suo lavoro *Quadri rustici*.

® Quarto campeggio «Dux». — Al concorso indetto per bande e fanfare avanguardistiche, la Commissione aggiudicatrice ha stabilito la seguente graduatoria:

*Bande*: 1ª) Legione di Palermo; 2ª) a pari merito, Legione marinaretti di Ancona e Legioni di Modena e di Napoli; 3ª) pure a parità di merito, Legioni di Bari, di S. Paolo di Civitate, di Terni, di Trieste, di Avigliano, di Brindisi, di Novara, di Piacenza, di Trapani, di Montefiascone.

*Fanfare*: 1ª) Legione di Tripoli; 2ª) a pari merito, Legioni di Cagliari, Pistoia e Badia Polesine.

## NOTIZIE

® Durante il grande convegno, in Roma, dei professionisti ed artisti d'Italia, si è tenuta presso il R. Conservatorio di S. Cecilia, una assemblea di tutti i Segretari, commissari e fiduciari dei Sindacati regionali musicisti; con lo scopo di tracciare le direttive per la futura azione del Sindacato.

La seduta si è iniziata con una relazione dell'on. Mulé, che pure presiedeva, sull'attività già svolta dal Sindacato nazionale. Approvata la relazione, sono stati ampiamente discussi i seguenti argomenti: 1) inquadramento dei maestri direttori di banda; 2) inquadramento dei maestri insegnanti privati; 3) regolamento delle attività professionali; 4) rappresentanza del Sindacato presso gli Enti musicali in genere; 5) manifestazioni artistiche del Sindacato; 6) Cassa nazionale di previdenza.

Hanno partecipato alla discussione i maestri Toni, Brugnoli, Zuffellato, Manzutto, Zanella, Sinigaglia, il prof. Torrefranca ed altri.

Quindi, per ogni argomento trattato, l'assemblea dopo esauriente discussione cui hanno partecipato quasi tutti i convenuti, ha votato ordini del giorno da presentarsi alle superiori gerarchie perchè sia efficacemente potenziata l'azione che il Sindacato assiduamente svolge specialmente per la tutela professionale delle categorie dei maestri insegnanti privati e dei maestri direttori di banda.

Sono stati, quindi, inviati telegrammi a S. E. il Capo del Governo, a S. E. il Segretario del Partito, a S. E. Bodrero ed agli onorev. sottosegretari Rossoni, Biagi ed Asquini.

Tornatasi a riunire nel pomeriggio l'adunanza, alla fine della seduta, ha votato al maestro Mulé, commissario nazionale, la più entusiastica adesione ed ha espresso l'augurio di potere tornare a riunirsi a Roma nel marzo dell'anno venturo in occasione della seconda grande Mostra nazionale di musica contemporanea.

® Si principiano a delineare i programmi delle stagioni liriche invernali:

Trieste (Teatro Verdi), *Walkiria* e *Sigfrido* di Wagner, *Rigoletto*, *Barbiere di Siviglia* (con Toti Dal Monte), *Bohème*, *Andrea Chénier* (con Pertile). Direttore il maestro Del Campo.

La Scala, il Reale dell'Opera e il Carlo Felice di Genova, sembra saranno aperti, rispettivamente, con *Crepascolo degli Dei*, *Macbeth* e *Loreley*, dirette dai maestri De Sabata, Guarnieri e Bavagnoli.

Malta (Teatro Reale). La gestione è stata assunta, per cinque anni, dagli Artisti Lirici Associati. Il cartellone comprende tre opere nuove: *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Dafni* di Mulé e *Il cavaliere della rosa* di Strauss; ed inoltre, *Turandot*, *Otello*, *Rigoletto*, *Sansone e Dalila*, *Mefistofele*, *Andrea Chénier*, *Barbiere di Siviglia*, *Bohème*, *Butterfly*, *Lohengrin*, *Iris*, *Tosca*, *Adriana Lecouvreur*, *Elisir d'amore*, *Carmen* e *Traviata*. Direttore e concertatore sarà il maestro Padovani, tranne che per l'opera *Dafni* che sarà diretta dall'autore, on. maestro Mulé.

® Una stagione di opere italiane dirigerà il maestro Votto, al nuovo teatro tedesco di Praga, mentre, al Teatro nazionale boemo della stessa città, il maestro Lucon sarà direttore di spartiti italiani e tedeschi.

® Il maestro Carmine Guarino, a sua volta, dirigerà una serie di concerti sinfonici nell'America del Sud.

® Una serie di concerti sinfonici a Milano si svolgeranno, uno per settimana, dal 7 gennaio al 25 marzo, diretti dai maestri Adriano Lualdi e Max Reiter. Ad alcuni di essi parteciperanno i pianisti Backhaus e Fischer ed i violinisti Hubermann, Vecsey, Barera e Szenassy.

® La stagione concertistica al Teatro del Popolo di Milano, recentemente inaugurata, comprenderà undici udizioni di musica da camera con i seguenti esecutori: Quartetto Poltronieri; Trio Fano-Ranzato; Quintetto di istrumenti a fiato (flautista A. Tassinari, oboista M. Colombo, clarinettista L. Amodio, fagottista G. Montanari e cornista M. Ceccarelli, del Teatro alla Scala); pianisti: Guido Agosti, Vilhelm Backhaus e Alberto D'Erasmo; violinista Vasa Prihoda; cantanti: signore G. Arangi Lombardi, Hina Spani, Conchita Supervia, Tina Tassinari, Ginevra Vivante, e signori Aureliano Pertile e Giulio Fregosi; coro del Teatro alla Scala diretto dal maestro Vittore Veneziani. I concerti saranno tenuti, come gli scorsi anni, il venerdì sera di ogni settimana.



® Malipiero lavora attorno ad una nuova opera, *La favola del figlio cambiato*, su libretto di Pirandello, ed il maestro Ferrari Trecate attorno alla partitura orchestrale del nuovissimo lavoro comico *Le astuzie di Bertoldo*, su libretto di Carlo Zangarini.

® Il 25 ottobre s'inizierà al Liceo Musicale Benedetto Marcello di Venezia, l'annunciato corso libero di composizione tenuto da G. F. Malipiero.

Possono esservi ammessi coloro che abbiano conseguito il diploma di composizione in un R. Conservatorio o Istituto pareggiato, o che risultino idonei ad un esame particolare tenuto dall'insegnante. Il corso avrà la durata di 30 lezioni e la tassa d'iscrizione è di Lire 500.

Le domande, in carta legale e coi documenti di rito, dovranno essere inviate sollecitamente alla Direzione del Liceo.

® *L'appuntamento nel sogno* è il titolo di una nuova operetta in tre atti, libretto di Renato Simoni, per la musica di Carlo Lombardo.

® Tre professori del Conservatorio di Parma sono stati trasferiti. Il prof. Tonelli a S. Cecilia di Roma, dove occuperà la cattedra di letteratura drammatica, rimasta vacante per la morte del prof. Mantovani; il prof. Adelmo Damerini, al Conservatorio di Firenze, in sostituzione del maestro Arnaldo Bonaventura; il maestro Jachino, infine, è stato chiamato da Cilea a S. Pietro a Majella di Napoli a coprire la seconda cattedra di Composizione di quell'Istituto.

® Il signor Masson, data la difficile situazione finanziaria del teatro, si è dimesso da direttore dell'Opera Comique di Parigi. Al suo posto è stato nominato il sig. P. P. Gheusi, il quale fu già direttore dello stesso teatro, coi fratelli Isola, dal 1914 al 1918; e precedentemente condirettore dell'Opéra, con Pietro Gailhard. Nel 1910 era stato nominato membro del consiglio superiore del Conservatorio.

® Gli Amici della musica di Vienna commemoreranno il Centenario della morte di Brahms, con una serie di manifestazioni musicali dirette da Furtwängler.

® Il cartellone della stagione lirica 1932-33 al Metropolitan di Nuova York, che si svolgerà dal 21 novembre al 12 marzo, comprende 35 opere, tra cui le seguenti nuove o di primo allestimento: *The Emperor Jones*, due atti tratti dall'omonima commedia di O' Neill, musica di Gruenberg; *Elettra* di Strauss; *Il Signor Bruschino* di Rossini. Verranno poi riprese *Manon Lescaut* di Puccini, *L'amore dei tre Re* di Montemezzi, e *La sposa venduta* di Smetana. Gli spettacoli saranno diretti da Tullio Serafin, Vincenzo Bellezza, Giuseppe Sturani, Giulio Setti, Arthur Bodansky, Louis Hanselmans, Vilfred Pelletier, Karl Riedel.

## NECROLOGIO

### PIETRO FLORIDIA.

® Con grande ritardo abbiamo appreso la morte, avvenuta a Nuova York il 16 agosto u. s., del maestro Pietro Floridia.

Nato a Modica nel 1860, fece i suoi studi al Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli, sotto la guida di Lauro Rossi e Paolo Serrao, per la composizione, e di Beniamino Cesi, per il pianoforte. Ben presto egli si rivelò pianista valentissimo e assai promettente compositore.

A soli 22 anni ottenne la cattedra di quell'istrumento a Palermo. Pochi anni dopo, al concorso bandito dalla Società del Quartetto di Milano, presentò una sua *Sinfonia* in quattro tempi, che ottenne il primo premio.

Compose poi una grande quantità di musica per pianoforte, non poca della quale anche oggi è ammirata ed eseguita.

Ma la sua anima di artista tendeva appassionatamente verso il teatro lirico. Sorpassando su una sua opera giovanile, *Carlotta Clépier* (1882), ricorderemo, in questo campo, due lavori del Floridia, che ebbero ottime accoglienze presso i nostri pubblici: *Maruzza* (1894), rappresentata in numerosi teatri, e *La Colonia libera*, interpretata al Costanzi (1896) da Emma Carelli e riprodotta poi in parecchi altri teatri, fra cui il Dal Verme di Milano.

Recatosi in America del Nord quale direttore di una grande Compagnia grammofonica, vi rimase sempre sino alla morte.

Oltre a parecchie altre musiche, compose in America un altro lavoro teatrale, *Paoletta* (1910).

Il Floridia era non soltanto musicista di alto valore, ma anche, letterariamente, uomo coltissimo. Tutti i libretti delle sue opere sono a lui dovuti ed è anche sua una versione ritmica del *Tristano*, che tuttora è adottata nei nostri teatri.

Alla memoria di Colui che della nostra Casa fu un costante e sincero amico inviamo un commosso saluto e alla desolata famiglia le nostre profonde condoglianze.

---

® A Parigi, il 15 settembre, all'età di 53 anni, il contrammiraglio Jean Cras, reputato musicista. Era anche autore dell'opera *Polyphème*, su libretto di Samain, rappresentata all'Opéra Comique nel 1922 e premiata col Gran premio musicale della città di Parigi.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CICOGNA (G. A.) (122506). *Piccola Suite*. (A) L. 8,—
PICK-MANGIAGALLI (R.) (122627). *La ronde des Arlequins* (Silhouettes de carnaval). (A) Sc. 2/—
POLDINI (E.) (122628). *Dancing Elves* (Ce qui se passe dans la forêt enchantée). (A) Sc. 2/—
SCHUBERT (F.) *2 Impromptus* (Tagliapietra):
—— (E. R. 1429). Op. 90 N. 2. (B) L. 4,—
—— (E. R. 1431). » » » 4. » » 4,—
TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 906). *Antologia di musica antica e moderna*. Vol. 17°. (B) L. 15,—
(RAFF. J. (1822-1882). Gran Capriccio, op. 10. — FUMAGALLI A. (1828-1856). La Serenata. Barcarola, op. 100 n. 18. — RUBINSTEIN A. (1829-1894). Rêve angélique, op. 10 n. 22; Studio, op. 23 n. 3; Studio, op. 23 n. 4. — BRAHMS G. (1833-1897). Variazioni e Fuga sopra un tema di Händel, op. 24; Intermezzo, op. 118 n. 6; Rapsodia, op. 119 n. 4. — SGAMBATI G. (1841-1914). Boîte à musique; Etude triomphale. — ESPOSITO M. (1855-1929). Ballade, op. 39 n. 2. — MARTUCCI G. (1856-1909). Romanza: Tristezza, op. 27 n. 1; Fantasia, op. 51. — ALBANESI C. (1856-1926). Quatrième Barcarolle. — WESTERHOUT N. v. (1862-1898). Mesta Barcarola; Cullandoni. — LONGO AL. (1864). Studio di seste, op. 42 n. 2; Sarabanda, op. 56 n. 1; Toccata, op. 56 n. 2. — OREFICE G. (1865-1922). Preludio e Fuga sopra un soggetto di Meyerbeer).

### CANTO E PIANOFORTE

BIZZELLI (A) (122547). *Ninna-nanna cosacca* (S-T). Versi di M. J. Lermontov. (A) L. 5,—
FASANO (R.) (122049). *La ninna-nanna della mamma* (S-T). Versi di M. L. Fasano Cao. (A) L. 4,—
LONGO (Ach.) (122507). *Stanze del Poliziano* (S-T). (A) L. 5,—

### VIOLINO

FIORILLO (F.) (E. R. 1462). *36 Studi* (Anzoletti-Polo). (B) L. 6,—
GROSSI (F.). *First Steps in Violin playing:*
—— (122541). Book II. (A) Sc. 2/6
—— (122542). » III. » » 2/6
RODE (P.) (E. R. 1464). *24 Capricci* (Anzoletti-Polo). (B) L. 7,—

### VIOLONCELLO

CAMINITI (G.) (E. R. 1447). *Tecnologia del Violoncello*. Esercizi giornalieri. (B) L. 8,—

### FLAUTO E PIANOFORTE

KUHLAU (F.) (E. R. 1437). *3 grandi Soli*. Op. 57 (Veggetti). (B) L. 12,—

### ORCHESTRA

CASELLA (A.). LA DONNA SERPENTE. Frammenti sinfonici:
—— (122557). I. Serie - Partitura in-16°. (A) L. 10,— *a*) Musica del sogno di Re Altidòr (atto 1°) — *b*) Intermezzo (atto 2°) — *c*) Marcia guerriera (atto 2°).
—— (122560). II. Serie - Partitura in-16°. (A) L. 20,— *a*) Sinfonia (atto 1°) — *b*) Preludio (atto 3°) — *c*) Battaglia e Finale (atto 3°).
DUBENSKY (A.) (122636). *Fugue for nine stands of 1st Violin section* (Fuga per nove leggii di primi Violini). Partitura in-16°. (A) L. 8,—

### PICCOLA ORCHESTRA
#### con Pianoforte conduttore

CUSCINÀ (A.). LE BELLE DI NOTTE. Due Fantasie (Culotta):
—— (122554). I. Fantasia. (A) L. 8,—
—— (122572). II. » » » 8,—
WESTERHOUT (N. v.) (122477). *Mesta Barcarola* (De Ceccò). (A) L. 6,—

### JAZZ-ORCHESTRA
#### con Pianoforte conduttore

CULOTTA (L.) (122620). *The last love* (L'ultimo amore). Fox-slow. (A) L. 6,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA SACRA

CAGNACCI (M.). *Missa* in honorem S. Antonii M. Zachariae, duabus Vocibus similibus concinenda Comitante Organo vel Armonio. Partitura. (R. Maurri, Firenze). L. 8,—
CASIMIRI (R.). *Sacri Concentus*. Vol. VIII. (Ed. Psalterium, Roma). L. 12,—
DE LEGARDA (P. S.). *Laudes Eucharisticae*. (Editorial Fidelio A. S. Arista, Buenos Aires).
GALLETTI (P. M.). *Cor fesa Flagrans* a due Voci pari; *Panis Angelicus* ad 1 Voce e Armonio. L. 3. — *Ego sum panis vivus*. Mottetto ad una voce; *Sia lodato e ringraziato*. Glaculatoria per Solo, Coro, Organo. L. 3. — *O sacrum convivium* a due Voci pari; *Domine, non sum dignus* a una Voce e Armonio. L. 3. — *Ecce Panis*... Mottetto per Contralto e Coro di Voci bianche con accomp. di Armonio. L. 2. (Tip. Portiuncola, S. Maria degli Angeli).
TALLIS (Th.). *Laudate Dominum* (Psalm 116) Motet for Five Voices. (J. & W. Chester, Ltd., London).

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. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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 Cavour, 52, 54, 56.

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

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

*TORINO.*
**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.** - 12 West 45 th. Str.

*S. PAULO.*
**G. Ricordi e C.** - Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 9ª.


# CARTIERE BURGO

**SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000**

SEDE E DIREZIONE CENTRALE: **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

**AZIENDE RIUNITE**

| | |
|---|---|
| CARTIERE BURGO | VERZUOLO |
| CARTIERE PIROLA | CORSICO |
| CARTIERA VONWILLER | ROMAGNANO |
| CARTIERE MASLIANICO | MASLIANICO |
| | LUGO VICENTINO |
| CARTIERA REALI | TREVISO |
| CARTIERA SOUCHON | FOSSANO |
| CARTIERA POGGIO REALE | MANTOVA |

**CONCESSIONARIE**

PER TUTTA L'ITALIA DELLA CARTIERA VALVASSORI TORINO

**CONCESSIONARIE**

PER L'ITALIA SETTENTR. DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE ROMA
CARTIERE MERIDIONALI TIBURTINE CEPRANO ANIENE VISOCCHI

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**MILANO**

CASELLA POSTALE N. 1210

**VIA PODGORA, 11 - TEL. 55251/52/53/54/55/56**

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XIV. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXXII

# 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





# PARLOPHON

il disco di qualità

**Incisioni particolarmente raccomandate**

°P 8933. - *Lucia di Lammermoor* (DONIZETTI)
« Splendon le sacre faci »
« Spargi d'amaro pianto » } s. Carosio.

°P 9826. - *Il Crepuscolo degli Dei* (WAGNER) - Marcia funebre. Gr. Orch. Sinf. di Berlino, m.° Max von Schillings.

P 9351. - *Quartetto* (MOZART). « Minuetto », « Andante ». Quartetto Amar-Hindemith.

CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI

S. A. COMMISSIONARIA

MILANO - Via Lazzaro Palazzi, 19 - MILANO

# G. B. PARAVIA & C.

TORINO - MILANO - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO

*A quanti si interessano di musica, ricordiamo le nostre pubblicazioni di*

« CULTURA MUSICALE »

A. Della Corte e G. M. Gatti. — *Dizionario di Musica* (III^a^ edizione) illustrato con riproduzioni di oltre 80 ritratti e 70 istrumenti. Edizione completamente rifatta ed accresciuta. Volume di XII-615 pagg.; legato in tela ed oro . . L. 40,—

A. Della Corte. — *Antologia della Storia della Musica*
Vol. I°: Dalla Grecia Antica all'Ottocento . . . . . L. 36,—
» II°: L'Ottocento . . . . . » 22,—

A. Della Corte. — *Disegno storico dell'Arte Musicale* (con esempi) III^a^ edizione (novembre 1932), accresciuta ed aggiornata, vol. di pagg. 202 L. 14,50

*Complemento necessario alle pubblicazioni suddette, sono i volumi della recentissima:*

« BIBLIOTECA DI CULTURA MUSICALE »

*la quale raccoglie opere che esaminano e spiegano problemi, epoche e sviluppi dell'arte musicale. Sono pubblicati:*

1° A. Brugnoli. — *La Musica Pianistica Italiana dalle origini al 900* . . . L. 7,50
3° G. Venturini. — *Fondamenti fisici della musica* . . . . . » 2,75
4° A. Della Corte. — *Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi e primitivi* . . . . . » 3,20
6° G. Pannain. — *Musicisti dei tempi nuovi* . . . . . » 10,—
7° A. Della Corte. — *La vita musicale di Goethe* . . . . . » 5,50

Ordinazioni e richieste alla Libreria Paravia di Torino - Milano - Firenze - Roma - Napoli - Palermo ed ai migliori librai del Regno.

# A. F. FORMÍGGINI - Editore in Roma

ANNO XV. **L'ITALIA CHE SCRIVE** ANNO XV.

**Rassegna per coloro che leggono - Supplemento mensile a tutti i periodici**

**Un numero L. 1,75 - Abbonamento annuo L. 17,50 - Estero L. 22,50**

**Classici del Ridere:**
1 volume L. 10,—. In tela L. 15,—
In tutta pelle » 25,—
10 volumi » 85,—. In tela » 125,—
In tutta pelle » 225,—
25 » » 200,—. In tela » 300,—
In tutta pelle » 525,—
50 » » 375,—. In tela » 575,—
In tutta pelle » 1000,—
100 » » 725,—. In tela » 1100,—
In tutta pelle » 1900,—

**Profili:**
1 volume L. 5 - 10 volumi L. 42,50
25 » . . . . . » 100,—
50 » . . . . . » 185,—
100 » . . . . . » 350,—

**Aneddotica:**
1 volume L. 9 - 12 volumi L. 85,—

**Apologie:**
1 volume . . . . . L. 5,—
13 volumi pubblicati, con scaffaletto metallico . . . . . L. 50,—

**Lettere d'amore:**
1 volume . . . . . L. 7,50
In ½ pergamena » 15,—
12 volumi . . . . . » 60,—
In ½ pergamena » 125,—

**Polemiche:**
1 volume . . . . . L. 7,50
In ½ pelle » 15,—
5 volumi . . . . . » 30,—
In ½ pelle » 60,—

**Medaglie:**
1 volume . . . . . L. 2,—
28 volumi pubblicati, in appositi scaffaletti metallici . . . . . L. 40,—

**Poeti del XX Secolo:**
1 volume . . . . . L. 7,50
7 volumi non esauriti . . . » 40,—

**Guide Radio-liriche:**
1 volume . . . . . L. 3,—
12 volumi . . . . . » 30,—

**CATALOGO A RICHIESTA**



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

CONDUTTORI ELETTRICI - CORDAMI - LANIFICI - TESSITURE - FILATURE - CANAPIFICI - CARTIERE - MOLINI - SEMILAVORATI METALLURGICI - INFIAMMABILI



# RASSEGNA ITALIANA

Politica letteraria artistica - mensile
fondata e diretta da
**TOMASO SILLANI**

ANNO XVI - ROMA - 1933-XI

E' la più bella, la più organica, la più viva rivista d'Italia. Pubblica articoli originali dei migliori scrittori e accurate cronache mensili: Politica internazionale, Rassegna corporativa, Rassegna drammatica, Libri italiani e stranieri ecc.

Si occupa largamente di questioni coloniali e dei problemi riguardanti la espansione economica e politica dell'Italia nel mondo, dedicandovi una parte distinta della rivista che porta il titolo *« Rassegna del Mediterraneo e della espansione italiana »*.

ABBONAMENTO ANNUO: Italia e Colonie Lire 50 - per militari e scuole L. 40; Estero (con spedizione raccomandata) Lire 90 — Tunisi, Corsica, Malta, Dalmazia, Canton Ticino L. 80.

**Direzione e Amministrazione:**
**ROMA - Piazza Mignanelli, 25**





# GRAMMOFONI = DISCHI
# RADIO
# "LA VOCE DEL PADRONE„

LA MARCA DI ALTA CLASSE

AUDIZIONI GRATIS A RICHIESTA




CATALOGHI E LISTINI GRATIS

**S. A. NAZ. DEL "GRAMMOFONO„ - MILANO** (137)

**Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie**



# PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER ARPA

BOVIO (A.)
E. R. 64. - *45 Studi* scelti dai Dodici (Op. 26), dai Trenta (Op. 22), e dai Cinquantadue. (Revisione di L. M. MAGISTRETTI). L. 24

CRAMER (G. B.)
E. R. 661. - *30 Studi*. (Revisione di FERRARI PARIS). L. 20

DIZI (F. J.)
*48 Studi*. (Revisione di L. M. TEDESCHI)
E. R. 124. - Volume I. (N. 1-24). L. 12
E. R. 125. - Volume II. (N. 25-48). » 12

MAGISTRETTI (L. M.)
E. R. 95. - *Esercizi giornalieri* (ad uso dei Concertisti). L. 6

PAGANINI (N.)
E. R. 161. - *Tema e Variazioni* (dai *Capricci* per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI. L. 5

PERRACHIO (L.)
E. R. 602. - *Tre Pezzi*: 1. Gagliarda. - 2. Romanesca. - 3. Passemezzo. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 6,—

RAMEAU (J. PH.)
E. R. 162. - *Sei piccoli pezzi* per Clavicembalo. Riduzione di L. M. MAGISTRETTI. (Testo ital. e franc.). L. 5,—
E. R. 589. - *Rigaudon de Dardanus*. Revisione di G. PRINCIPE. L. 4,—

SCARLATTI (D.)
E. R. 667. - *10 Pezzi per Pianoforte*. Revisione di VENUSTA MASELLI BRIGHENTI. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 12,—

SCHUBERT (F.)
E. R. 588. - *Balletto*. Revisione di G. PRINCIPE. L. 4,—

**G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO**

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO
VIA BERCHET, 2

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

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


## SOMMARIO


G. Fara. — Il Liceo musicale Rossini di Pesaro e i suoi strumenti musicali etnici . . . . . Pag. 421

A. Ademollo. — La bell'Adriana a Milano - 1611 . . . . . » 428

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Aneddoti haydniani - Si riapre. - Italia. - Estero . » 434

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 441

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) - Lettera dal Belgio (E. Closson) . . . . . » 443

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 450

**BIBLIOGRAFIA** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 455

**BRANO MUSICALE**

E. Dagnino. - *Un sogno.* Canto e Pianoforte.



**MUSICA D'OGGI,** che sta per entrare nel suo 15° 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 1933:*

**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 1933.**

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

**L'importo si può versare sul nostro Conto Corrente Postale 3-2069**


Anno XIV — Novembre 1932-XI — N. 11

MVSICA D'OGGI

# Il Liceo Musicale Rossini di Pesaro

## e i suoi strumenti musicali etnici

Va là che ho fatto un bel lavoro!

Mi rammemora di quel tale predicatore o veneto o piemontese, che capitato in un paesello del meridione, Sicilia, Sardegna o Calabria, e notato qualche atto d'immodestia, si mise in zucca di correggerne i costumi e, agitando i semi, si dette a vociar nella sua parlata quante più prediche poteva, mattina e sera. Dopo un mese, quando già più non gli reggevan le corde vocali, illuso d'aver convinti i zelanti ascoltatori, volle sincerarsene, ne chiese ad uno dei più assidui che lo fece chiaro non aver essi mai inteso una sola delle sue parole, parlando egli veneto e quelli non intendendo che il siciliano.

Peggio che sordi!

Io, dopo trent'anni che non faccio altro che gridare con quanta voce ho in canna, nei congressi e su per le riviste e i giornali ch'è un diluvio, dell'utilità, della necessità anzi di un museo strumentale, per l'onore dei nostri studi e per non dover arrossire di fronte a ogni baccello straniero, dopo trent'anni, dico, in luogo del museo strumentale mi trovo di fronte ai... musei teatrali!

Museo teatrale! Come se il mondo non fosse tutto un teatro! E mi domando ancora se le raccolte sul genere di quella allestita per esempio al teatro della Scala si possano chiamare museo del teatro in genere e neppure di quel dato teatro, chè un museo del teatro in genere dovrebbe essere tutt'altra cosa e in quello di un dato teatro gli strumenti selvaggi ci stanno come... il canto gregoriano nell'opera teatrale!

Intanto il museo... teatrale, o in un modo o nell'altro, o indovinato o sbagliato, resta, e il museo strumentale è ancora un sogno di là da venire, se verrà. Un museo strumentale che ci affrancasse da quelli di Bruxelles, Londra, Berlino e America. Che fosse anzi più ricco e sopratutto più interessante, e lo potrebbe e come! Che, storia vivente della evoluzione organologica ed estetica degli strumenti e psicologica dei popoli che li usano, servisse una buona volta per gli alunni di scienze musicali e facesse parte di quell'auspicato istituto superiore di musi-

cologia di cui molto abbiamo discorso ma di cui i millenni e le età non hanno ancora fuso la prima pietra. Comunque, dài e fai, grida e batti e tempesta a qualche cosa, pochissimo, quasi nulla se si vuole, ma a qualche cosa siamo riusciti. Il germe, l'inizio, un primo gruppo di museo strumentale. Per ora ospitato nei locali della Biblioteca, direi quasi intrufolato fra i libri, finchè questi cresciuti di numero non lo rimandino a sede più propria e degna di un vero museo strumentale.

Pochi strumenti ci sono. Troppi ne mancano, sopratutto i moderni delle attuali orchestre, indispensabili termini di paragone per constatare, *de visu*, il cammino percorso, la perfezione raggiunta dagli strumenti: dallo zufolo di canna del selvaggio al clarinetto a diciassette chiavi; dalla zucca su cui è teso un budello all'odierno violino; dalla primitiva cetra al modernissimo pianoforte. Ma tutto ciò speriamo e crediamo che verrà. Non è che questione di tempo.

Il nucleo iniziale del museo strumentale del Liceo Rossini si compone, nella quasi totalità, degli strumenti musicali in uso presso i popoli indigeni delle nostre belle colonie. Dono munifico dei R. Governi dell'Eritrea, della Somalia Italiana e della Tripolitania, hanno, oltre al valore intrinseco come documenti della storia della musica ad essi attribuito dai musicologi, un valore dirò così ideale o sentimentale per i sacrifizi che alla patria sono costate quelle terre lontane.

Chi può dire che fra i barbari tamburi e i corni e conchiglie di questa raccolta qualcuno non abbia col suo rullo o il suo squillo servito ad incitare le orde selvagge contro i nostri soldati?

***

Ecco il catalogo degli strumenti, con qualche nostra lieve osservazione, forse non del tutto inutile agli studiosi della evoluzione organologica strumentale.

## SOMALIA ITALIANA

### Strumenti a membrana, a percussione.

Gurban (tamburo grande) di provenienza di Uflei (Gheledi) in uso in tutto il Benadir, ma specialmente per i Scidle.

Nassar Der (tamburo lungo) di origine somala del Benadir, usato specialmente dai liberti Elai. Il tipo di questo come del precedente tamburo, altissimo, oltre un metro, stretto, scavato in un tronco d'albero, con una sola pelle tesa da una parte, lo si trova presso quasi tutti i popoli selvaggi compresa l'isola di Giava.

Nassar Uen (tamburo grande, di legno in forma di vaso, a una sola membrana come i timpani) usato dai Liberti Elai rer Bohoratlele Mogamble. Di origine Sciabele. Si usa per fantasie e in particolar modo per quella chiamata Intar. Sempre accoppiato al Nassar Ier (tamburo piccolo). Nel Bengala troviamo il suo similare, come forma, chiamato Dâmârâ, ma col vaso in terra cotta, materiale impiegato per altri tamburi.

Gurban Ier (tamburo piccolo) adoperato in sussidio del *Gurban Uen*, in uso presso gli Elai.

Nassab Gibambib (tamburo grande, a due pelli, a forte suono) di origine somala, usato dai liberti Elai.

Mukududn (tamburo basso) del Benadir, usato dai liberti Elai.



Gurban, tamburo dei liberti Illave ser Eile, rinvenuto a Buloburti.

Tamburo in uso presso la cabila Gelibe, rinvenuto a Naledò (Tigiglò).

Moga (tamburo piccolo) dei liberti Elai del Benadir.

### Strumenti autofoni in legno.

Sciambal-far, specie di enormi castagnette in forma di barchette, che giocano accoppiate con lo *Sciambal Bodan* che è altra castagnetta similare. Prende anche il nome di *Chamal*. Il Liceo possiede un esemplare di ciascuno di tali strumenti.

### Strumenti a fiato.

Bum, conchiglie usate come trombe. Sono i mitici tritoni che dalla più remota preistoria arrivano fino a noi conservati nell'uso da popoli primitivi. Dall'India ove le buccine prendono il nome di *Ganka* alla Sardegna ove queste conchiglie sono dette *Bornia*. Il Liceo ne possiede tre esemplari di varia grandezza. In uso presso la Cabila Mobilen Magalle, e Iusuf Mohamed Mussa, furono rinvenuti rispettivamente a Ilduc e a Tucur.

Sumbar (tromba di legno) in uso presso i liberti Adama, rinvenuto a Bulo Mododagida (Oddur).

Simbar (tromba in corno di Oris) in uso presso la cabila Mobilen Magahal, rinvenuta a Garsala; residenza Villaggio Duca degli Abruzzi.

Simbar, come la precedente, ma rivestito con pelle di cammello, in uso presso la cabila Scidle Ualamoio, rinvenuto a Sebun; residenza Villaggio Duca degli Abruzzi

Molkat Sumbar, come la precedente, usata da tutti i Somali del Benadir per fantasie importanti. Serve pure ad uso guerresco per riunire la cabila in caso di guerra. Rinvenuta ad Afgoi sull'Uebi Scebli. Intorno alla campana sono incisi quei motivi geometrici di disegno ornamentale che si riscontrano nei vasi ed altri oggetti fittili preistorici.

### Strumenti a corde pizzicate.

Gambusa, sorta di cetra o lira con diverse corde, pizzicate, di origine sudanese, usata dai Bravani e dai liberti Uadan di Damalù-Afgoi e rinvenuta al Villaggio Duca degli Abruzzi. È pure usata dai liberti di Begheda (Audegle).

Gambusa (manddian), cetra come la precedente ma più piccola, usata dagli Amahara. Rinvenuta a Dolo sul Giuba. Tanto questa che la precedente non sono altro che il *Kissàr* egiziano poi diffuso in una vastissima regione. La denominazione *Kissàr*, secondo il Viloteau, deriverebbe dal greco. Ha l'esatta forma della lira pentacorde di Mercurio (Ermete) descritta da Omero nel suo inno a questo Dio; la cassa di risonanza consiste in una ciotola di legno con una membrana che la ricopre e funge da tavola armonica. Due bastoni che partono dalla ciotola vanno allargandosi fino al punto dove sono fermati ad una traversa alla quale fan capo le corde.

### Strumenti a corde con arco.

Gambusa, violino degli Amhara, rinvenuto a Dolo sul Giuba. La cassa armonica, quadrangolare, messa con un angolo verso l'alto così da prendere la forma di un rombo, è costituita da un'armatura in legno rivestita di pelle. Attraversata

diagonalmente, da un angolo all'altro, da un lungo bastone che funge da manico. Non porta che una sola corda. È suonato con un arco primitivo cui è legato un mazzo di crini. Il *rebab* o *booga* dell'Egitto gli è affine. La cassa però ha forma trapezoidale. Vedi più oltre il *Cirà* eritreo. Gli *Azmaris*, specie di trovadori dell'Abissinia, chiamano questo violino primitivo *Massango*.

## ERITREA

### Strumenti autofoni.

TZENATZIL, sistro formato di un manico in legno cui sono infissi pezzi di metallo che agitando lo strumento urtano fra loro e danno suono.

### Strumenti a fiato.

TUTULLA, corno ricavato dalla difesa taurina.

SCIAMBOCCÒ UNDUR, zufolo di canna a bocca traversale e tubo aperto.

EMBELTÀ, come il precedente, è tipo di zufolo assai difficile a suonarsi, non avendo ancia nè zeppa che ne guidi il fiato. Similare del *Nây* egiziano.

### Strumenti a corde pizzicate.

KRAR, cetra foggiata come quelle della Somalia, già descritte.

BEGHENÀ, come la precedente. Il solo nome differisce dalle varie forme a comune origine come: *lira, cetra, Krar*. Assona invece alle denominazioni *gambusa, gerana, ghembri, ganusa*.

### Strumenti a corde con arco.

CIRÀ, violino in pelle, a una corda, di fattura uguale al *gambusà* dei somali, precedentemente descritto.

## TRIPOLITANIA

### Strumenti a membrana, a percussione.

TABEL, timpano in pelle di cammello, la cui membrana ha tre piccoli fori. Il suo similare lo troviamo nel *Tâsâ* del Bengala.

TAR-ZAMZAMAT, tamburo per donna (in arabo *zamzamat* significa donna musicante). È quello che noi chiamiamo tamburo basco, con i dischi metallici nel cerchio. La parola *tar* la troviamo presso tutti i popoli mussulmani a indicare tal sorta di tamburi, più o meno grandi.

NOBA, tamburo per le feste nuziali. In pelle di capra, ha dimensioni notevolissime ed è guarnito con fiori di carta di vari colori. Salvo l'altezza del cerchio, potrebbe definirsi una grancassa.

BENDIR SIDI BEN AISSA, cembalo o tamburello provvisto di tre coppie di dischi. *Sidi Ben Aissa* dalla zania omonima del Marocco.

BENDIR AULAD SIDI ABDUSSALAM (dalla zania di Sidi Abdussalam) come il precedente, sprovvisto di dischi metallici, ha però due corde armoniche tese sotto la membrana, ciò che gli dà una particolare sonorità.

NAGRA, piccoli ed eleganti timpani, con bacini in rame. Vengono portati su le spalle di una persona mentre il suonatore gli va appresso.

DARBUKA, tamburo a una sola membrana, il cui fusto è costituito da un vaso in terracotta, e la cui estremità opposta è aperta. Simile in tutto al *Darâbukken* dell'Algeria, col quale ha anche analogia di nome, e col *Ghutru* del Bengala, ha il vaso in forma di caraffa rovesciata.

DARDABA, simile in tutto al precedente, salvo che il vaso è in legno di ulivo.



### Strumenti autofoni.

KUMO, zucca vuota in cui sono racchiusi alcuni semi. È una specie di sonaglio usato dalle donne che trovasi assai diffuso tra i popoli selvaggi di tutto il mondo.

SCIAK-SCIAK, forse così chiamato dal suono, è una sorta di nacchere in ferro, della forma dei manubri da ginnastica. Nel Sudan prende il nome di *Karâbib*.

### Strumenti a fiato.

GHITA, piffero di legno duro, svasato a padiglione, con otto fori principali e altri secondari, si suona con l'ancia doppia. È il similare del *Zamr-el Kebir* dei paesi mussulmani. È strumento essenzialmente melodico. Il suo similare in Cina prende il nome di *Sona, Heang-teih* e *Shu-ty*.

ZUMMÂRA GUSBAI (*gusbai*, canne) è la classica doppia tibia pari che si incontra presso moltissimi popoli. Doppia canna con le ance semplici con la estremità libera verso il basso. Nell'Annam si trova uno strumento simile ma ad ance doppie chiamato *cdi ken dôi*.

ZUMMÂRA GHARN (*gharn*, corno) è in tutto uguale al precedente ma i tubi di canna terminano con padiglioni formati da due pezzi di corno.

ZUKRA, cornamusa. I due tubi sonori, con ancia e con quattro fori ciascuno, sono di canna e terminano con campana in corno. Il tubo d'insufflazione è invece di metallo. Nella *Tunisia* prende il nome di *Suggarah*.

SCIABBA KEBIRA (*Kebira*, grande), zufolo in metallo con sei fori anteriori e uno posteriore. A tubo completamente aperto si suona dalla estremità superiore soffiando in esso come nella bocca del flauto.

SCIABBA GHSIRA, come il precedente, ma più piccolo.

FHAL, come i precedenti ma di dimensioni assai più grandi e di canna.

IARGUL KEBIR, come il precedente ma assai più piccolo. Notiamo l'assonanza del nome con l'*argul* egiziano, che è però ad ancia.

IARGUL GHSIR, come il precedente ma ancora più piccolo.

### Strumenti a corda.

GHANU, cetra o specie di salterio a settantadue corde, divise a tre a tre, che si suonano con un plettro. La cassa sulla quale sono tese le corde è elegantemente traforata e intarsiata in madreperla. In Egitto il nome è *Qânon* o *Kanoon*. In India, con minor numero di corde e cassa assai più semplice, è chiamata *Kanuna*. Tali nomi ricordano il greco Kavcóv.

OUDE, grosso liuto o mandola, senza divisioni per formare le note. Ha otto corde, disposte a due a due, che si pizzicano con un plettro. È strumento arabo dal cui nome e forma derivò il moderno liuto. Se ne trova menzione già nel secolo X nel *Libro della Musica* di Alfarabi.

REBAB, sorta di violino a due corde che si sfregano con un archetto primitivo. La tavola armonica è sostituita da una pelle.

GERANA, così vien chiamato il violino, che però vien suonato appoggiandolo sui ginocchi.

GHEMBRI, chitarra sudanese, la cui cassa è formata da una zucca chiusa sul davanti da una pelle che funge da tavola armonica. Il manico non è che un lungo bastone cui sono assicurate tre corde. Nei paesi mussulmani il suo similare prende il nome di *Kemângeh a' guz* che in persiano significa « viola antica ».

GENEBRA vien chiamato una specie di mandolino primitivo, a una sola corda, e formato da un rozzo cucchiaio di legno.

## CONGO

NANGA, specie di arpa, con la cassa sonora in pelle di serpente e il manico ricurvo, che termina con una testina di deità intagliata, con cinque piroli per le relative corde, vegetali, che s'attaccano allo strumento passando nella tavola armonica per cinque piccoli fori (due esemplari). Qualche cosa di simile è l'*ombi* della Guinea.

## RUSSIA

BALALAIKA, specie di chitarra con la cassa sonora triangolare, a quattro corde di metallo. Strumento favorito del contadino russo; molti sono gli scrittori che, come Tolstoi, Gogol, Dostoiewski, lo hanno introdotto nei loro romanzi e novelle. (Dono della Contessa E. Giannuzzi-Palazzi, prof. d'arpa nel Liceo stesso).

## AFRICA

ZUMMÂRA, duplice canna ad ancia semplice, similare dell'*Aulos doppio* e della *tibia pares*. (Dono del maestro Vito Fedeli di Novara).

## PROVENIENZA IGNOTA

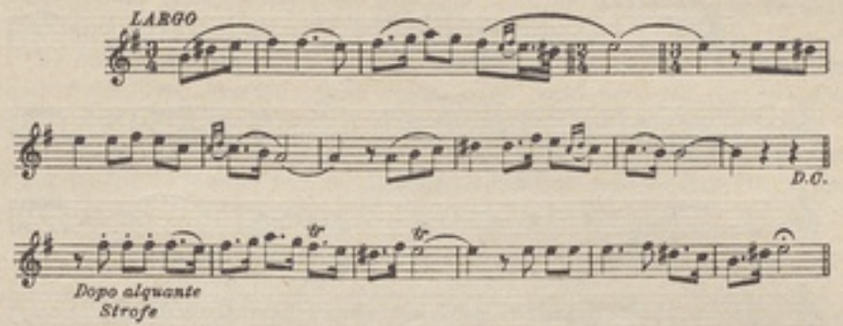
CASTAGNETTE, facilmente dalle castagne. Più comunemente *nàcchera*, originario dalla Spagna (ed a questa dai mori) ove il più piccolo di questi strumenti è chiamato: *hembra;* il più grande: *macho*.

***

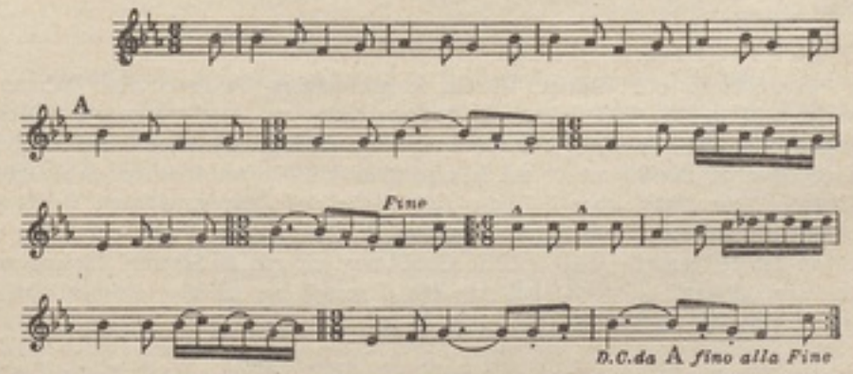
Un articolo del sottoscritto senza citazioni poetiche, per me oramai di rito, è cosa grave; ma un articolo ove si discorre di regioni lontane e dei loro strumenti musicali primitivi e strani, senza una sola nota che, almeno come lontana eco, dia una pallida idea delle musiche di quei popoli, sarebbe cosa imperdonabile. E già abbastanza che mi sia adattato a catalogare strumenti musicali come un qualunque oscuro tarlo da museo, perchè voglia aggiungervi anche l'umiliazione del silenzio etnofonico.

Ecco dunque i nostri buoni sudditi tripolini andarsene a nozze accompagnati da questi canti matrimoniali.

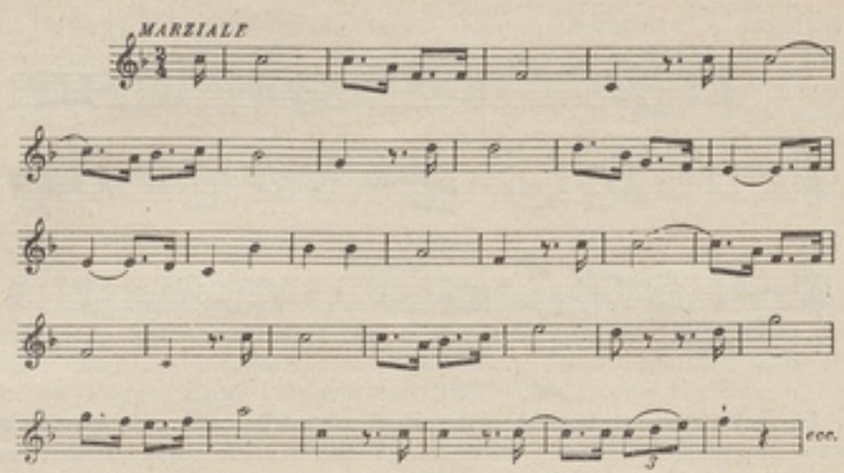





Se però i canti matrimoniali preludono ai canti della culla, così, come di ogni gioia è inseparabile seguace il dolore, a ogni nuovo vagito segue presto o tardi, inevitabilmente, il rantolo della morte. Ricordiamocene almeno una volta al giorno, di questa terribile compagna di tutta la nostra vita, come forse il più efficace antidoto contro il feroce egoismo connaturato alla nostra essenza umana che non odora di rose. Ricordiamocene e quando viene, cieca e bruta ma indispensabile dissolvitrice, in luogo dell'ostentato lusso di un carro funebre buono per tutti quelli che lo pagano come una stanza d'albergo, in luogo delle « poche ma sentite parole » stillate dal più nefando magazzino della menzogna, diamo alla memoria del caro scomparso l'ala della poesia così bene intesa dai greci e come nell'innata gentilezza e purità delle passioni, usano i popoli primitivi. Così, dopo il canto nuziale, ecco i canti per le cerimonie funebri.




Ma dalla nostra bella colonia un'eco di musiche giunge che non hanno quel particolare colore dell'etnofonia africana. Assona anzi con i nostri marziali inni patriottici. Eppure, così da lontano, i volti mi sembran neri e i copricapi rossi. Ecco, adesso comprendo. Sono i *zaptiè* o carabinieri indigeni che con la loro fanfara intonano l'inno per essi composto dal capitano Moda.




Giunge come eco lontana, ho detto. Infatti si tratta di un'eco di una ventina d'anni fa. L'epoca in cui l'inno fu composto. Ciò non toglie. Un canto nostro, in terra straniera, ci riesce ancora più caro e ridesta una folla di speranze e ricordi patriottici, non mai sbiaditi dal tempo.

GIULIO FARA.

# La bell'Adriana a Milano (*)

## (1611)

E prima di tutto, Adriana Basile, la più celebre fra le virtuose italiane di musica nella prima metà del secolo decimosettimo, era essa veramente bella? A sentire i contemporanei non è lecito il menomo dubbio sulla straordinaria bellezza di questa diva. Recheremo or ora le espansioni più o meno poetiche di alcuni fra gli *Anfioni che fabbricarono il Teatro delle glorie della Signora Adriana Basile* (1). Intanto restringiamoci alla grande autorità di Pietro della Valle, che nella sua lettera del 16 gennaio 1640 a Lelio Guidiccioni ricorda *la Signora Adriana negli anni suoi giovanili di quella bellezza che il mondo sa*, ed alla testimonianza del cav. Marino che nell'*Adone* (2) canta di lei:

*. . . . intenerir col dolce canto*
*Suol la bell'Adriana i dolci affetti*
*E con la voce e con la vista intanto*
*Ir per due strade a saettare i petti.*

(*) Dalla *Gazzetta Musicale*, anno 1885, N. 26.

(1) In Venezia, e ristampato in Napoli 1628.

(2) Canto 7°.



Ma chi osserva il ritratto inciso da Niccola Perrety che si trova premesso ai componimenti del *Teatro* predetto, non può a meno di domandarsi se veramente la beltà della Basile avesse la tanto decantata eccellenza.

Gli Anfioni per altro entrano in tali particolari, che non par possibile siano invenzioni poetiche. Aveva i capelli biondi e gli occhi neri, ciò che forma una vaghezza singolare e non comune. Le mani bellissime e il resto all'*avenant*.

Al *Teatro delle glorie*, Gio. Battista Marino porta il contributo di sei sonetti e di due madrigali, e in un sonetto, ripetendo il concetto della celebre ottava, dice:

*Duo archi adopra e con duo archi offende*
*Questa che Arciera e Musa il mondo ammira:*
*Un con la bella man ne muove e tira,*
*Un nel ciglio seren ne curva e tende.*
*D'ebano l'un, l'altro d'avorio splende....*

Dunque occhi neri, e mani bianchissime. E sulle mani il Chiabrera rincara la dose:

*Non son altro a vederle*
*Sue belle man che perle*
*Quando van sulle corde hor suso hor giù;*
*Ma come il guardo splenda*
*E come i petti accenda,*
*Amor che solo puoi narralo tu.*
. . . . . .
*Sua treccia è luminosa,*
*E suo volto è di rosa*
*Che vaga su l'April Aurora aprì.*

La *treccia luminosa*, per noi miseri prosaici, in lingua povera non può indicar altro che capelli biondi, sui quali abbiamo anche testimonianza precisa in un sonetto di Gio. Domenico Gandio:

*Quando in altro giamai mortal sobietto*
*Sovrahumane bellezze il ciel ripose?*
. . . . . .
*Cede l'avorio al bel candor del petto*
*E da le guancie son vinte le rose.*
*Di più fin oro il vago crin compose*
*E del sol diede agli occhi il raggio eletto.*

Contentiamoci di queste particolarità; la bellezza complessiva dell'Adriana è descritta dagli Anfioni in mille modi e su cento toni e metri; ne prenderemo un piccolo saggio e nulla di più. Essa par che fosse una vera meraviglia. Gio. Battista Bergazzano (3) vi fa sopra un sonetto ed un madrigale. Eccoli qui:

*Vidi appena colei cui dassi vinta*
*Ogni sirena a l'armonia del canto,*
*Da la tua man che toglie a Zeusi il vanto*
*L'alta sembianza, almo Falcon* (4), *dipinta,*

(3) Questo Bergazzano o Bregasano, fu il *Burchiello* napoletano nella prima metà del secolo decimosettimo. Il Giustiniani nella *Biblioteca storica e topografica del Regno di Napoli* (Napoli, 1793, pag. 218), registra di Gio. Battista Bregasano tre lavori, cioè: *Prieghi di Partenope durante l'eruzione del 1631* — *Il Vesuvio fulminante*, poema — *Bacco arreggiato contro Vorcano*. Non vi è male per un povero diavolo, come il nostro Bergazzano, che era barbiere del Principe d'Avellino.

(4) Aniello Falcone, pittore napoletano, ha buon nome nella storia dell'arte locale. Il De Dominici, al quale v'è da credere poco o punto, scrive di lui negli *Artisti napoletani* una Vita romanzesca e lo fa capo di una Compagnia della morte nella rivoluzione di Masaniello. Compagnia che l'egregio mio amico Faraglia ed altri hanno provato non essere mai esistita. Il Falcone si trova nominato in una lettera di Salvatore Castiglione da Genova al Duca di Mantova in data 2 giugno 1661: « Ho scritto a Napoli per due quadri d'Aniello Falcone ». - Bertolotti: *Artisti a Mantova*

*E ingannato pregai l'immagin finta*
*Che degnasse formar le voci tanto*
*Soavi al cor, che da l'eterno pianto*
*Son possenti a' destar la gioia estinta.*
*Ma de l'usate sue note canore*
*Scorto che il dolce suon era a lei tolto,*
*Fummo dell'arte alfin nota la frode.*
*O d'ingegno sublime alto valore*
*Ch'ove del canto l'armonia non s'ode*
*Rapisce i cor con l'armonia del volto.*

E nel madrigale incalza:

*Che fai pittor? che fai?*
*Ritrar vuoi di costei l'alta bellezza*
*Senza abbagliarti a' rai?*
*Senza morir del canto a la dolcezza?*
*Ma tu dipinta l'hai,*
*E non sei spento al suon, nè cielo al raggio?*
*Ah scaltro ingegno e saggio!*
*Forse il tempo togliesti,*
*Che lei dormir vedesti:*
*Indi a formar le luci uniche e sole*
*La sembianza di lor ti diede il sole.*

Di conoscere la verità vera circa il fisico dell'Adriana era allora molto più curiosa, che oggi non siamo noi, la Duchessa Leonora di Mantova. L'Adriana, scritturata dal Duca Vincenzo Gonzaga per la sua Corte e ripetutamente invitata a mantenere il suo impegno, non voleva intender ragioni e si ostinava a non muoversi da Napoli se non veniva chiamata dalla Duchessa. Per indurre quella povera Principessa a *fare il piacere* di suo marito e chiamare l'Adriana a Mantova, come fece con lettera del 30 maggio 1610, le fu dato ad intendere che la cantatrice famosa era brutta. E non a lei soltanto, ma anche ad un frate suo fido amico, Gregorio Carbonelli da Paola, addetto al servizio del Cardinal Ferdinando Gonzaga, che teneva carteggio da Roma con la Duchessa e pare avesse su lei qualche ascendente. Appena l'Adriana arrivò a Roma nel giugno 1610 in viaggio per Mantova, Fra Gregorio *la vide e la conobbe* e fece con lei l'occorrente in servizio della sua Duchessa, alla quale scrisse la seguente lettera, che forse contiene il giudizio più conforme al vero fra tutti quelli dei contemporanei sull'aspetto e sul carattere dell'Adriana:

*Serenissima Sig.ra e Pat.na Col.ma*

*Viene Adriana* (5) *absolutamente per servire V. A. S.ma e viene bene ammaestrata, ella è valorosa donna e se non bella non tanto brutta quanto m'avevano dato ad intendere. Per quanto ho possuto raccorre con esquisitissime diligenze, onesta di vita, ma peraltro una sirena allettatrice e lusinghiera a meraviglia, un'Armida napoletana. Sono entrato in qualche timore di lei, il maggior contraveleno sarà onorarla dalla Vostra banda e mostrarse vaga di sentirla e con questa occasione averla in questi principii spesso appresso, perchè è ambitiosa della*

(5) Il suo vero nome era Andreana. — L'autografo di questa lettera si conserva nell'Archivio storico del Gonzaga a Mantova.



*Vostra gratia e brama ritornarsene trionfante e buona cristiana. Ma vanetta come giovane e musica, e per finire di ragionar di lei non ci scorgo cosa che più mi prema che vederla vaghissima di donativi.*

*Um.mo et Obb.mo oratore e servo*
*Fra Gregorio Di Paula.*

*Di Roma 6 Giugno 1610.*

A Mantova l'Adriana ed i suoi ebbero tutto quel che volevano, ma l'*Armida napoletana vaghissima di donativi* procurava di far bottino anche altrove. Onde nell'agosto del 1611, quantunque la Duchessa Leonora fosse ammalata e l'Adriana in stato di gravidanza inoltrata, tutta la Basileria partì per Milano. Fra coloro che ebbero la fortuna di udir cantare l'Adriana, uno vi fu del quale ci duole non sapere il nome, che scrisse intorno a lei una lettera tutta poetica, contrasto singolare con l'altra molto positiva del frate Carbonelli. Ma, posta a parte la fraseologia e l'intonazione secentistica, la lettera che riportiamo contiene preziosi particolari artistici circa le maniere del cantare e dei metodi musicali di quel tempo:

. . . . . .

*« Fra tanto si trattennero (come facessimo il S. Giulio, Et io) in udir la musica d'un Angelo ospitato in casa del signor Baltassar da Rho qui Ambasciator Residente per l'Altezza di Mantova, ch'inanzi alla Duchessa di Frias* (6) *Et a molte altre Dame tenne per due hore continue gli animi di tutti cantando sospesi, anzi rapiti al Cielo. Era costei la S. Adriana Basile Gentildonna Napoletana già son due mesi chiamata dalla detta Altezza di Mantova a quella corte, con assignamento di due mila scudi l'anno, oltre à mille altre comodità, oltre a mobili alle vesti, et alle gioie di gran valuta, che hor il Duca, hor la Duchessa giornalmente le donano, essendone in ispetialtà la detta Duchessa così inamorata, che non sa viver senza di lei, come unico alleggramento nella sua infermità. È questa Signora bella come una Dea, adorna di tante gratie, e d'un taglio così ladro, et sprezzante, che ne occhio, ne cuore vi resiste, e quel che il cumolo delle sue peregrine doti maggiormente inalza è la onestà che la rende invincibile* (7), *quindi è assai più riguardevole, e tenuta in maggior pregio la sua bellezza.*

(6) Moglie del Governatore spagnuolo Fernando Velasco, Duca di Frias.

(7) Tutti i contemporanei lodan concordi l'onestà dell'Adriana. Una tanta bellezza, lungi dall'accendere desideri impuri, esaltava l'anima a Dio. Don Tiberio Carafa, Principe di Bisignano e Scilla, mirando ed ascoltando, dice:

*Al bel lume, al concento*
*Da terreni pensier tosto diviso*
*A contemplar men volo il Paradiso.*

Marco Maresca, Giudice di Vicaria, esclama:

*Peregrino è 'l costume*
*Di costei che tra belle ha solo il vanto,*
*Maraviglioso il lume,*
*Portento la virtù, stupore il canto.*
*Mostro è d'Alma bellate,*
*Miracol d'onestate.*
*Chi la mira l'ammira.*
*E mirata e ammirata i sensi fura:*
*Di meraviglia la formò natura.*

Don Ettore Pignatelli, Accademico oziosо, trova che il canto e il sembiante dell'Adriana alletta e tira:

*Con invisibil laccio i cor più lenti*
*Non a vano sperar, non a desire*
*Immondo e rio, ma di goder presenti*
*L'alte gioie del cielo, anzi 'l morire.*

*« Or cantando, com'io diceva, questa nuova Sirena, fu gran maraviglia ch'io, e gli altri, che l'ascoltavano intenti, non divenessero pietre, anzi non ispirassero la vita, essendo impossibile il sentirla, et non morire per l'eccesso del gusto in udir l'anima, gli affetti, le gratie, i vezzi, gl'incanti di quella beata voce. Cantò primieramente sonando un'Arpa, la cui grandezza rendeva in dolce musica la meraviglia del suono, et ubidivano le corde sì armonicamente a quella maestra mano, che il loro dilettoso rimbombo non usciva fuor del confine della creanza per rispettar l'imperio della voce, che comandava, la quale com'è la più nobile, la più soave, e la più stimata, che mai s'udisse, così legava, anzi uccideva i sensi, e l'anima di chi sentiva. I soavi sospiri, gli accenti discreti, il gorgheggiar moderato, le portate felici, le ardite cadute, l'elevate salite, gli interrotti camini, lo sospingere, il morir d'una voce, onde usciva il ristoro, e la vita d'un'altra, che andava alle stelle à fermar quelle sfere, erano à punto maraviglie celesti* (8), *e come uscivan quell'aure dal più bell'arco di due vivi coralli, e fuor d'alabastrine pietre de' più bei denti, che Natura giamai formasse, e quel volto era un Cielo, e quegli occhi eran Soli, et era lo spirar di quel fiato troppo vezzoso, e le uditrici eran Dee, e Dei parimenti gli altri uditori. Lasciavan dubbio in loro se quello era per avventura terreno luogo, o pur il fortunato seggio del Paradiso. Lasciò finalmente l'Arpa onde con quella divina voce uccideva, e come bella così pietosa del morir nostro, preso un'instromento men grave, una ghitarra spagnuola, passò à gli scherzi, et à vezzi leggiadri or soli, or compagni d'una altra voce, se non pari almen degna, ch'è della sorella* (9), *che l'aitava, trattennesi come prima con versi, e canzoni d'Italia, e di Spagna etiandio che tutti eran fuoco conforme à quel Cielo, a fine di sopire in una cara estasi tutti gli astanti. Era tranquillo il Cielo, chetta l'aria più dell'usato, più innamorata la notte del suo silentio, e così*

(8) Fa mirabile riscontro alla prosa dell'anonimo milanese la poesia di Claudio Achillini, che descrive il canto dell'Adriana coi seguenti versi:

*Quand'ecco d'improvviso*
*Quell'armonia ch'in bocca*
*Slega dal canto un musico passaggio,*
*Et alle stelle attortigliato il guida,*
*E sembra fiamma lieve,*
*Che da la terra al ciel rapida sfumi.*
*Come con dubio e tortuoso corso*
*Tarda i tributi al mare*
*Quel soggiorno de' cigni, il bel Meandro,*
*Poichè il fonte natio*
*Pria libertà gli dona,*
*Poscia quasi pentito a sè il richiama;*
*Ed egli, parte ubbidiente al fonte,*
*Parte devoto al mare,*
*Dopo ch'egli ha più volte*
*Divisa la sua fede al mar sen fugge;*
*In altre tante guise*
*Questa voce leggiadra*
*Vaga talor di variar viaggio*
*Sciogle i groppi canori*
*E bella libertà dona agli accenti.*
*Ma in un punto mostrando*
*Subiti pentimenti*
*Per altrove inviargli*
*Gli ritira a le labra in un momento.*
*Ma infin poi che giuraro*
*Incendio a' miei pensieri*
*Terminan nel cor tutti i viaggi.*
*Ne tanti ebbe giammai*
*Ravvolgimenti, e tanti*
*Giri artificiosi*
*Quel de l'altera Creta*
*Laberinto famoso*
*Che tante volte in sè si rivolgea*
*Che per lo stesso centro un giro avea;*
*Quante armoniche vie*
*Con la voce passeggia il mio bel Sole.*
*Nè con arte cotanta*
*Segna magica verga in terra un cerchio,*
*E 'n virtù poi di tenebrose note*
*Una indomita serpe entro vi stringe;*
*Con quanta maestria*
*La mia novella maga*
*Entro a i musici gl'ri*
*Ch'ella segna nell'aria*
*Ubbidiente trae l'anima mia*

(9) Tolla o Vittoria Basile, della quale il Della Valle nella lettera citata dice: *intendo che in Germania dove fu chiamata a servizio dell'imperatore fa grand'onore a questa nostra età.*



*incantata da quel musico spirito, che la Natura mutò stato alle cose. E se vane si reser l'arti d'Armida in sollevar dal Campo il fiore di quegli Eroi, che non fu molto essendo essi nel fior degli anni, ove il frutto del senno ancor non giunge, questa ne trasse il frutto, il senno medesimo, fermando i più maturi Ministri ad ascoltarla in tempo stavan accinti a negotio si grande come cimento d'armi; et in quel punto, che si tenea la guerra in piedi di sotto il Forte, N. Parchella medesimo la cangiò in pace con l'annuntio portato in quell'hora istessa, che 'l Forte era preso, dal che dipende tutto il riposo. Hor qui langue la vita in questa memoria come hieri languiva, o moriva più tosto insieme con gli altri al celeste concetto. Languisce, e more la penna ancora, e vi lascia in mezzo à' miracoli, ch'udito havete. E Dio vi saluti.*

*« Milano a' 29 Agosto 1611. »*

Pare che a starsene in Milano l'Adriana ci pigliasse gusto, onde il Duca di Mantova ebbe a richiamarla con la seguente lettera:

*Signora Adriana confesso certo, che non ho picciolo martello in veder tardar tanto V. S. di giunger qui, dubitando che li regali de' Signori Condestabile* (10), *e Duchessa de Frias non sieno tali, che le faccian perdere la memoria di noi altri, che con tanto desiderio l'aspettiamo. Per sovvenirle dunque di noi le mando l'Illustrissimo Signor D. Antonio Morcadillo, acciò le dia questa mia, e a viva voce la prieghi con ogni istanza a non farsi bramar più, che già è lungo tempo ch'è aspettata ancorchè in vano; molto havrei da dire, ma voglio riservarlo alla viva voce quando potrò vederla, tra tanto mi rimetto alla bella Oratione, che le farà l'Ambasciadore, e col farle un Brindisi le bacio le mani racomandandomi al Signor Mutio Tolla, e Lelio* (11).

*Di casa a 31 Agosto à un hora di notte, che la Vivanda è in Tavola del 1611.*
*Per servire V. S.*

*Il Duca di Mantova.*

Ignoro se l'Adriana giungesse a Mantova in tempo per riveder viva la buona Duchessa alla quale essa doveva la sua fortuna, poichè non sarebbe partita da Napoli se la Duchessa non si fosse gentilmente prestata al compiacente invito. Eleonora de Medici Duchessa di Mantova morì nel settembre 1611. In memoria di lei, l'Adriana volle dato il nome di Leonora alla bambina che mise al mondo nel dicembre successivo, la quale divenne celebre cantatrice alla sua volta, ond'ebbe la grande ventura di essere immortalata dal Milton negli epigrammi *Ad Leonoram Romae canentem.*

A. Ademollo.

(10) Il Velasco era Connestabile di Castiglia. Egli era stato Governatore di Milano anche dal 1592 al 1601, e nel 1599 fece costruire un teatro nel Palazzo di Corte, sul quale fu eseguita una rappresentazione scenica con intermezzi cantati.

(11) Muzio Baroni marito dell'Adriana e Lelio Basile suo fratello.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Aneddoti haydniani

H. Walter riporta sulla « Zeitschrift für Musik » alcuni gustosi episodi sulla vita di Haydn.

Eccolo nel 1750 a Mariazell. Si presenta al maestro dei cori di quella cattedrale ed offre i suoi servigi. — Cantore della cappella di Vienna? — chiede asciutto quel tizio. — Siete certamente un novizio, che a mala pena sa decifrare una nota!

Haydn mastica amaro; fa amicizia col solista della chiesa e lo prega di lasciargli cantare il suo *a solo*.

La grazia è accordata. Haydn scorre con un'occhiata il testo, e canta così bene, che il burbero corifeo si sente conquiso, e si pente subito del giudizio avventato di poc'anzi. La comunità religiosa si informa del nuovo venuto e lo trattiene per una settimana come ospite ambitissimo. I crucci dello stomaco sono placati, e per di più, allo scadere dei sette giorni, una piccola somma passa nelle mani del cantore improvvisato.

Siamo nel 1772. Il principe Nicola predilige, tra le altre residenze, il suo castello di Esterhàz, e colà trascorre le ultime giornate del tardo autunno.

I musicanti, che salvo rara eccezione, non erano stati in grado di portare con sè le famiglie a Esterhàz, si rivolsero a Haydn, pregandolo di indurre il principe a fare ritorno finalmente a casa.

Haydn si mosse a pietà della nostalgica tristezza di quei giovani mariti. Ma come palesare al principe lo stato d'animo dei suoi istrumentisti? Una buona idea gli venne in aiuto. In una delle serate imminenti doveva eseguirsi una sua nuova sinfonia. Siamo alla sera del concerto. I primi tre tempi sono stati eseguiti. Al « Finale » che — caso eccezionale — è un « Adagio », il principe rimane trasecolato: quasi non crede ai propri occhi. Mentre gli altri dell'orchestra seguitano a suonare, si alzano il secondo cornista e il primo oboista, portano via gli istrumenti, spengono la luce e lasciano la sala in punta di piedi, senza fare il menomo rumore. Un musicante dietro l'altro, quasi tutti se ne sono andati.

Alla fine restano soltanto Tomasini, il violinista prediletto del principe, e un secondo violinista, nell'orchestra ormai al buio. Finita la parte, se ne vanno anch'essi.

Il principe capisce. Sorridendo, egli batte sulla spalla al direttore: — Haydn, — egli dice — l'orchestra ha gran desiderio di tornarsene a casa. E sia! Domani facciamo le valigie...

In una fredda sera d'inverno, a Vienna, Haydn passa in carrozza per la Kärtnerstrasse. Dal cortile d'una casa provengono le note di una sua sinfonia. Fatto fermare il cocchiere, il Maestro scende, s'inoltra nel cortile, gira la maniglia del portone, si trova nel vestibolo della sala da concerto. Un domestico lo affronta subito; lo vuol mandare via. Una manata di soldi raddolcisce per incanto il rigido custode della casa. L'« allegro » è alla fine. — Andatevene, signore; avete udito abbastanza. Da un momento all'altro si può aprire la porta. — Il domestico è sulle spine.

La porta si apre. Uno dei musicanti riconosce subito il maestro. « Haydn, Haydn! » si grida da ogni parte; ed è un accorrere festoso ed entusiastico di tutti gli invitati. Haydn, ancora impelliccìato e cosparso di neve, è accompagnato al centro della sala, e fatto segno alle più calorose dimostrazioni di omaggio e di ammirazione.


A. CASELLA

**La donna serpente**

Frammenti sinfonici

122557. - I Serie. Partitura in 16° L. 10

*a*) Musica del sogno di Re Altidòr (atto I); *b*) Interludio (atto II); *c*) Marcia guerriera (atto II).

122560. - II Serie. Partitura in 16° L. 20

*a*) Sinfonia (atto I); *b*) Preldio (atto III); *c*) Battaglia e Finale (atto III).

EDIZIONI G. RICORDI & C.




## Si riapre

La stagione dei concerti e dei teatri, naturalmente; e le riviste ed i giornali d'ogni paese, d'ogni nazione, d'ogni tendenza formicolano di programmi, di progetti, di propositi per la nuova stagione. Programmi, progetti e propositi si prestano poi naturalmente a discussioni, a critiche, qualche volta anche a polemiche.

I teatri, naturalmente, contano sulle opere di repertorio e sopra i divi dell'ugola per mantenere il bilancio, e *novità* (tranne in Germania) ne offrono pochine pochine. C'era da aspettarselo: nè novità, nè riesumazioni di un qualche interesse; ma il repertorio solidamente piantato sui tre pilastri Verdi, Wagner e Puccini, con la consueta coorte dei minori.

Il teatro (tranne in Germania) diventa sempre più una preoccupazione finanziaria, ed il cosiddetto « gusto del pubblico » vi impera sovrano. E' curioso a notare come il paese più reazionario in materia sia l'Inghilterra dove la consueta rotazione d'opere fa le spese di ogni stagione; la più avida di novità resta sempre la Germania dove, se la novità è interessante, non si bada nè a tendenze, nè alla nazionalità dell'autore; a Coburgo il nostro Malipiero, a Berlino Darius Milhaud: altre novità un po' dappertutto. In America il consueto programma eclettico, e da noi i cartelloni dei maggiori teatri, oltre al consueto repertorio, contengono pure qualche attesa *riesumazione* e alcune novità molto attraenti.

***

Ma la vita musicale più intensa si svolge intorno alle società di concerti: sinfonici e da camera, le quali debbono fare anche loro i conti coi *budget*, ma non così complessi come quelli del teatro, e qui incominciano le dolenti note; dolenti in Italia come in Francia, in Germania come in Inghilterra, in Svizzera come in Spagna. Anche qui repertori di nomi e di pezzi consueti, noti fino alla sazietà: ottocento romantico tedesco, uno spizzichino di musica francese d'anteguerra, un po' di settecento italiano: qualche pezzo moderno che fra tutte quelle musiche arcinote ha un'aria spaesata e, per contrasto, suscita un'opposizione che, presentato in un programma meno eterogeneo, non susciterebbe, e così via.

E protestano i musicisti in Francia come in Germania, in Italia come in Inghilterra contro questo stato di cose: e a qualcuno che oppone il « gusto del pubblico » qualche altro risponde (non a torto, forse) che quel cosiddetto *gusto* si dovrebbe chiamare piuttosto *pigrizia del pubblico*. E critiche e polemiche su tutti i giornali, in tutte le riviste delle nazioni più diverse, anche in quei paesi che, all'apparenza, non avrebbero motivo di lagnarsi. In realtà, si direbbe che la musica (a giudicare dalla gran massa di programmi) è nata in Germania alla fine del '700 (lo spizzichino italiano *pour la bonne bouche* non conta) ed è morta in Francia allo scoppio della guerra. E si continua a segnare il passo in quel periodo come se musica non ne fosse esistita prima e (con buona grazia di lor signori!) non ne esistesse anche oggi.

Queste dolenti note che si sentono echeggiare in ogni paese offrono campo alle più sensate e malinconiche riflessioni, nella quantità delle quali scegliamo quelle di A. Mooser nell'ultimo numero della sua coraggiosa rivista, a commento dei programmi delle società svizzere (e notate che le società svizzere promettono per l'inverno una collana di *novità* ricca di numero e di interesse):

***

« L'arte contemporanea segna un ristagno sensibile, dovuto all'influenza (si può credere) della crisi attuale che costringe le organizzazioni concertistiche alla più grande prudenza, e le spinge a lasciarsi guidare dal gusto del pubblico, anzichè — come dovrebbe essere — a dirigerlo ed orientarlo verso le espressioni e le tendenze dell'epoca nostra. ... Certo è assai lodevole onorare i maestri del passato, e tener desto nel pubblico il culto delle grandi opere classiche e romantiche.

« Nondimeno gli autori contemporanei hanno diritto alla nostra attenzione, e non si può, senza inconvenienti, misconoscere l'importanza dell'evoluzione che si compie, grazie a loro; evoluzione che guida l'arte « verso nuove rive » — secondo l'espressione di Moussorgski — e che bisogna rivelare al pubblico, sotto pena di lasciar scavare fra esso e la musica del nostro tempo, un abisso sempre più profondo.

« Anche quando le circostanze non sembrano favorevoli a tali imprese, è *dovere* delle nostre associazioni di concerti di stabilire e mantenere questo contatto così necessario ad un'arte ch'è in uno stato *di continuo divenire*, e che — la sua storia lo prova — non cessa d'arricchirsi.

« In ogni tempo gli innovatori si sono urtati contro la passività della folla. Beethoven, Wagner, Debussy (per tacere d'altri) l'hanno imparato a loro spese.

« Che cosa sarebbe oggi la musica se non si fossero trovati, fino da allora, uomini di fede e d'azione per combattere in favore di quei maestri, e battersi coraggiosamente contro l'opinione d'un pubblico troppo portato a vivere con gli occhi (e le orecchie!) ostinatamente rivolti al passato? ».

## ITALIA

**Musica Sacra.** - - Milano, 25 agosto 1932.

G. L. CENTEMERI. - *I modi chiesastici secondo l'udito.*

Questo chiaro ed interessante scritto teorico tende a mettere in rilievo « ... la scarsezza d'una tradizione e l'incomprensibilità del perpetuarla: e l'insufficienza distintiva della teoria modale e la misconosciuta esistenza d'un sistema completo... ».

---

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, luglio-settembre 1932.

G. GAVAZZENI. - *Gaetano Donizetti.* (Appunti sulla musica).

Pur non essendo uno studio critico-estetico, in questo lungo e minuzioso scritto sul compositore bergamasco, le note di estetica e le osservazioni acute ed intelligenti sull'arte sua sono numerose, ed in parte nuove. Una completa ed accurata bibliografia doniziana completa l'interessante scritto.

---

**Bollettino Ceciliano.** - Vicenza, luglio-agosto 1932.

R. GIORGI. - *Il canto del Vangelo nella Messa Solenne.*

Studio persuasivo e minuto che fa risaltare le origini storiche, lo sviluppo, il carattere simbolico e l'evoluzione delle parti della messa in cui viene cantato il vangelo.

G. MAFFIOTTI. - *Joseph Bonnet, organista liturgico.*

Profilo dell'illustre organista francese quale interprete di musiche gregoriane, e revisore dei *Fiori Musicali* del nostro Frescobaldi.

---

**Espero.** - Genova, ottobre 1932.

D. DE PAOLI. - *Luigi Dallapiccola.*

Breve sguardo d'insieme sull'opera di questo giovane compositore istriano, dotato d'una forte personalità, d'una tecnica sicura, e, ciò che più conta, d'un sicuro senso dell'o *spirito* di tradizione autenticamente italiana.

---

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, settembre-ottobre 1932.

F. M. PUGLIESE. - *Della interpretazione « soggettiva » delle musiche.*

Si tratta di un'interpretazione *letteraria* della musica, sul tipo di quelle che dette A. Fogazzaro, e più recentemente Godoy: tipo di letteratura legittimo, a patto che l'interpretazione riesca una bella opera di poesia, e comprensibile anche a chi non conosca la musica *interpretata*.

N. VALLE. - *I poeti della Camerata fiorentina e l'« Orfeo » di Monteverdi.*

Continua la storia delle origini del melodramma, e qui l'A. esamina accuratamente i primi libretti e l'*Orfeo* monteverdiano. Una piccola nota a piè di pagina ci avverte d'una novità: e che cioè Monteverdi non musicò tutta l'*Arianna* da solo, ma con la collaborazione del Corsi al quale si attribuiscono i *recitativi*. Ma l'A. non conosce la lettera monteverdiana al Duca di Mantova, nella quale il musicista si lagna di essersi quasi dovuto « ammazzare » per musicare in pochi mesi il migliaio e mezzo di versi di *Arianna*?

R. FASANO. - *Come sorsero e si svilupparono gli istituti musicali italiani.*

Breve cronistoria dei Licei Musicali e Conservatori di Musica italiani.

---

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, settembre-ottobre 1932.

Tutto il fascicolo comprende scritti d'indole teorico-tecnica ed è dedicato a *Les instruments de musique*. È quasi un trattato destinato a completare i più recenti trattati d'orchestrazione, perchè i compilatori si sono preoccupati di esporre i problemi sonori generati dalla creazione di nuovi strumenti, oppure da possibilità o da modi nuovi di considerare quelli già esistenti. Non mancano neppure due capitoli dedicati ad una storia e ad una teoria dell'ordine strumentale.

Apre l'interessante fascicolo uno scritto, *L'orchestre éthéré* in cui ANDRÉ COEUROT, dopo aver esposto le scoperte più recenti in fatto di strumenti elettrici, da Théremin, fino al *Dinaphon* (usato da Honegger in una recente partitura) ed al *Trautonium* caro ad Hindemith, studia le possibilità di timbri e di nuove combinazioni sonore che detti strumenti offrono al moderno compositore.

YVES CHARTON, invece, in un *Essai sur la justesse attractive*, ampio e minuzioso, pieno d'interessanti ed acute osservazioni sulla questione, studia la possibilità di correggere le imperfezioni del *temperamento* (senza disconoscere i capolavori che questo sistema ha permesso di creare) giustificando la sua tesi con i risultati d'interessanti esperienze d'acustica.

Gli *Aperçus nouveaux sur le réglage des instruments à archet* offrono pretesto a L. GREILSAMER per sottoporci i dimenticati esperimenti compiuti da Savart sopra dei violini di Stradivari per scoprirne il famoso *segreto*: esperienze quanto mai curiose ed interessanti in sè, nonostante le serie obbiezioni a cui danno luogo. Ma gli esperimenti di Savart non sono lo scopo di questo scritto del liutaio francese: bensì la dimostrazione di una tesi, secondo la quale, in generale, gli strumenti ad arco non rendono quanto potrebbero rendere, perchè non tutti gli strumentisti, regolando il loro strumento, tengono conto di certi rapporti (che l'A. giustifica secondo leggi acustiche) fra l'*anima*, il *ponticello* ed il *manico*.

ERNST CLOSSON, in *Un principe exotique inconnu d'organologie musicale* rende nota l'esistenza d'uno

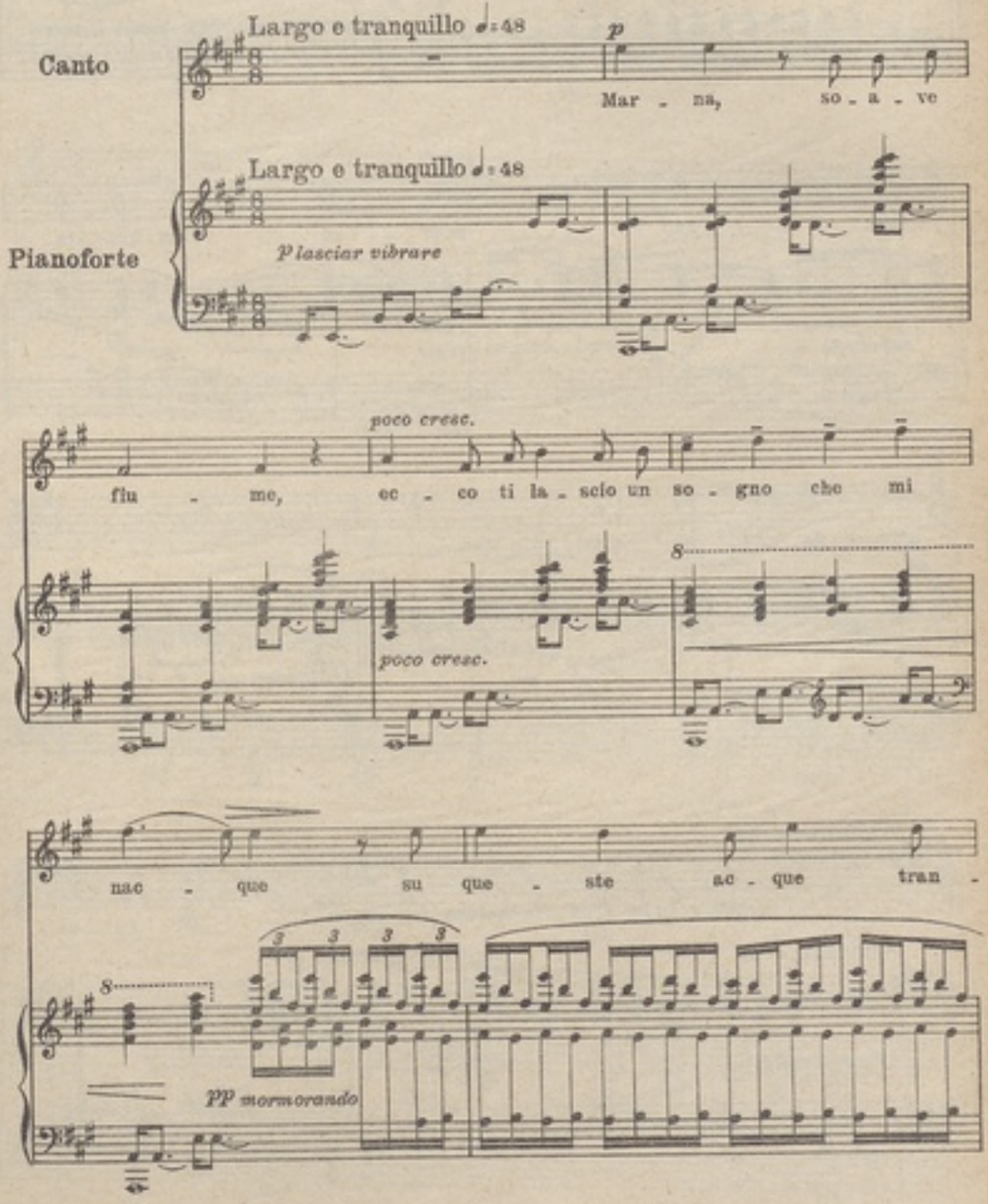


*A Gino Marinuzzi, con grato animo*

# UN SOGNO

*Poesia di*
**Alberto Musatti**

*Musica di*
**Eduardo Dagnino**
(1924)

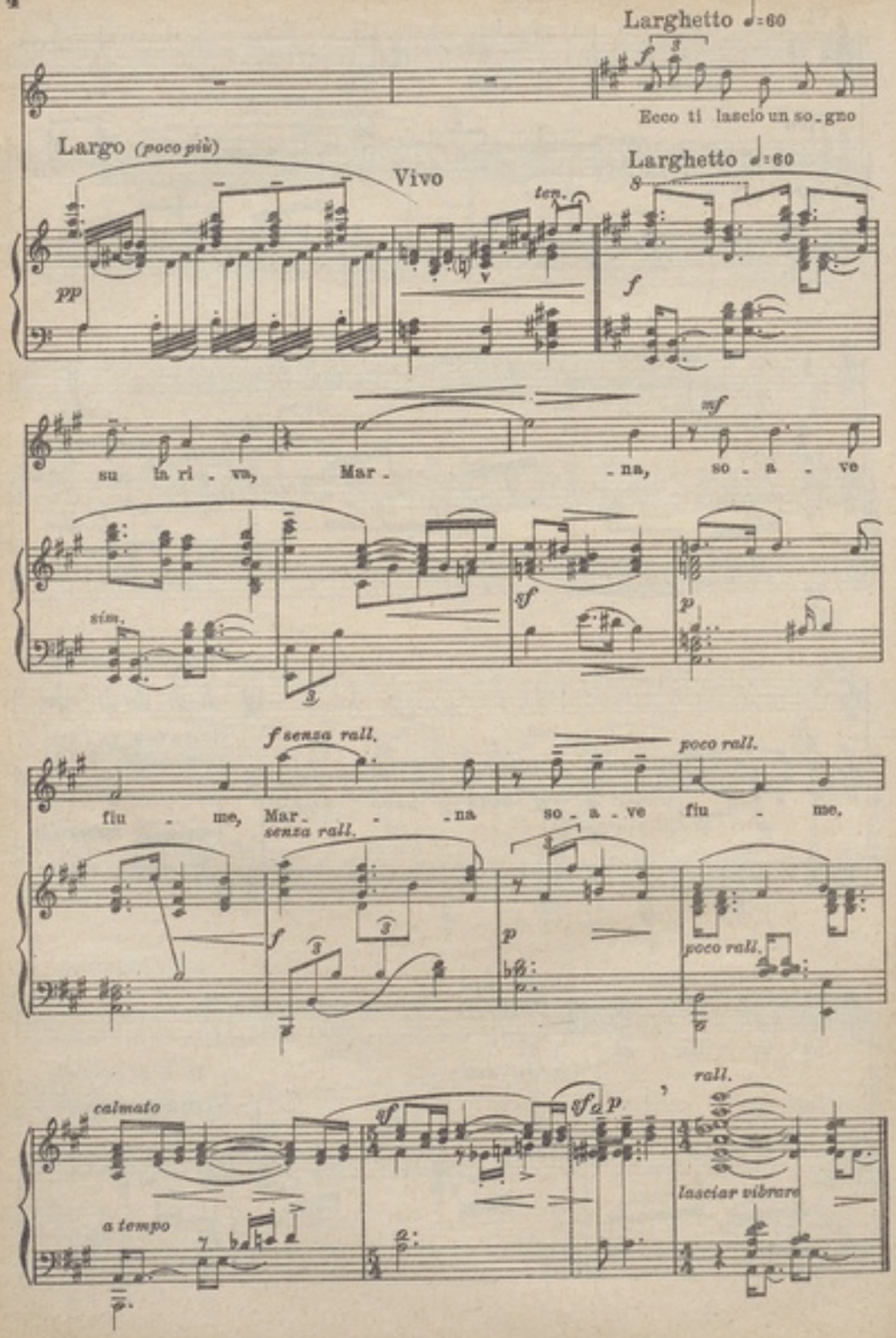



Proprietà riservata.

non f
- quil - le: tie - ni - lo a fior del -
rit.
a tempo
p
più f
- l'on - - da, pres - so l'om - bra - ta
animando
cresc.
sim.
spon - da che mi piac - que,
sf
f
più f
fff
dim.
rit.
Andante ♩=56
sot - to la fron - da ch'alven - to è giu - li - va.
Andante ♩=56
sf
rit.
f
P e tranquillo



Vivo
f
Lag - giù Pa - ri gi, im - men - - sa,
Vivo
agitando
ff
ur - la, tra - va - - glia
cresc.
P calmandosi e allarg.
pen - sa cin - ta da u - n'a - cre
calmandosi
sf
sf
p
Largo ♩=♩
nu - vo - la di bru - - me.
Largo ♩=♩
Vivo (come prima)
f






strumento siamese (esistente al Conservatorio di Bruxelles) ad *ancia semplice* d'un timbro ignoto agli strumenti occidentali, più dolce del clarinetto e più mordente del flauto: ed ecco lora le possibilità d'un perfezionamento di questo strumento quasi primitivo e le sue applicazioni nell'orchestra moderna.

N. Dufourcq ci fa conoscere il mirabile lavoro di *elettrificazione e di restauro* compiuto sul famoso organo di Sant'Eustachio a Parigi (organo che risale al XVI secolo e del quale l'A. traccia brevemente la storia) da « *un grande organista contemporaneo: Victor Gonzales* ».

Una corsa *À travers un musée d'instruments* offre a Kurt Sachs il modo di parlarci dei tesori (in materia di strumenti) del Museo Internazionale di Berlino.

Infine A. Schaeffner, in uno scritto lungo, minuzioso, acuto, e di una erudizione poco comune, ci suggerisce *Une nouvelle classification méthodique des instruments de musique*.

---

**Le Ménestrel.** - Parigi, 2-9 settembre 1932.

J. Tiersot. - *Symphonies et Thèmes populaires.*

Continuazione e fine dello studio precedentemente iniziato, nel quale l'A. dimostra errate le considerazioni tendenziose d'un signor Kuhac autore d'una raccolta di *Chants populaires des Slaves du Sud*, secondo le quali Haydn (e Beethoven) avrebbero attinto a quel folklore.

A. Chottin. - *Airs populaires Marocains.*

Continuazione e fine dell'interessante scritto teorico-critico sull'argomento. Lo scritto, esauriente in materia, è corredato da numerose notazioni musicali.

——— 16 settembre 1932.

J. Tiersot. - *Haydn compositeur de mélodies vocales.*

Haydn compose una certa quantità di *Chansons et Lieder* su testo inglese, che sono pochissimo noti, e che meriterebbero d'esserlo assai più, perchè rivelano un lato della sua natura che la sua musica strumentale non lascia indovinare.

——— 23 settembre 1932.

G. Samazeuilh. - *R. Wagner et J. Gautier.*

« Meno che ispiratrice, ella fu più che allieva, e se non s'abbandonò come amante, ebbe almeno la gloria d'esser la più amorosamente amata delle amiche ».

——— 30 settembre 1932.

J. G. Prod'homme. - *Walter Scott et les Musiciens.*

Della vasta produzione scottiana che cosa offrì materia d'ispirazione ai compositori d'opera o di lavori sinfonici? È quanto l'A. di questo scritto ricerca.

---

**Musique et Concours.** - Parigi, 20 settembre 1932.

R. Boquet. - *Les Maîtres de la Musique Russe.*

In questo capitolo si tratta brevemente della vita e dell'opera di C. Cui.

---

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, settembre 1932.

D. G. Mason. - *The pianoforte quartet op. 25, of Brahms.*

Accurata e minuziosa analisi critico-estetica del *Quartetto* con pianoforte op. 25 di Brahms, studiato specialmente in rapporto alla formazione dello stile personale dell'autore. « ... Noi possiamo vedere in quest'opera il compositore che lotta per la formazione d'uno stile personale con elementi popolareschi ungheresi e tedeschi, ed il contributo di Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, etc... Per il momento il successo è solo parziale ».

H. G. - *Ernest Walkers's ten preludes for organ.*

Esame critico-estetico d'un recente lavoro del noto critico e compositore inglese.

R. Newmarck. - *The letters of Dvorak to H. Richter.*

Fine della pubblicazione dell'*Epistolario* A. Dvorak-H. Richter, corredato da opportune note illustrative.

W. E. Ward. - *Music or the Gold Coast.*

Seconda parte dello studio sulla musica popolare dei negri della Costa d'oro. In questa parte si studia la natura armonica e ritmica di questi canti (con opportune citazioni musicali). Daremo il riassunto dopo la conclusione che sarà pubblicata nel prossimo numero.

W. R. Anderson. - *Some songs by Sibelius.*

Breve sguardo d'insieme ad alcune melodie del compositore finlandese.

D. Wright. - *Scoring for brass-band.*

Prima parte d'uno scritto, d'indole strettamente tecnica, sulla strumentazione per banda.

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, settembre 1932.

E. J. Dent. - *Cremona.*

Estratto da una prefazione ad una storia della famiglia Guarnieri. L'A. traccia in un sintetico quadro un panorama della vita musicale italiana e particolarmente cremonese, in quella più vasta europea del 1600-1700.

E. DUNCAN-RUBBRA. - *Sorabji's enigma.*

Il compositore Kaikhosru Sorabji pubblicò tempo fa (noi pure vi accennammo) una singolare *Opus Clavicembalisticum*, specie di colossale « Arte della Fuga » moderna. La natura dell'opus presenta parecchi problemi che l'autore di questo scritto tenta di risolvere.

A. BRENT-SMITH. - *Ignorance and eloquence.*

Osservazioni piuttosto vivaci (ma giuste) all'interpretazione *letteraria* delle sinfonie beethoveniane nei *Tre Titani* di E. Ludwig.

---

**The British Musician and Musical News.** - Londra, settembre 1932.

H. MORGAN-BROWNE. - *Vulgarity and Music.*

In questa troppo breve prima parte l'A. ci avverte che la *volgarità*, artisticamente parlando, può essere *intellettuale, etica* oppure *estetica*. Lo scritto promette bene: ed a pubblicazione compiuta ne faremo oggetto d'un articolo.

E. M. GREW. - *The Childhood of Great Musicians.*

Il grande musicista di cui qui si studia l'infanzia, è Mozart, di cui l'A. cerca di mettere in luce i rapporti e l'influenza del padre e la sua formazione intellettuale.

---

**Musical Opinion.** - Londra, settembre 1932.

R. W. S. MENDL. - *Opera as an Art Form.*

Il vecchio ed abusato argomento che l'opera, mescolanza imperfetta di due o più arti diverse, non è forma d'arte, può esser egualmente applicato all'interpretazione musicale dei poemi. Certo se la musica dell'opera non rivela completamente il dramma e rimane ad esso inferiore, *quell'opera* è imperfetta. Ma non è questa una buona ragione per contendere all'opera *in se stessa* il diritto d'essere una forma d'arte come altre. Lo scritto continua.

P. GODFREY. - *Bizet George.*

La ricerca del nome vero di Bizet (che si chiamava in realtà Alessandro, Cesare, Leopoldo) offre qui il pretesto di rievocare gli studi da lui compiuti, il *prix de Rome*, e la sua prima opera *I Pescatori di Perle;* nonchè la composizione di *Carmen* e la sua apparizione.

J. BERNHOFF. - *Walks and Talks with A. Nikisch.*

Ricordi personali dell'A. sul grande direttore d'orchestra.

---

**The Sunday Times.** - Londra, 4-11-18 settembre 1932.

E. NEWMANN. - *Chopin autenthic text. - The sins of arrangers.*

In questi due scritti il critico inglese tratta del testo *autentico* di Chopin (pubblicato dall'Oxford University Press) che presenta notevoli differenze con tutte le edizioni attualmente in commercio: e di due problemi « armonici » del *Tristano* in cui la riduzione di Bulow è in contraddizione non con la partitura stampata, ma con quella pubblicata in fac-simile qualche anno fa.

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, settembre 1932.

F. SCHALK. - *Anton Bruckner.*

Scritto postumo, datato dal 1921. L'opera sinfonica brucknerìana è sottoposta ad esame diligente ed acuto. Il saggio è ricco di considerazioni estetiche, esposte con sobrietà quasi schematica. Bruckner passò come un solitario nella vita: la sua creazione poderosa reca l'impronta dell'isolamento nobile e sdegnoso del suo ingegno titanico.

H. J. MOSER. - *Die gegenwartslage der Gesangerziehung.* (La condizione attuale dell'insegnamento del canto).

Dalla relazione svolta al Congresso del 17 maggio di quest'anno a Francoforte (relativa all'arte lirica), l'articolista ha stralciato alcuni brani, che compendiano e lumeggiano le questioni didattiche riferentisi allo studio del canto.

G. SCHJELDERUP. - *Edvard Grieg und sein Einfluss auf die Entwicklung der Musik.*

Il 4 settembre 1907 Edvard Grieg morì in Bergen, sua città natale. È doveroso rammemorare l'eletta figura artistica del compositore nordico, e indagarne l'influsso sugli sviluppi della musica contemporanea. Quando il suo astro apparve all'orizzonte, gli accademici ortodossi e i critici in voga, come Bernsdorf e Hanslick, gli si scagliarono decisamente contro, scandolezzati dal nuovissimo rivoluzionario (che anacronisticamente potremmo chiamare bolscevico) il quale si permetteva l'uso impudente di quinte e ottave consecutive a tutto spiano! Ma col tempo l'arte di Grieg sedusse e conquise le nuove generazioni. La nostalgica semplicità della melodia, la tenue ma sempre suggestiva trama degli sviluppi nelle opere istrumentali, impressero un'orma indelebile, un solco fecondo nel cammino della storia della musica.

A. LIESZ. - *Die französische Musik im zwanzigsten Jahrhundert.* (La musica francese nel ventesimo secolo).

Rettamente osserva l'autore che gli elementi basilari della musica francese contemporanea sono rappresentati dagli indirizzi culturali ed estetici delle scuole di C. Franck e G. Fauré. Le prime tendenze del movimento antiromantico si delineano nel secolo decimonono. Con Bizet, Lalo, Chabrier, e più tardi con Debussy e Ravel, si promuove una vasta crociata per la soluzione del problema *ritmico-dinamico* della musica. L'opera di Strawinsky batte definitivamente in breccia tutte le spoglie del romanticismo. Oggi l'arte francese ha una consistenza piuttosto caotica e nebulosa. Gli autori sui quali si impernia il moto di graduale evoluzione sono: Milhaud, Honegger, Poulenc, Durey, Tailleferre, Migot, Ibert, Delannoy.



---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 7 settembre 1932.

A. BRUNETTI-PISANO. - *Salzburger Festspiele 1932.*

Relazione particolareggiata del festival di Salisburgo. La città mozartiana ha avuto quest'anno un pellegrinaggio imponente da parte di cultori della musica di tutto il mondo.

F. KEYFEL. - *Münchener Festspiele 1932.*

Lemera sul festival di Monaco, svoltosi al Prinzregententheater.

——— 14 settembre 1932.

A. MEUER. - *Rundfunkmittel für Theater, Kunst, Literatur.*

La radio non soltanto è un mezzo eccellente di divulgazione della cultura, ma per l'arte lirica e drammatica e per le manifestazioni letterarie costituisce un sussidio prezioso, ponendo a contatto l'autore e l'interprete con innumerevoli ascoltatori.

P. RIESENFELD. - *E. Nicks Musik zu Hauptmanns « Pippa ».*

A Breslavia è stata rappresentata per la prima volta l'opera *Und Pippa tanzt* di G. Hauptmann, musicata da Edmund Nick. La tenue vicenda ha avuto esito lieto. Un delicato lirismo pervade le scene fiabesche. La musica sottolinea con suggestiva virtù gli stati d'animo dei personaggi, in una cornice quasi da miniatura. L'orchestra consta, oltre che del quintetto d'archi, del flauto, clarinetto, trombone, dell'arpa, della celesta e del pianoforte.

A. PLOHN. - *Das Musikleben Lembergs.*

Relazione diffusa sulla stagione teatrale e concertistica svoltasi nella città polacca.

——— 21 settembre 1932.

G. BOCK. - *Prinz Louis Ferdinand als Komponist.*

Luigi Ferdinando, Principe di Prussia, nato il 18 novembre 1772 a Friedrichsfelde, presso Berlino, cimostrò sin dagli anni della prima giovinezza — a similgianza dello zio, Federico il Grande — uno squisito talento per la musica. Eccellente pianista, egli ebbe la ventura di conoscere, nel 1796, Beethoven. Il Maestro non gli fu parco di elogi e di incoraggiamenti; e gli dedicò, a testimonianza della sua alta stima, il *Concerto* per piano in *do minore*. Le composizioni del Principe denotavano una facoltà di ideazione non comune, una mano sicura e una ricercatezza di forma assai pregevole. Liszt nutrì una ammirazione sincera per il *Quartetto in fa minore* di Luigi Ferdinando. Quest'opera è infatti la più matura e significativa. Il Principe morì a trentaquattro anni, nel 1806.

F. OHRMANN. - *Siegfried in der Berliner Oper.*

La nuova edizione del *Siegfried* sotto la direzione di F. Stiedrys ha ottenuto unanimi consensi nella capitale tedesca.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 29 agosto 1932.

K. LONDON. - *Fiasko der Filmmusik?*

La musica per film sonori ha fatto bancarotta. Nessuna strada le è aperta, nessun avvenire le è possibile. Sia dal lato artistico, sia dal lato finanziario, gli esperimenti tentati per valorizzare questa branca nuovissima della creazione musicale si sono risolti in un naufragio collettivo.

J. MAIER. - *Jubel - Tagung des Allgemeinen Caecilienvereins in Regensburg.*

Dal 10 al 13 luglio 1932, la fiorente associazione per la musica liturgica ha tenuto, pei suoi membri della Germania, dell'Austria e della Svizzera, un imponente Congresso giubilare (il venticinquesimo raduno dalla data di istituzione del sodalizio) nella città di Regensburg.

——— 2 settembre 1932.

F. TUTENBERG. - *Die Persönlichkeit Johann Christian Bachs.*

Si nota un risveglio di studi intorno alla figura di Johann Christian Bach (il più giovane dei figli del grande Giovanni Sebastiano) vissuto dal 1735 al 1782. La sua personalità spicca nella storia della musica, sin da quando, diciannovenne, fu chiamato, per certe affinità di stile coi modelli d'oltr'alpe, il « Bach italiano ».

W. HITZIG. - *Bemerkungen zur heutigen Volksmusikpflege.*

Lo scrittore osserva che se i Conservatori sono disertati dagli allievi e le Accademie lasciate in un isolamento infecondo, per converso le case private, le associazioni della media borghesia, le istituzioni artistiche di modesta levatura coltivano con amore la musica. Per modo che si può asserire con certezza che l'arte presso il popolo non è abbandonata, ma il suo culto è sempre vivo e presente.

M. EPSTEIN. - *Neue elektrische Musikinstrumente.*

Nell'Istituto Heinrich Hertz di Berlino il giovane scienziato Oskar Kerlieg ha presentato a un gruppo di studiosi e di competenti alcuni istrumenti elettrici, che hanno suscitato l'interesse dei presenti e che sembra possano aprire nuove vie all'industria della musica meccanica.

W. ALTMANN. - *Hundert Jahre Spohrsche Violinschule.*

La gloriosa scuola violinistica fondata da L. Spohr, dalla quale è uscita un'accolta di famosi concertisti, celebra quest'anno il suo centenario.

——— 23 settembre 1932.

P. Schwers. - *Der 70 jährige Carl Holtschneider.*

Elogio celebrativo del noto organista e maestro di cori della cattedrale di Dortmund, in occasione del suo settantesimo genetliaco.

---

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, settembre 1932.

J. Moser. - *Wilhelm Furtwängler.*

Profilo del noto direttore d'orchestra. Lo scrittore C. Krebs già aveva segnalato nel 1919 il suo nome, nel libro: *Meister des Taktstocks*, quando W. Furtwängler era alla direzione del Nationaltheater di Mannheim.

W. Weissmann. - *Edvard Grieg als Liederkomponist.*

Grieg ha scritto complessivamente 144 liriche. Ognuna — si può dire — ha una fisionomia caratteristica e un valore singolare. La melodia vocale si adatta alla parola, con una alliabazione sempre accuratissima, circonfusa dell'atmosfera sonora creata dalle armonie.

E. Valentin. - *Neue Wege und Ziele des Männerchors.*

Nuovi orizzonti, nuove finalità si aprono alla musica per cori maschili. Lo ha dimostrato l'XI festival corale della Germania, svoltosi a Francoforte, ove si sono radunati 80.000 cantori.

H. Unger. - *Musik im Rheinland.*

Nella Renania la stagione concertistica ha avuto risultati artistici eccellenti. A Colonia, Düsseldorf, Barmen, Elberfeld e in altre città l'esito dei concerti è stato assai lusinghiero.

---

### AUSTRIA

**Anbruch.** - Vienna, settembre 1932.

H. u. Q. Scholz. - *Das Klavierwerk Mozarts.*

L'opera pianistica di Mozart ha in questo scrittore un diligente ricercatore, che sintetizza in tratti esaurienti i caratteri essenziali del ciclo di composizioni sottoposte al suo esame.

H. Fleischer. - *Kurt Weill.*

Saggio critico su questo musicista, con particolare riguardo alle sue affinità stilistiche con altri contemporanei.

---

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1-15 settembre 1932.

K. Westphal. - *Einführung in die moderne Musik.* (Introduzione alla musica moderna).

La rassegna riporta integralmente il testo della prima conferenza tenuta su questo argomento dall'autore, alla radiostazione alesiana di Breslavia.

—— *Schweizer Komponisten.*

La direzione della rivista zurighese dedica uno studio sistematico ad alcuni compositori svizzeri, tra i quali emergono F. Martin, A. Moeschinger, R. Vuataz, W. Wehrli.

---

**Dissonances.** - Conches - Ginevra, settembre 1932.

R. A. Mcoser. - *La saison prochaine en Suisse.*

Nonostante la crisi, l'attività sinfonica in Svizzera è molto intensa. Si pubblicano qui i programmi delle stagioni nelle varie città, e nonostante l'osservazione dello scrittore, che l'arte contemporanea ha un posto sensibilmente minore che nelle stagioni passate, si promette una quantità di novità davvero impressionante.

---

### CECOSLOVACCHIA

**Tempo.** - Praga, settembre 1932.

La prima metà del fascicolo è dedicata al compositore ceco Jaroslav Krocka in occasione del suo 50° anniversario. Un'accurata bibliografia è preceduta da uno studio critico-estetico, ampio, minuzioso ed esauriente. Segue un rendiconto del *Festival* viennese, compilato da V. Stepan, ed infine K. B. Jirak, invoca la formazione di una critica radiogenica.

---

GRAN METODO TEORICO PRATICO
PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE
DI
S. LEBERT e L. STARK

**Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI**
Professore al Liceo Musicale di Bologna

*Testo in italiano, francese e inglese:*

E. R. 130. - Parte I. L. 12,—
E. R. 131. - Parte II. » 12,—
E. R. 132. - Parte III. » 20,—

*Edizione in spagnolo:*

E. R. 582-583: in 2 Vol. cad. L. 8,—
E. R. 584:- in 1 Vol. (rileg). » 15,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

# VITA MVSICALE

*Consideriamo come un nostro doveroso e degno contributo alla celebrazione del Decennale l'inizio — or sono pochi mesi avvenuto — della grande pubblicazione di carattere storico*

*ISTITUZIONI E MONUMENTI DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA*

*alla quale S. E. Benito Mussolini ha concesso il Suo alto patrocinio.*

*Con essa ci proponiamo di mettere gradatamente in luce la parte più importante e più significativa del nostro patrimonio musicale, prezioso tesoro sino ad ieri quasi inesplorato.*

*Il secondo Decennio vedrà il progressivo sviluppo della vastissima opera voluta dalla nostra fede e dal nostro entusiasmo di editori italiani e attuata sotto gli auspicii del Regime.*

G. Ricordi & C.

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

#### "Il Tizianello,, di G. Piantoni a Bari

Il pubblico del Piccinni ha accolto con favore, l'8 c. m., questa nuova opera del direttore del concerto di Castellana, accentuando specialmente il proprio consenso dopo il preludio, il concertato della seconda scena, la romanza di Alice ed il finale.

Il libretto, dello stesso Piantoni, ha per sfondo Venezia ed è ispirato ad una novella di De Musset; ma non offre situazioni musicalmente felici o di risorsa. Tuttavia il musicista ha saputo disimpegnarsi lodevolmente, rivelando un senso melodico limpido e chiaro, anche se non sempre originalissimo.

L'opera, diretta dallo stesso autore, ha avuto efficaci interpreti nel tenore Bini, protagonista, nelle signore Manzoli, Perrini e Pantaleoni, nel basso Sciacqui, nel Busacchi ecc.

Nello stesso teatro ha avuto calorose accoglienze il balletto *L'alba di Don Giovanni* di Franco Casavola, che ha visto pienamente confermato il recente successo di Venezia. L'autore, che dirigeva, è stato assai festeggiato con i principali interpreti Lia Gennari, Eugenia Sala e Vincenzo Celli.

❋ Buon esito ha avuto a Cremona, il 13 ottobre, ed in molte città d'Italia successivamente, la nuovissima operetta *Regina senza regno e senza re* del maestro Ettore Bellini su libretto di E. A. Mario. Ottima l'interpretazione sotto la guida dello stesso Bellini.

❋ All'Odeon di Milano, ha avuto esito contrastato, forse a motivo della deficiente preparazione dello spettacolo, il nuovo lavoro di Simoni e Lombardo, *Appuntamento nel sogno*. Alle successive repliche, l'operetta, eseguita con maggior brio e sicurezza, ha ottenuto migliori accoglienze.

❋ Nella Reale tenuta di S. Rossore, presenti la Regina, principesse, principi ed un pubblico d'eccezione hanno avuto calorose accoglienze alcune parti dell'operetta fiaba orientale in tre atti *Makrizi e Piruzé* della signora Ciaramelli, per la musica del maestro Marcello Cortopassi.

#### La tournée dell'opera russa

Assai ammirata è stata in varie città d'Italia la Compagnia lirica russa, un complesso veramente affiatato, che offre spettacoli in cui ogni dettaglio è curato particolarmente, e che annovera eccellenti elementi.

Tanto del *Principe Igor* che del *Boris Godunof* si sono avute pregevolissime interpretazioni. Nella prima opera si distinsero il baritono Jurenieff, protagonista, le signore Jakoulevz (Principessa) e Lipiva (Konschakavna), i due bassi Kayadanoff, attore eccellente, e Jonkowitch. Nel *Boris*, lo stesso Jurenieff (Boris), il Raissof, il Kaydanoff, il tenore Pozemkovski, le signore Sadoven, Davidora ecc.

Ottima la direzione del maestro Cooper e superiori a qualsiasi elogio i cori.

® Ad una breve stagione lirica si è riaperto il teatro Puccini di MILANO. Si sono eseguite, con pieno successo, *Turandot* (la Visconti, la Laurenti, tenore Marion); *Bohème* (la Laurenti, l'Armolli, Pintucci); *Otello* (Brunet, De Franceschi, la Bardelli); *Don Pasquale* (Basi, la Marchi, Spigolon). Quest'ultima opera e la *Bohème* sono state dirette dal maestro Tagliapietra; le altre due, da Angelo Ferrari.

® Col consueto favore continua la stagione d'opera al Carcano, pure di MILANO. Il maestro Cantoni ha diretto: *Rigoletto* (baritono Poli, la Reggiani, tenore Cecil); *Cavalleria rusticana* (la Sasso e il tenore Neri); e *Pagliacci* (tenore Barbieri, baritono Piazza, signora Montanari); *Gioconda* (signore Lucini, Masetti Bassi e Toscani, signori Neri, Fumagalli, Roggio).

Il maestro Cecchetti, invece è stato direttore di *Lucia* (signora Reggiani, tenore Neri) del *Barbiere di Siviglia* (la Pedretti, tenore Cecil, baritono Cavallini) e di *Don Pasquale* (signora Riva, signori Cavallini, Baldo, Pozzoli).

Sopratutto l'*Africana*, che non appariva in quel teatro da moltissimi anni, ha avuto festosissime accoglienze, richiamando enorme folla. Dati i mezzi disponibili, il maestro Cantoni è riuscito a farsi molto onore. Fra gli interpreti vanno ricordati il tenore Marletta, Angela d'Urbino Poloni, Afro Poli, la signora Riva, ecc.

® Il Politeama di GENOVA, rinnovato ed abbellito, si è riaperto per alcune rappresentazioni di *Andrea Chénier*, direttore Podestà, interpreti la Rasa, Battaglia e Formichi.

® Il maestro Bavagnoli ha diretto al Comunale di FERRARA *Gioconda* e *Falstaff*. Questa ultima opera, che non si dava in quella città da trentotto anni, ha avuto ad ottimi esecutori il baritono Rimini, Ghirardini, la Tassinari, la Casazza, l'Alfani Tellini ecc. Della *Gioconda*, invece, sono stati pregevoli interpreti l'Arangi Lombardi, Ziliani, Franci ecc.

® Una breve e fortunata stagione d'opera si è svolta anche a FORLÌ per le feste del Decennale. Zandonai, fervidamente festeggiato, ha diretto la sua *Francesca* (Dalla Rizza, Tafuro, Maugeri) nuova per la città. Ha seguito *Traviata* (maestro Sebastiani, la Capsir, Costa Lo Giudice, Tagliabue).

® L'*Otello* verdiano, dopo quarantaquattro anni si è ridato a *Treviso*, con Zanelli, Mollnari e la Carbone, direttore Podestà che ha poi presentato *Fedora* (la Cobelli, Minghetti e Togliani).

Altri spettacoli lirici notevoli dell'ultimo mese:

® ALESSANDRIA, *Manon Lescaut* (la Pacetti, Bagnariol). - *Ballo in maschera* (la Pacetti, Battaglia, Fregosi). Direttore Binetti.

® PADOVA, *Wally* (la Piave e Bergamaschi); *Rigoletto* (la Reggiani, De Franceschi, tenore Malipiero). Direttore Ferrari.

® PAVIA, *Rigoletto* (la Mannucci, tenore Landi, baritono De Franceschi, m.° Sigismondo).

® PERUGIA, *Gioconda* (l'Arangi Lombardi, Ziliani, Basiola, maestro Zeetti).

® ASTI, *Adriana Lecouvreur* (Vera Emilica, Vojer, Paci, maestro De Vecchi).

® AQUILA, *Fedora* (la Cristoforeanu, Wesselowski, Ronchi, maestro Gualandi Gamberini).

® A BRESCIA è stata esumata con pieno successo, dalla sezione lirica del Sindacato corale, l'opera comica *I due ciabattini* del maestro napoletano Francesco Ruggi.

---

® Con molto favore si sta svolgendo la stagione lirica a MALTA, diretta dal maestro Padovani. Si sono finora rappresentate *Turandot*, *Butterfly*, *Il Barbiere di Siviglia* (con Galeffi) e *Il cavaliere della rosa* di Strauss.

® L'*Otello* di Verdi si è rappresentato a ROUEN ed a BORDEAUX, nelle cui città non appariva più, rispettivamente, da trentasette e da venticinque anni.

® Altre opere italiane inscenate all'estero: *Aida* a MARSIGLIA; *Manon Lescaut* ad AMSTERDAM; *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari a NORIMBERGA.

# CONCERTI

MILANO

® TEATRO ALLA SCALA. — Molto bene è riuscito il concerto per le Opere Assistenziali, al quale ha conferito particolare attrattiva la presenza del Duce. Il maestro De Sabata ha diretto brani di Verdi, di Debussy, di Wagner, mentre Carlo Galeffi, Pertile, Toti Dal Monte hanno interpretato pezzi di opere, ed il coro del teatro, con l'orchestra, l'Inno al sole dell'*Iris*.

Ha ottenuto calorosi consensi anche il nuovo *Inno del Decennale* che Umberto Giordano ha composto su versi di Gavino Gabriel.

® TEATRO DEL POPOLO. — L'ultima udizione è stata tenuta dal violinista Poltronieri con il pianista Vidusso. Nella penultima, dedicata a musica d'insieme — doppio quartetto d'archi e di fiati con pianoforte e arpa — figuravano due novità: un *Divertimento* di Roussel, abilmente elaborato, ed un gruppo di *Quadretti descrittivi*, di Franco Ghione, accolti con molto favore.

® UFFICIO CONCERTI. — Si sono avvicendati finora la cantatrice Carolina Segrera, dotata di buoni mezzi e di bel temperamento, ed il pianista Kurt Lichdi, giovane e promettente.

TRIESTE

® I primi concerti della stagione sono stati tenuti dal pianista Kessissoglù, in brani da solo ed in altri col violinista Jancovich; e dal violinista Mario Traversa.

FIRENZE

® Un concerto per le Opere Assistenziali è stato tenuto a Palazzo Faroni, ove le signorine Maranca-Lenchantin ed Emma Fonia hanno eseguito un programma a due pianoforti, mentre Lola Sarsowski ha cantato liriche di diversi autori.

PISA

® Al teatro Verdi i Sovrani hanno assistito ad un interessante concerto, nel cui programma si comprendeva la *Rapsodia dei canti di trincea* di Amilcare Zanella (che dirigeva) esecutori una massa di oltre 200 cantori, istruiti dal maestro Masi e l'orchestra dello Zanella.

---

® Al Circolo di Cultura di BOLOGNA si è distinta la pianista Giannina Trebbi.

® La Società M. E. Bossi di COMO ha inaugurato la stagione con un'udizione della pianista Lethea Cifarelli di Roma.



® Nel Duomo di NOVARA si è eseguita la *Messa* in onore di S. Antonio del maestro Rito Selvaggi.

® A MODENA è piaciuta una nuova *Missa Albertina* a 4 voci virili, composta dal maestro Don Valentini per le feste a S. Alberto Magno.

---

® Il maestro Ettore Panizza, nell'anniversario della Vittoria, ha diretto a PARIGI un grande concerto al quale ha partecipato Lauri Volpi.

® Beniamino Gigli è stato assai applaudito nel grande salone Lucerna di PRAGA.

® Dopo FRIBURGO, il Quartetto di Roma si è assai distinto alla Singakademie di BERLINO. Particolarmente gustate le *Antiche arie e danze* per liuto trascritte da Respighi.

® Ad AMSTERDAM, per iniziativa della Dante, il maestro Davico ha tenuto una conferenza sulla musica moderna italiana, accompagnata da esemplificazioni del pianista De Nobel e della cantante De Kosten.

® Toscanini è stato accolto trionfalmente alla Carnegie Halle di NUOVA YORK, ove il 6 ottobre ha diretto il suo primo programma comprendente una trascrizione di Bach (di Schönberg), una sinfonia di Brahms, *Quattro danze polacche* di Tansmann e *La Mer* di De-Bussy.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera dalla Germania

L'estate e il principio d'autunno non sono ricchi d'avvenimenti teatrali e musicali in nessun paese, salvo che si tratti di Convegni e Festeggiamenti speciali. Così è stato anche in Germania.

È da poco che la vita nelle sale dei teatri e dei concerti riprende, e noi dobbiamo attendere che tale ripresa si sviluppi, prima di avventurarci a tracciarne un quadro pel lettore italiano. Ciò che possiamo tuttavia assicurare, fin da ora, è che l'interesse del pubblico, sia per l'opera che per la sinfonia, sembra accresciuto, come dimostrano il grande numero di sottoscrizioni e prenotazioni avvenute per tutta la stagione nei teatri e nelle Società di Concerti, numero che supera di non poco quello degli anni scorsi.

Bisogna però aggiungere che questo indubbio rifiorimento d'interesse è dovuto forse principalmente a cause non molto « ideali ». Pochissimo ideale è certamente una di esse, cioè il notevole e qualche volta enorme ribasso dei prezzi, il quale fa sì che molta gente la quale era esclusa dai grandi ritrovi artistici a cagione dell'alto costo, e che pure nutriva sempre una segreta ambizione di potervi essere ammessa, veda ora spalancarsi le porte già così gelosamente custodite da una classe di privilegiati, e, come sotto la spinta di una fame lungamente trattenuta, vi irrompe ora quasi con impeto.

Un'altra causa, non precisamente ideale neanche essa, è la preferenza che i programmi, sia dei teatri sia delle società sinfoniche, danno a lavori conosciuti e celebri. Ad osservare attentamente, si riscontra un grande addentellato fra le due cause, giacchè col grande ribasso dei prezzi si dà modo al pubblico non solo di aumentare, ma anche di *rinnovarsi*; infatti, per questo pubblico in gran parte nuovo molte opere d'arte celebri e già gustate a sazietà dai privilegiati, hanno ancora sapore di freschezza, senza contare che la sola risonanza dei grandi nomi ha, per questa gente nuova, un valore propagandistico.

Non vogliamo però del tutto escludere anche una terza causa — e questa sarebbe di natura ideale — cioè che l'uomo, e sovratutto l'uomo di questa nazione, oppresso e accasciato dai molteplici effetti di una *crisi* che a lui sembra senza precedenti, e che ad ogni modo è gravissima, cerchi oblio e sollievo nella musica, sia teatrale o sinfonica.

Le associazioni di musica *da camera* hanno meno ragione di rallegrarsi poichè il loro genere, così intimo e lontano da ogni sfarzo come da ogni spiegamento di forze imponenti, non ha mai attratto che relativamente pochi buongustai. I prezzi, per altro, non hanno potuto essere ribassati molto sensibilmente perchè si tratta di concerti di solisti e di quartetti in *tournée* (per non citare che una delle cause che si oppongono al ribasso dei prezzi per quel genere di concerti, basterà ricordare che la tariffa ferroviaria qui è sempre tra le più alte del mondo, senza biglietti d'andata e ritorno come in Francia, senza alcuna differenziale per le grandi distanze come in Italia). Così in quella branca della musica, le previsioni sono assai meno liete, e molte società si sciolgono o stanno per sciogliersi.

Tutto sommato, sia perchè la stagione è appena incominciata, sia per le cause suesposte, non vi sono per questa volta molte *novità* delle quali si debba rendere conto al lettore, pur non mancando tra i festivals estivi e le prime manifestazioni della stagione, materia per questa lettera.

BERLINO. — Il numero dei grandi direttori d'orchestra della capitale si è accresciuto. Ai Furtwaengler, Klemperer, Kleiber, Blech e Walter (questo però sempre in giro pel mondo) si è aggiunto ora Eugen Iochum, di Duisburg. Ufficialmente primo direttore della Radio, egli dirigerà anche 6 concerti con la celebre Orchestra Filarmonica, dei quali se n'è già svolto uno, notevole per una nuova *Konzertmusik* di Hindemith per piano, ottoni e 2 arpe, con Gieseking solista.

Novità operistiche non si sono avute finora, e vi suppliscono, purtroppo, quelle del campo dell'operetta. Ne cito due: *Una donna che sa quel che vuole* di Oscar Strauss, al Metropol, e *Il principe della montagna* di Franz Lehar (un rifacimento del vecchio *Figliuol di principe*), al Nollendorf-Platz, con l'autore al podio direttoriale, e gli *stars* Michael Bohnen e Irene Eisinger nelle parti principali. I due grandi teatri d'opera diedero lavori vecchi cari al pubblico, con nuove messe in scena o con nuovi direttori, cioè nuovi per quella data opera, non pel pubblico berlinese. Così, allo « Stato » si potè ammirare il *Cavaliere della Rosa* con Klemperer e *I maestri cantori* con Furtwaengler; alla « Città » il *Siegfried* con Gertrud Bindernagel (Brunilde) e nuova messa in scena dell'intendente generale Ebert, e il *Ballo in maschera* con Fritz Busch di Dresda direttore e un'impressionante messa in scena del pittore-poeta Kaspar Neher (il librettista della famosa *Garanzia* di cui riferimmo ampiamente nella nostra precedente).

Degno di nota un nuovo tentativo cinematografico: il *film-concerto*, cioè delle magistrali esecuzioni orchestrali con illustrazione filmica. La serie si è inaugurata con la sinfonia del *Guglielmo Tell* diretta da Max von Schillings, e sarà continuata dalle sinfonie dell'*Egmont*, del *Tannhäuser*, dell'*Oberon* e da qualche *Rapsodia ungherese*, tutte accompagnate da una realizzazione filmica. Per quella della sinfonia rossiniana creò le immagini il film-régisseur Frowein. Successo finora alquanto discusso.

DRESDA. — È avvenuto un fatto curioso: mentre il primo direttore dell'Opera di Stato sassone, Fritz Busch, era chiamato a Berlino per dirigervi il *Ballo in maschera*, uno dei primi direttori di Berlino, Leo Blech, si è recato a Dresda per tenervi a battesimo l'opera postuma del compianto Eugenio D'Albert. Ma vi è stato un motivo assai plausibile perchè il Blech, abituato già da un po' di tempo a mettere le mani nei lavori altrui (ricordo il recente rifacimento, d'altronde assai discutibile, degli *Ugonotti* e qualche altro più felice) aveva messo l'ultima mano alla novissima opera non interamente compiuta e sovratutto non ancora orchestrata del D'Albert. Il soggetto del *Mister Wu* o piuttosto *Mr. Wu* (il D'Albert nato in Gran Bretagna non poteva dare un titolo inglese ortograficamente scorretto a una sua opera — giacchè la famosa parola « mister » si parla così, ma non si scrive mai che nella forma abbreviata « Mr. ») ci porta nell'Estremo Oriente. Quindi esotismo nella musica e strumenti speciali in orchestra, emozioni acustiche queste che non sono ormai più « emozionanti » per noi dopo l'*Iris*, la *Butterfly* e la *Turandot*, per non citare che tre opere ben note in Italia. Il dramma è antipatico, per non dire ripugnante, e non può per nulla avvicinarsi dal punto di vista « poesia », con le opere italiane di soggetto cino-giapponese, anzi nemmeno con *Il Paese del sorriso* di Lehar.

Ma il pubblico si lasciò volentieri sedurre dalla vena melodica e dall'impeto drammatico del musicista, e l'opera ebbe buon successo. Vi ha certamente contribuito anche l'orchestrazione molto varia e pittoresca del Blech.

L'opera si darà fra poco pure nei teatri municipali di Wiesbaden, Breslavia, Acquisgrana, Danzica, Friburgo, Ulma, Hagen, Erfurt e altri. Peccato che il povero D'Albert che dopo *Gli occhi morti*, nel 1917, non conobbe più il vero successo per nessuna delle molte sue altre opere, non possa godere di questo successo ultimo e — a quanto pare — non effimero.

MONACO. — L'Opera di Stato si mostrò emula di quella prussiana nell'allestire opere vecchie con nuova messa in scena tutta sfarzo e cura di dettagli pittoreschi, e con artisti di prim'ordine. Avemmo così gli *Ugonotti* con Paul Schmitz, Rudolf Gerlach, Anny van Kruyswyke, Felicia Hüni, Paolo Bender, poi la *Mignon*, mentre sta per andare in scena il *Rienzi*.

L'estiva stagione dei *festivals* nel teatro wagneriano Prinzregent e in quello settecentesco detto della « Residenza » non ha avuto quest'anno il concorso di pubblico che l'esperienza del passato faceva sperare, benchè quest'estate non ci fosse la concorrenza di Bayreuth. La ragione va ricercata, oltrechè nella crisi mondiale (con edizione speciale per la Germania), nel clamore che produssero le lotte politiche interne e che, esagerato o no, tenne lontano quasi tutti i visitatori stranieri i quali avevano sempre formato una forte percentuale del pubblico di questi festivals estivi. Dunque, successo finanziario minimo, ma successo artistico notevole. I direttori furono sei. Oltre al primo direttore Hans Knappertsbusch, al secondo (ora primo di Wiesbaden) Karl Elmendorff e al suo collega Paul Schmitz, vi furono Riccardo Strauss che diresse *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Salomè*, Hans Pfitzner che curò personalmente l'edizione delle sue opere *Palestrina* e *Il cuore*, e « nuovo per queste scene » il maestro Sir Thomas Beecham di Londra che oltre al *Flauto magico* e al *Ratto dal Serraglio* diresse anche un grande concerto di cui il « clou » era la direzione a memoria della *Vita d'eroe* di R. Strauss. Di lavori wagneriani si eseguirono: *L'anello*, *I Maestri Cantori*, *Tannhäuser*, *Tristano e Isotta* e il *Parsifal*.

La stagione dei festivals monachesi, ricca e forse troppo varia, fu conclusa con *Il Cavaliere della Rosa* diretto da Paul Schmitz che ora ha preso definitivamente il posto di Elmendorff.

FRANCOFORTE. — Le più importanti società corali maschili del Reich — i famosi cori d'uomini dilettanti che, secondo il diverso punto di vista, infestano od ornano, e ad ogni modo caratterizzano la Germania — si erano dati convegno qui per misurarsi e esaltarsi a vicenda nell'XI Deutsches Sängersbundesfest. Un numero infinito di concerti, un formicolio di provinciali nelle strade e nei ritrovi della vecchia metropoli, e un risultato artistico dubbio e che lascia insoluto il problema di questi cori che si mantengono forzatamente nella periferia dell'Arte, non potendo appartenere risolutamente a questa perchè resi vitali dal solo dilettantismo, e non potendo neppure esserne esclusi perchè la primitiva semplicità del folklore è stata già complicata da troppe nozioni armoniche e contrappuntistiche.

Vi sono oggi — e il festival di Francoforte ne dava una rassegna — molte composizioni per cori d'uomini così irte di difficoltà che ci vuol proprio tutta la tradizionale pazienza e docilità tedesca perchè siano imparate da questi cantori dilettanti che infine non sono che degli artigiani, dei piccoli negozianti, degli impiegati subalterni, gente insomma che non ha mai avuto neppure il tempo di studiare la musica. Ma l'ambizione spesso morbosa dei loro direttori che sono naturalmente dei professionisti, si comunica anche a loro, e così questi cori fanno a gara per vedere chi sa cantare « più difficile ».

Intanto il pubblico, il vero pubblico d'arte, non si conquista a questo modo; anzi, tutt'altro.... Vi è un pubblico speciale, composto di parenti, amici, colleghi, ed è a temere che, insistendo nel cantare sempre più « difficile » e quindi nel propinare inevitabili stonature (inevitabili perchè questi cori cantano senza accompagnamento, neppure quello di un umile pianoforte) finiranno per perdere anche il pubblico speciale ch'è finora l'unico fedele. Alcuni compositori hanno intraveduto tale pericolo e cercano di fare macchina indietro, ravvicinandosi saggiamente al candore melodico e alla semplicità e simmetria di forme del *folklore*. Compongono dei piccoli gioielli di cori, ma sono vivamente osteggiati da altri che non credono di poter ottenere il « brevetto d'arte » ai cori d'uomini se non col genere difficile, complicato e duro a comprendersi. Vana lotta perchè impostata male. Tra i compositori del primo genere che si distinsero a Francoforte citiamo Armin Knab e la sua *Corona di canti profani e spirituali*; tra quelli dell'altro genere Bruno Stürmer che con una *Messa dell'uomo e della macchina* domanda cose impossibili a quei cori e a quei pubblici.

È vero che per l'occasione i cori erano accompagnati da strumenti tra cui rimarcammo un tumburo di legno e un ordigno che imitava il rumore e l'ansare della macchina: così le stonature congenite nello stile dello Stürmer non serbavano il loro valore acustico puro, ed è stato un bene...

Un compromesso fra i due indirizzi fu rappresentato dai lavori di Erwin Lendvai tra cui ricordiamo una *Cantata cosmica* su parole di Goethe, un coro *Il Filibustiero* e un *Salmo della liberazione*, quest'ultimo per coro misto; come del resto vi furono anche composizioni d'altri autori che derogando al rigido principio del coro d'uomini ne interrompevano, per la occasione, la monotonia coll'infiorarlo di voci femminili.

L'Opera municipale, sempre *progressista*, sorprese con un trittico abbastanza curioso composto da *La serva padrona* del Pergolesi, da *Il povero marinaio* di Cocteau e Milhaud, e da *L'ora spagnuola* del Ravel. Che volete di più?

HANNOVER. — Il convegno annuale della Società tedesca dei compositori e professori di musica, dopo alcune giornate di discus-

sioni professionali, fu, come al solito, festeggiato con due concerti di musica nuova e una rappresentazione d'opera. Nei concerti, attirarono l'attenzione varie composizioni per strumenti a fiato fin qui poco coltivati dagli addetti alla musica seria: un *Trio* per tromba, saxofono e fagotto di von Knorr, un *Concerto* per saxofono contralto e orchestra di von Borck, alcuni lavori corali come *Parole bibliche* di Barkhausen, e una cantata *S. Cecilia* di Erpf, che sembrò la più difficile di tutte queste novità. Il Teatro Comunale offrì agli ospiti la nuova, ma non nuovissima opera (già menzionata in queste lettere) *Il caporale libero* di Vollerthun.

DANZICA. — Nel vicino bosco di *Zoppot* si trova il celebre « Teatro della Foresta », un teatro dove è tutto all'aperto e dove lo sfondo è prestato dalla Natura stessa. Negli anni scorsi vi si dettero, tra l'altro, il *Freischütz* di Weber e varie opere wagneriane. Animatore e direttore di tutto, Max von Schillings. Questa estate si inscenò per la prima volta *Terra bassa* di D'Albert, il cui sfondo prettamente meridionale non potè però essere riprodotto in modo persuasivo in mezzo alla natura severa del Baltico. I pezzi di roccia di cartapesta buttati fra i faggi, gli abeti e le quercie di quella duna nordica, non davano punto l'illusione di trovarsi sopra un altopiano dei Pirenei o della Sierra Nevada; senza parlare di quello che avrebbe dovuto rappresentare l'aia di un mulino in « terra bassa » spagnuola.... La prodigiosa vastità della scena (non posso dire « del palcoscenico » perchè appunto non è un « palco ») ha potuto essere meglio utilizzata nel *Lohengrin* con i suoi meravigliosi cori eseguiti da molte centinaia di voci. Diresse queste opere, al posto dello Schillings che dissentiva da alcune misure ultimamente prese dall'intendenza comunale, il noto maestro Carlo Elmendorff.

AMBURGO. — Desta sorpresa in questi tempi di crisi l'apertura di un nuovo teatro d'opera. Da quando la « Opera popolare amburghese » tradì il suo primitivo carattere dandosi esclusivamente all'operetta e al volgare passatempo, il bisogno di un secondo vero teatro d'opera, oltre al gran teatro inaccessibile a molti entusiasti dell'arte operistica a causa dei suoi prezzi elevati, si sentiva sempre più fortemente. Così il vecchio teatro Schiller è stato trasformato ora in un teatro popolare, ma severamente artistico (lo si spera almeno...) dell'opera, con la gestione privata dell'intendente Sattler. La stagione s'inaugurò con il *Freischütz*, sotto la direzione di von Schillings, e saremo lieti di poter riferire nelle prossime lettere, dei progressi dell'audace quanto simpatica impresa. Si dirà: perchè chiamare audace l'impresa di fondare un secondo teatro d'opera in una città di oltre un milione d'abitanti come Amburgo? Si, audace, perchè l'*opera* non è per nulla così popolare in Germania come in Italia. L'opera è da noi un oggetto di curiosità, qualche volta anche di ammirazione, ma non d'amore nè di vero culto.

Nei concerti è da ricordare una *Messa* per coro d'uomini, quartetto di solisti, orchestra e organo di Hermann Wunsch, già vincitore per la Germania del premio Schubert nel noto concorso internazionale della Società Columbia.

ESSEN. — Nonostante la tensione politica, lo scambio di produzioni artistiche fra Germania e Francia continua. Avemmo qui infatti la prima di una farsa del francese Jacques Ibert, *Angelica*, che ottenne discreto successo. Il coreografo Kurt Joss produsse il suo « ballo macabro » *La tavola verde*, con musica di F. A. Cohen, e il grande successo con esso riportato al Congresso internazionale coreografico di Parigi gli fu entusiasticamente confermato anche in patria. Non so quale cattiva stella abbia ricondotto testè il Joss e la sua compagnia a Parigi per ripetere il suo ballo al « Casino de Paris » e guadagnarsi i fischi dei pasciuti borghesi che formano la clientela di quel tipo di ritrovi cercandovi tutt'altro che profonde emozioni artistiche... Avesse almeno potuto presentare il lavoro al nuovo « Studio de Bris », il piccolo teatro d'arte annesso al detto Casino e che come dicono si è aperto in questi giorni. Il Joss aveva « sbagliato uscio », ecco tutto, e fanno ridere i nazionalisti di qua e di là delle Ardenne che ne prendono motivo per eccitarsi. Del resto, scherzi a parte, la *Tavola verde* dovrebbe avere il suo posto all'Opéra come già i balli del Diaghilew.

Dopo l'*Angelica* dell'Ibert il Comunale fece finalmente conoscere al pubblico di Essen la *Turandot* di Puccini col nuovo maestro Ewald Lengstorf direttore e il già menzionato Cohen régisseur, con la Obholzer protagonista, il nuovo tenore Tzacew e la mezzo soprano Ivanovic. Successo calorosissimo.

DUISBURG. — Questa città che rapirebbe volentieri a Essen il titolo di metropoli del bacino della Ruhr, cerca fra altro di non esserle seconda nelle ambizioni artistiche. Da quando il primo direttore Eugen Iochum è stato chiamato a Berlino, i concerti della Società comunale sono diretti da rinomati maestri « ospiti ». Per la prima udizione salì sul podio lo stesso Iochum, questa volta « ospite » ed ha sorpreso, innanzi tutto, l'enorme concorso di pubblico. I sinistri presagi non si avveravano dunque? Eppure il programma non mancava di severità: un *Concerto grosso* di Händel, la *Prima sinfonia* di Brahms, e una inedita novità, cioè *Preludio, Variazioni e Fuga* di Fritz Brandt.

Il Teatro comunale che seguiva un po' l'andazzo generale di coltivare l'operetta-revue col



rappresentare *Casanova* di Strauss e Benatzky, si è ora riabilitato artisticamente tenendo a battesimo una nuova opera del settantenne violinista Jenö Hubay, *Anna Karenina*, dal noto romanzo di Tolstoi. L'autore, venuto espressamente da Budapest, assisteva commosso al caldo successo preparatogli da una imponente massa di pubblico. Inutile dire che l'Hubay batte strade ormai vecchie e che la sua musica non ricorda per nulla quella dei suoi connazionali Bartok e Kodaly. Egli conosce l'Europa intera dalle sue passate *tournées* e ne conosce i pubblici... Del successo della sua opera, *La maschera*, a Karlsruhe abbiamo già riferito.

CASSEL. — Un festival di musica da camera ha richiamato molto pubblico nei tre castelli ex-reali le cui sfarzose sale stile Luigi XV, XVI e Impero erano state trasformate in sale da concerto. Per ogni castello un concerto: l'originale idea piacque e non c'è da meravigliarsene in un Paese di *turisti* nati, giacchè quei castelli si trovano lontano l'uno dall'altro, sparsi nei dintorni di questa ex-capitale di Gerolamo Bonaparte.

Dunque, nel castello di Wilhelmshöhe (dove Guglielmo I tenne prigioniero Napoleone III) si potè udire una *Sinfonia* di Boccherini, un *Concerto* di Filippo Emanuele Bach e una *Serenata* di Mozart; nel « Palazzo di Città », invece, la sala abituata a feste regolate dal rigido cerimoniale dei secoli scorsi risuonava dagli accenti irrispettosi e « scomposti » dei lavori di Bela Bartok, Wolfgang Fortner, Ernst Toch, Paolo Kadosa ed Eugenio Goossens. Il concerto fu però concluso in modo conciliante con una sonora *Serenata* di B. Sekles direttore del Conservatorio di Francoforte. Un terzo e ultimo concerto lo si ebbe nel castello di Wilhelmstal (da non confondersi con quello menzionato prima di Wilhelmshöhe) dove accanto a musica di Bach e di Telemann si suonò antica musica italiana di Marco Uccellini, di Luigi Boccherini e di Tomaso Albinoni. Tutti i pezzi furono sonati o dall'intera orchestra di Stato o da membri di essa (sarebbe troppo lungo spiegare perchè Cassel ha una orchestra e un teatro *di Stato*) e il festival si chiuse con la bella *Sinfonia* detta « *della Caccia* » di Haydn portata nel finale ad un effetto stupendo dal direttore Robert Laugs.

BADEN-BADEN. — Questa cittadina che come Wiesbaden ospita ogni estate una numerosa colonia di ricchi bagnanti e villeggianti, ha al pari della maggiore sorella, delle serie tradizioni d'arte. Nessuna sorpresa dunque che sia stata prescelta quest'anno per l'ottavo festival Reger diretto dal maestro Ernst Mehlich. Il festival fu aperto con una specie di *lezione*, un'introduzione nell'arte regeriana fatta dal Mehlich coadiuvato da Jeannette Courtland, e poi da un grande discorso del dott. Fritz Stein, professore dell'Università di Kiel. Il pubblico così preparato potè gustare meglio le composizioni difficili ora terribilmente pesanti ora bizzarre e perfino brillanti di questo sempre ancora problematico compositore che con la sua stupefacente tecnica modulatoria crea per molti l'illusione di essere un atonale, mentre non lo era affatto. E' facile capire che i lavori del tipo brillante ebbero il successo maggiore, così *Introduzione, passacaglia e fuga* per due pianoforti, sonata dai coniugi Weiller-Bruch, e *Variazioni su un tema di Hiller* per grande orchestra.

BRUNSVICK. — Notevole una commovente commemorazione del compianto Siegfried Wagner promossa dalla vedova Donna Winifred e culminante nella rappresentazione dell'opera *Il fabbro di Marienburg*, con grande successo... di stima.

COLONIA. — L'intendente Hofmüller uscito dalla scuola wagneriana di Monaco si è messo in testa di « salvare » il *Rienzi* facendone un dramma musicale tipo *Lohengrin*. Segno esteriore di tale, d'altronde non vana fatica, è stato un vero *record* di tagli: l'opera che nella sua forma originale dura quasi sei ore, è stata ridotta a sole tre, compresi i non sempre brevi intervalli. Ma ciò che è rimasto dell'opera, è stato curato in ogni minimo dettaglio e presentato, scenicamente e musicalmente, assai bene; sicchè il maestro Zaun e il direttore di scena Felsenstein, insieme ai bravi solisti, meritarono davvero i grandi applausi del molto numeroso pubblico. Non devesi tacere però che la parte principale del successo la ebbero i meravigliosi cori.

Da notare poi un *Rigoletto* con Beniamino Gigli, Duca di Mantova: teatro esaurito malgrado i prezzi alti (oh sinistri presagi un'altra volta smentiti...); e nei concerti sinfonici un Poema sinfonico *Wieland il fabbro* del sessantenne von Hausegger, presidente dell'Accademia di musica bavarese e una volta focoso avanguardista.

Nella musica da camera si fece conoscere un quartetto parigino, il quatuor féminin Lobry, con varie composizioni fra cui una novità: il *Quartetto* con pianoforte di Chausson. Accoglienza assai buona, ma la critica non si dimostrò contenta di Chausson.

WIESBADEN. — Nella mia precedente ho riferito degli ultimi fasti della cessata direzione statale di questo Teatro d'opera. Sono lieto di poter dire ora che la nuova direzione autonoma ha cominciato il suo lavoro riempiendo una significativa lacuna del repertorio, cioè ha finalmente fatto conoscere a questo pubblico la *Turandot* di Puccini. (Quando quasi tutti gli altri grandi teatri della Germania echeggiavano per la prima volta di questo canto del cigno dell'indimenticabile mae-

stro lucchese, l'autoritario quanto dotto musicologo messo dal governo a capo dell'Opera di Wiesbaden, dava la *Turandot* di Busoni...). Il successo è stato grande, e si loda assai la nuova direzione.

LIPSIA. — Vi informo di una quasi novità della celebre orchestra Gewandhaus, i cui concerti sono ora diretti dal noto maestro Bruno Walter. Si tratta della suite *Panna montata* (*Schlagobers*) di Riccardo Strauss, tratta dall'autore stesso dal suo ballo omonimo e del quale avevo riferito a suo tempo (1924). La musica è quanto di più straussiano si possa immaginare: colori armonici e orchestrali smaglianti, contrappunti geniali, sviluppi sorprendenti e culminanti in un finale grandioso; ritmi ora orientalmente bizzarri (caffè, tè) ora viennesemente giocosi (la panna e i chifel...). Sostanza vera e propria? Molti dicono che ve ne sia poca. Ma in fondo che importerebbe? Il lavoro indubbiamente può interessare e divertire, e stupendamente eseguito, come a Lipsia, piacerà e perfino entusiasmerà come ha fatto nella metropoli sassone.

DARMSTADT. — Chiudo col dar notizia di un rifacimento a scopo di galvanizzazione di un'opera morta e sepolta, l'*Eugenio Onegin* di Ciaicowski. Ha costituito la fatica particolare del primo direttore del Teatro nazionale d'Assia, maestro Zwissler. Non occorre dire che il rifacimento poco rispettoso non solo del libretto — poichè si fa terminare l'opera colla nuova trovata del suicidio del protagonista — ma anche della partitura originale, non salverà l'opera, dato che al grande sinfonista russo che sapeva essere così drammatico nei suoi lavori sinfonici, mancava il « bernocolo » del teatro. Questi rifacimenti di cui in Germania vi è già una vera epidemia, hanno d'altronde lo scopo principale di chiamare gente in teatro. Se si presentasse uno di questi lavori vecchi e dimenticati tali e quali sono, si temerebbe che il pubblico dicesse « ma che anticaglia! ». Se invece vi si aggiunge la nota « nuovissima edizione interamente rifatta dal maestro tale o dal poeta tale », la vecchia opera acquista valore d'attualità, e la gente accorre. Ecco tutto.

ALFRED BRÜGGEMANN.

G. OREFICE

**Liriche (S. T.):**

(117975 a 978)

1. *Fugere mersit acerbo*. Versi di G. Carducci. — 2. *Plenilunio*. Versi di G. d'Annunzio. — 3. *Sabato sera*,. Versi di C. Rossi. — 4. *Vespri di primavera*. Versi di P. Mastri.

Ciascun numero L. 5.—.

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# Lettera dal Belgio

Senza alcuni avvenimenti di cui scriverò più sotto, questa corrispondenza sulla stagione estiva difetterebbe di materia. La stagione teatrale terminò alla Monnaie più presto del solito con riprese di *Fidelio* e di *Pescatori di perle*. Malgrado la eccellente interpretazione (con la Bunlet e Rogatchevsky) l'opera di Beethoven non ha richiamato gran pubblico, che accorse più numeroso a quella di Bizet (con la signora Clairbert e lo stesso Rogatchevsky, tenore polacco assai apprezzato da noi).

Il teatro si chiuse per riaprirsi poco dopo ad una stagione estiva d'operetta. Questa innovazione si presta a considerazioni sociali che saranno esaminate fra poco. Da qualche anno la stagione normale della Monnaie aveva la durata di undici mesi; ma posta di fronte ad un risultato passivo la direzione decise quest'anno di ridurla a nove.

Che cosa dovevano fare nel frattempo il personale del teatro, l'orchestra, il coro, il corpo di ballo, i macchinisti? Tutti costoro presero una decisione eroica; domandarono ed ottennero dal Comune di Bruxelles (proprietario) la libera disposizione del teatro stesso per organizzare, a loro rischio e pericolo, una stagione estiva d'operette.

È stato ciò un bene od un male? In linea di principio fu una profanazione il fare sentire i motivi carezzevoli dell'operetta sulla stessa scena in cui risuonarono i lamenti di Orfeo e d'Isotta, senza contare che si corse il pericolo di pervertire il gusto del pubblico, la di cui educazione è così difficile a compiere, portato com'è spontaneamente alle forme più facili dell'arte. Ma bisogna dire che non si trattava di una novità, giacchè fin dallo scorso inverno, come ho già riferito a suo tempo, abbiamo inteso sullo stesso teatro lavori di Suppé, di Lecocq e di Giovanni Strauss! Questa volta — è vero — si trattava di eseguire soltanto operetta e null'altro che operetta; ma l'esperimento è perfettamente riuscito. Bisogna riconoscere però che i programmi non s'alimentarono alle sorgenti più basse. Si dettero, in gran parte, operette viennesi: *Vedova allegra* di Lehar e *Sogno d'un valzer* di Oscar Strauss in cui si riscontra, in forma leggera, una ispirazione elegante e delicata; poi il *Paese del sorriso* pure di Lehar (d'una estetica analoga ,ma meno omogenea ed in cui i conflitti dei sentimenti s'esprimono con dissonanze assai laboriose e si terminò con un lavoro francese quasi classico (*I moschettieri al convento*) di Varney (1880). Si scritturarono per l'occasione artisti adatti che corrisposero pienamente: le signore Saucin, Varna, Etgal ed i signori Fronsac, Lenzi, Duchesne, Saint-Pré, ecc., e così pure due direttori specializzati, Cluytens, che diresse l'operetta francese, e Lichtenstein, al quale vennero affidati gli altri lavori. Insisto sopratutto sui meriti di questo ultimo che è un nome da ricordare. Egli, tedesco, si è davvero specializzato nell'operetta viennese che dirige con una eleganza, una disinvoltura ed una vivacità degne della patria di Labitzki, dei Strauss e di Lehar. L'orchestra e i cori ai suoi ordini esplicarono più ardore che non durante la stagione regolare; non suonavano essi, in fondo, anche per il loro interesse?

In conclusione questi tre mesi d'operetta furono un grande successo: la sala era piena, ogni sera, d'un pubblico forse non sceltissimo ma disposto e deciso di divertirsi. Quanto al risultato finanziario mi si assicura che non fu straordinario perchè buon numero di posti si potevano ottenere per poco. Peccato, poichè il tentativo era interessante ed il personale del teatro che ne fu beneficato forma una corporazione assai simpatica!

***

Vengo ora a discorrere, senza uscire dalla quistione economica, dei « drammatici » avvenimenti ai quali alludevo iniziando questa lettera.

La stagione teatrale regolare doveva ricominciare il 1° ottobre con *Il Principe Igor* di Borodine; ma pochi giorni prima si venne a sapere che tutto era rimandato poichè l'orchestra, i cori, il corpo di ballo e i macchinisti avevano richiesto degli aumenti notevoli sulle loro paghe, e non avendoli ottenuti si erano messi in sciopero! Diciamo subito che, dal loro punto di vista, essi avevano ragione. I professori dell'orchestra, prendono per un lavoro sovente difficile e impegnativo (rappresentazioni e prove) un emolumento considerevolmente inferiore a quello dei loro colleghi dell'I.N.R. (Istituto Nazionale di Radiofonia) che hanno, naturalmente, meno da fare. I loro stipendi d'avanti guerra sono stati moltiplicati per 4 e 5, mentre che l'indice reale è 7. Inoltre, essendo stata ridotta la stagione da undici a nove mesi, essi per tre mesi si trovano senza lavoro. Il resto del personale è anche in una situazione analoga.

Ma non bisogna prescindere dal punto di vista della direzione del teatro, la quale deve affrontare le più grandi difficoltà. La concorrenza del cinema assume proporzioni allarmanti e la crisi allontana dal teatro buona parte del pubblico. I sussidi accordati dai poteri pubblici sono notoriamente insufficienti. Molti ignorano, per esempio, (cosa straordinaria e burlesca) che i dieci sobborghi attorno a Bruxelles, con una popolazione superiore a quella della stessa città, non partecipano in nessun modo ai sussidi accordati da quest'ultima al teatro che essi godono più degli abitanti del centro! Non si può immaginare fino a qual punto questo famoso principio dell'« autonomia comunale » sia radicato nel cuore dei belgi!

Evidente è quindi la situazione della direzione del teatro. A forza di buona volontà si potè giungere ad un accordo con l'orchestra che ottenne certi vantaggi. Ma, mentre vi scrivo, i cori ed il resto del personale insistono nelle loro rivendicazioni. Come andare in scena senza i cori?

Così all'ultimo momento si dovette rinunziare al *Principe Igor* e riparare con uno spettacolo in cui si poteva fare a meno dei cori: la ouverture del *Guglielmo Tell*, il primo atto de *La Traviata*, il secondo di *Sansone e Dalila*, il quarto di *Luisa*. Tale spettacolo sarà dato per una settimana, poi si daranno (tutti in una volta) frammenti di *Manon*, di *Maestri cantori*... e di *Boccaccio*... sempre senza cori.

Ma tutto ciò non può durare, nè si possono dare indefinitamente spettacoli a sezioni, nè i cori possono rimpiazzarsi da oggi a domani come un violinista o un macchinista. Il coro, dunque, è l'arbitro della situazione e può, se vuole, silurare la stagione. Ma sarebbe a sua volta la prima vittima del naufragio, poichè altre scritture per esso sono impossibili. Bisogna quindi venire ad un accomodamento nell'interesse di tutti.

***

Per finire più allegramente dirò una parola sul *festival* di quest'estate a Ostenda. Il nome di questa città « regina delle spiaggie », come la denominano i manifesti, è conosciuto anche dai miei lettori italiani, i quali forse non sanno però che questa piccola costa belga, che non misura che 60 chilometri, comprende in realtà località balneari così numerose da toccarsi l'una con l'altra e da costituire una sola linea di ville. Tra esse Ostenda, Blankenberghe e Knocke dominano le altre facendosi naturalmente concorrenza, specialmente dal punto di vista della musica. Ciascuna ha i suoi festivals e le sue conferenze.

Io ho assistito a quello di Ostenda, ove, al Kursaal, diressero alcuni concerti i maestri Weingartner, Elmendorf, Spaanderman, (olandese) e Rasse (belga). Si udì anche la signora Bunlet, l'eminente cantatrice parigina, nel finale di *Tristano*, ed il pianista Brailowsky. Ci fu infine, un concerto d'organo dato da Jongen, direttore del Conservatorio di Bruxelles ch'è anche il nostro migliore organista. Il più interessante concerto sinfonico fu quello diretto da Weingartner, interamente dedicato a Berlioz, di cui il celebre direttore è l'interprete più reputato.

ERNEST CLOSSON.

*" MUSICA D' OGGI ,, invia a richiesta numeri di saggio.*

# IN TVTTI I TONI

## NOTIZIE

® Sulla fine dello scorso ottobre hanno avuto luogo in Roma presso la Società Italiana degli autori ed editori e per iniziativa di questa una serie di importanti RIUNIONI INTERNAZIONALI SU ARGOMENTI ATTINENTI ALLA TUTELA DEL DIRITTO DI AUTORE.

Si sono per primi riuniti i delegati della società per la percezione dei diritti di esecuzione musicale. I convenuti hanno discusso le più rilevanti questioni che si presentano in questo momento nei rapporti internazionali derivanti dall'attività delle maggiori società europee di percezione e dalle condizioni giuridiche dei loro repertori.

Si sono quindi riuniti i delegati delle società per il diritto di rappresentazione. Anche in queste riunioni sono venuti in discussione, sotto il riflesso della tutela del diritto di rappresentazione, i problemi dell'America del Nord e dell'Argentina.

Si è poi adunato l'ufficio centrale della Confederazione internazionale della società degli autori e compositori.

A tutte le riunioni anzidette, ha preso parte in rappresentanza della Soc. Italiana autori ed editori, il presidente dott. Roberto Forges Davanzati. Alla riunione finale è intervenuto anche l'on. Biagi, Sottosegretario alle Corporazioni, il quale ha preso atto con vivo compiacimento dei lavori compiuti, assicurando che il Governo segue con la massima simpatia l'esame e lo studio delle questioni attinenti alla tutela giuridica dell'opera dell'ingegno..

Al Sottosegretario risposero a nome di tutte le delegazioni straniere Charles Méré e Gaston Rageot, i quali hanno confermato la gratitudine anche degli autori stranieri per l'opera di tutela che sotto l'ispirazione del Duce è stata compiuta dall'Italia fascista per la difesa del diritto d'autore.

® Il Governatore di Roma, principe Boncompagni Ludovisi, ha riconfermato per un biennio il COMITATO DI GESTIONE DEL TEATRO REALE DELL'OPERA, che resta così costituito: *Presidente*, conte Paolo d'Ancora. — *Membri*, dott. Roberto Forges Davanzati, professor Gaetano Crisostomi Marini, on. maestro Giuseppe Mulè, conte San Martino di Valperga.

® Nell'anno scolastico 1932-1933 verranno svolti, presso il R. CONSERVATORIO DI SANTA CECILIA, tre corsi liberi di perfezionamento: uno per compositori, tenuto dal maestro Ottorino Respighi, uno per violinisti, tenutò dal maestro Arrigo Serato, ed uno per pianisti, affidato al maestro Alfredo Casella.

Mentre il primo corso si è iniziato il primo novembre, gli altri due principieranno il primo marzo 1933. Possono esservi ammessi coloro che hanno conseguito rispettivamente il diploma di violino e di pianoforte nei R.R Conservatori di Musica ed Istituti musicali pareggiati con una media complessiva non inferiore a otto decimi e superino un esame consistente nell'esecuzione di un concerto classico o di uno moderno, a scelta del candidato.

La tassa d'iscrizione a ciascun corso è di lire 200, da pagarsi anticipatamente. Sei posti saranno conferiti gratuitamente, mediante concorso per esami, tra gli aspiranti diplomati rispettivamente in composizione, in pianoforte e in violino.

Al termine dei corsi l'alunno migliore di ciascuno di essi, designato da apposita commissione, riceverà dal Ministero dell'Educazione Nazionale un premio d'incoraggiamento di lire duemila.

® La CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO, prendendo in esame l'argomento della sovvenzione ai teatri lirici delle minori città, ha deciso che sieno distribuite lire 575.000 che unitamente alle lire 500.000 già elargite in quest'anno formano un totale superiore a un milione di lire, di cui benefica l'arte lirica.

Si è discussa e approvata quindi la proposta formulata dalla presidenza in merito alla rappresentazione delle opere liriche nuove, decidendo che la Corporazione, in collaborazione coll'Esposizione Triennale di Milano, bandirà un apposito concorso. La scelta delle opere presentate sarà affidata a una commissione di musicisti e di esperti, presieduta dal senatore conte San Martino di Valperga.

Esse, che non potranno superare il numero di quattro, saranno eseguite — senza scena e senza costumi ma con cantanti, orchestra e coro — nel Teatro della Triennale; e ad assistere a tale esecuzione — che determinerà il definitivo giudizio del concorso — sarà invitato il pubblico.



L'opera o le opere vincitrici saranno poi eseguite in un teatro di Roma e in uno di Torino o di Milano a cura dell'Ente Italiano Audizioni Radiofoniche (Eiar).

® Il maestro IGNAZIO TANTILLO di Palermo, in seguito a concorso, dichiarato primo in graduatoria, è stato nominato direttore dell'istituendo Istituto musicale di Tirana (Albania).

® A SALERNO si è costituita di recente un'orchestra sinfonica stabile « Pietro Mascagni », diretta dal maestro Franz Carella, direttore di quel Liceo musicale, col proposito di svolgere un ciclo di concerti sia nel capoluogo che in altri centri d'Italia.

### La prossima stagione lirica.

® MILANO, TEATRO ALLA SCALA. — Dal 26 dicembre al 30 aprile, si daranno ottanta rappresentazioni con venti opere, delle quali tredici italiane, tre tedesche, due francesi, una russa e una ungherese; oltre il ballo *Sieba* ed altro di Grétry che verrà allestito in occasione dell'offerta, da parte della città di Liegi, di un busto del musicista belga al museo della Scala. Gli spartiti prescelti sono i seguenti:

NOVITÀ ASSOLUTE: *Una partita*, un atto di Zandonai; *Guido del Popolo*, tre atti di I. Robbiani (entrambe su libretto di Rossato); *La filanda magiara* di Kodaly.

OPERE DI NUOVO ALLESTIMENTO: *Giulietta e Romeo* di Zandonai; *L'italiana in Algeri* di Rossini; *Simon Boccanegra* di Verdi; *Mignon* di Thomas; *Lodoletta* di Mascagni; *Aida*.

RIPRESE: *Il crepascolo degli Dei; Andrea Chènier; Manon* (Massenet); *Gianni Schicchi; Lohengrin; Salomè; Tosca; Rigoletto; Kovantchina; Adriana Lecouvreur; Don Pasquale*.

Pel cinquantenario wagneriano, la sera del 13 febbraio, si avrà inoltre un concerto commemorativo.

Dirigeranno i vari spettacoli i maestri De Sabata, Ghione, Failoni, Gui e Zandonai (quest'ultimo limitatamente alla sua *Giulietta e Romeo*). Fra gli artisti scritturati figurano i più bei nomi dell'arte: le signore Burch, Besanzoni, Buades, Caniglia, Capuana, Carosio, Castagna, Cigna, Cobelli, Cravcenko, Dal Monte, Dragoni, Favero, Giani, Oltrabella, Pederzini, Raisa, Rota, Stignani, Tess; ed i signori Badini, Bagnariol, Bettoni, Biasini, Borgonuovo, Danise, De Angelis, Dolci, Fagoaga, Flamini, Galeffi, Gigli, Manurita, Maugeri, Minghetti, Pasero, Pauli, Pertile, Piccaluga, Rimini, Rossi-Morelli, Schipa, Snadowski, Viviani, Wesselowski, ecc.

Maestro del coro sarà Vittore Veneziani; direttori della messa in scena, Frigerio e Wallerstein; direttore degli allestimenti scenici, Caramba; coreografo, Pratesi; prima ballerina, Attilia Radice.

® ROMA, TEATRO REALE DELL'OPERA. — La stagione verrà inaugurata la sera di S. Stefano con il *Macbeth* di Verdi, che non si da a Roma dal 1911, diretto da Antonio Guarnieri e con principali interpreti Franci e la Scacciati. Altre opere di nuovo allestimento sono: *Butterfly* con la Pampanini; *Orfeo* di Gluck con protagonista la Besanzoni; *Gioconda* con Beniamino Gigli e con Gina Cigna; *Rigoletto* con Galeffi e Gigli; *Sigfrido* (col quale si ricorderà il cinquantenario della morte di Wagner) che avrà a protagonista Fagoaga: *Hänsel e Gretel* di Humperdink, con Gianna Pederzini. Due novità, inoltre, sono in programma: una assoluta che è la *Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai su libretto di Arturo Rossato, con la Favero, Bertelli e Maugeri, e l'altra, nuova per Roma, *Palla dei Mozzi* di Gino Marinuzzi, con gli stessi interpreti della Scala e diretta dall'autore.

Vi saranno, inoltre, riprese di altre opere di vecchio repertorio, tra cui *Il barbiere di Siviglia, Forza del destino*, con la Muzio, *Trovatore*, con Lauri Volpi, *Gianni Schicchi, Fedora, Amico Fritz* e *Cavalleria rusticana, Resurrezione* di Alfano e *Carmen*.

Oltre Guarnieri e Marinuzzi dirigerà anche Santini e qualche compositore per la rispettiva opera. La messa in scena sarà affidata a Forzano ed a Marcello Govoni.

® NAPOLI, TEATRO S. CARLO. — Il programma della nuova gestione, che l'Ente autonomo ha affidato all'A.L.A., comprende ben sei opere nuove e 18 di nuovo allestimento e di ripresa, oltre sei grandi concerti e una celebrazione wagneriana.

Direttore generale della stagione sarà il maestro Edoardo Vitale. Ottorino Respighi dirigerà la sua opera la *Campana sommersa*. Pietro Mascagni dirigerà la sua primissima opera *La Pinotta* e l'*Iris*; Riccardo Strauss dirigerà il suo *Cavaliere della Rosa*. L'on. Mulé dirigerà la sua *Baronessa di Carini* e l'onorevole Lualdi l'ultima sua opera in un atto: *Gran̨cola*, rappresentata nel recente Festival di Venezia.

Altre opere nuove, oltre alle quattro già dette, saranno: *La bisbetica domata* del maestro napoletano Mario Persico su libretto di Arturo Rossato e *Le nozze di Figaro* di Mozart, che non viene rappresentata a Napoli da tempo immemorabile. Anche l'*Orfeo* di Gluck, che avrà a protagonista la Besanzoni, può considerarsi nuovo per l'attuale generazione non rappresentandosi da oltre 40 anni. Tra le opere di nuovo allestimento sono comprese il *Don Carlos* di Verdi, i *Maestri Cantori* di Wagner, con i quali si inaugurerebbe la stagione e il *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns. Il ballo prescelto sarà il *Carillon magico* di Pick Mangiagalli.

I concerti verranno diretti da Strauss, da Mengelberg, da Furtwaengler, da Edoardo Vitale e da Vittorio Gui.

® Genova, Teatro Carlo Felice. — La stagione si inaugurerà il 1° gennaio con *Loreley* (protagonista la Muzio). Seguiranno: *Falstaff* (con Rimini); l'*Africana* (con Gigli) e la Raisa); *Tannhäuser; Linda di Chamounix* (con Toti Dal Monte); *Gioconda;* l'*Italiana in Algeri; Giulietta e Romeo; Pagliacci,* e, oltre due opere del comune repertorio del teatro, si daranno quali novità *Pinotta* di Mascagni e *Palla de' Mozzi* di Marinuzzi, il quale si alternerà al podio con il maestro Bavagnoli, mentre Zandonai dirigerà la sua *Giulietta.*

® Torino, Teatro Regio. — Si daranno: *Luisa Miller* (con la Dalla Rizza); *Un ballo in maschera* (con Pertile); *Sonnambula* (con Toti Dal Monte); *Don Pasquale; Il crepuscolo degli Dei* (con Fagoaga); *Lohengrin* (con Pertile); *Manon Lescaut* (con Gigli); *Adriana Lecouvreur* (con la Cobelli); *Enrico III* di Longhi (novità) e *L'impresario in angustie* di Cimarosa.

® Bologna, Teatro Duse. — Dal 28 novembre al 20 dicembre si rappresenteranno: *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Otello* e *Un ballo in maschera* di Verdi, *Adriana Lecouvrer* e *Lucia.* La prima opera sarà diretta dall'autore; le altre, da Marinuzzi.

® Palermo, Teatro Massimo. — Il programma della stagione che si svolgerà dal 26 dicembre al 30 gennaio è il seguente: *Otello, Traviata, Gioconda, Adriana Lecouvreur* (direttore Calusio); *Palla de' Mozzi* di Marinuzzi, diretta dall'autore.

® Catania, Teatro Bellini. — Il cartellone per la stagione di Quaresima è già stabilito: *Adriana Lecouvreur* (con la Cobelli); *Traviata* (con la Capsir); *Butterfly* (con la Pampanini) e la nuovissima *La farsa amorosa* di Zandonai. Dirigerà il maestro Armani, salvo la *Farsa amorosa,* che verrà diretta dall'autore.

® Barcellona, Teatro del Liceo. — Sono promesse le seguenti opere italiane: *Rigoletto, Aida, Barbiere di Siviglia, Bohème, Butterfly, Cavalleria* e *Pagliacci.*

---

## La prossima stagione di concerti.

® Milano, Società dei Concerti Sinfonici. — Mentre si sta svolgendo la breve stagione autunnale, si vanno ponendo le basi per quella di maggio-giugno, che non comprenderà meno di dieci udizioni. Per quanto nulla di definitivo sia stabilito, si sa che almeno uno dei concerti sarà dedicato a Brahms, di cui ricorre il centenario nel marzo prossimo. La Società corale Harmonia di Zurigo eseguirà il suo *Requiem.*

® Milano, Società dei Concerti Orchestrali. — Questa nuova istituzione alla quale abbiamo accennato nel passato fascicolo (la cui direzione artistica è affidata ai maestri Lualdi e Reiter) ha concretato il calendario delle sue dodici manifestazioni: *7, 21 gennaio, 4, 18 febbraio, 18, 15 marzo* concerti diretti da Max Reiter coi seguenti solisti: pianista Backhaus, violinista Wecsey, pianista Fischer, Frederic Lamond, Bronislaw Hubermann; *14 gennaio,* direttore Pizzetti, solista Barera; *28 gennaio,* direttore Elmendorff, solista Renata Borgatti; *11 febbraio,* direttore Igor Strawinsky; *25 febbraio,* direttore Willy Ferrero, solista Bianca Della Casa; *4 marzo,* direttore Defauw; *11 marzo,* direttore Respighi.

® La Società del Quartetto di Milano, riprenderà le sue manifestazioni il dicembre p. v. coi seguenti interpreti: pianisti Schnabel, Cortot e Bonini; violinisti Menuhin, Tertis, Elsa Allodi, Milstein; violoncellista Mainardi; oltre il complesso Busch, per tre concerti di musiche di Brahms in occasione del centenario della sua nascita.

® Roma, Augusteo. — La stagione, che si inizierà domenica 20 novembre e finirà il 7 maggio, coinciderà con il 25° anniversario dell'istituzione, che cadrà il 16 febbraio e sarà celebrato con l'esecuzione dello stesso programma che fu svolto, il 7 maggio del 1908, sotto la direzione di Giuseppe Martucci. Il concerto sarà diretto da Bernardino Molinari, che dirigerà anche quello di apertura. In altri concerti di Molinari saranno eseguite alcune importanti novità per Roma, come la *Cantata 46* di Bach; la *Cena* di G. F. Malipiero, per coro e orchestra; le Danze per *Il principe Igor* di Borodine; il *Salmo* 47 di Florent Schmitt.

In conformità del criterio di agevolare l'affermazione di giovani artisti italiani, dirigeranno, per la prima volta all'Augusteo, il maestro Oreste Piccardi, già distintosi a Coblenza ed a Colonia nel repertorio di opere italiane, e il maestro Fernando Previtali, direttore sostituto della Stabile fiorentina.

Due concerti poi saranno diretti da Riccardo Strauss. Nikolaj Malko, uno dei direttori della Filarmonica di Praga, dirigerà un programma composto interamente di musica cecoslovacca. Un concerto sarà dedicato al musicista svizzero Ernesto Bloch, con l'esecuzione, fra l'altro, del poema sinfonico *Hiver-Printemps.* Inoltre il maestro greco Dimitri Mitropoulos, capo dell'orchestra sinfonica del Conservatorio di Atene, verrà per la prima volta all'Augusteo.

Le due ultime udizioni saranno date dalla Filarmonica di Vienna, sotto la guida del suo direttore Clemens Krauss. Altri direttori saranno De Sabata, Mengelberg e Willy Ferrero. Notevole è anche l'intervento di solisti, tra cui i pianisti Paderewski, Rachmaninoff, Rubinstein, Uniski, Agosti; i violinisti Serato e Vecsey; la cantatrice Lotte Lehmann.

Un'altra attrattiva della stagione sarà l'intervento del violinista undicenne Ruggero Ricci, di nascita italiana, che in America è considerato un emulo di Menuhin.

Uno speciale programma, infine, offrirà una sintesi del cammino percorso fino ad oggi nella divulgazione della musica orchestrale, ed in esso sarà inclusa la composizione vincitrice del concorso bandito dall'Accademia di S. Cecilia. Verranno anche eseguiti, in altre udizioni, i due brani scelti dalla commissione permanente di lettura.



® Roma, R. Accademia di S. Cecilia. — Dal 25 novembre a tutto aprile si avvicenderanno i seguenti solisti o complessi: la Società Filarmonica romana diretta da mons. Casimiri; i Quartetti Poltronieri, Lehner e Calvet; i Trii Corti-Horszowski-Cassadò e Hindemith; i pianisti Rubinstein, Zecchi, Firkusny, Arrau, Lidia Jemmolo; il violista Tertis; i violinisti Milstein, Vittorio Emanuele e Maria Fiori; i violoncellisti Piatigorsky e Luigi Silva; i cantanti Lotte Lehmann, baritono Watzke e Alfredo Sernicoli.

Un concerto, interpreti Lea Mulé Tumbarello e Maria Rota, sarà dedicato a canti siciliani e piemontesi; un altro, a musiche di Ernesto Bloch; un terzo — infine — ai brani di musica da camera che saranno prescelti dal Sindacato musicisti per la «Mostra nazionale».

® Roma, R. Accademia Filarmonica. — La stagione, organizzata da Alfredo Casella, è stata iniziata il 14 c. m. e comprenderà 23 concerti in cui, oltre i complessi stabili della Filarmonica — il Quartetto di Roma e il Coro dei madrigalisti — si avvicenderanno i Quartetti Pro Arte, di archi e pianoforte (entrambi belgi) e Gertler; i Trii Casella, Poltronieri, Bonucci e quello di Roma; il duo Wiener e Doucet; i pianisti Cortot, Rina Rossi, Giuditta Salemi; la clavicembalista Corradina Mola; le cantatrici Ghita Lenart, Paola della Torre, Margherita Cossa, Mina D'Albore; i violinisti Franceschetti, Barera, Pelliccia, Mina Raimondi; il cellista Mainardi.

Durante la stagione si avranno un concerto di musiche da camera, scelte dal Sindacato musicisti per la Mostra nazionale; una conferenza del poeta-musicista Mario Saint-Cyr, ed il saggio della Classe di esercitazioni orchestrali.

® Firenze, Politeama Fiorentino. — Il 18 dicembre avrà inizio la quinta stagione sinfonica dell'Ente autonomo. Essa comprenderà, come negli anni scorsi, venti concerti in abbonamento, che si svolgeranno nei pomeriggi delle domeniche.

La direzione artistica è affidata al maestro Vittorio Gui, che ne fu il primo e amoroso organizzatore. Con lui si alterneranno questo anno sul podio, oltre Ferdinando Previtali, cui Firenze ha dato il battesimo artistico, il maestro Otto Klemperer, che appartiene alla generazione tedesca del dopoguerra; Karl Elmendorff e Pierre Monteux, dell'Orchestra sinfonica di Parigi.

Oltre a questi direttori stranieri dirigeranno pure Respighi e Pizzetti, che faranno udire musiche proprie. Respighi presenterà a Firenze la *Maria Egiziaca;* Ildebrando Pizzetti alcune sue composizioni. Saranno a Firenze anche Alfredo Casella, che dirigerà una *suite* estratta dalla sua opera *La donna serpente.*

Parteciperanno alle udizioni alcuni solisti di fama mondiale, ed, inoltre, pel maggio fiorentino si avvicenderanno nello stesso teatro le orchestre della Scala e dell'Augusteo, dirette rispettivamente da De Sabata e da Molinari.

® Torino, G.U.M. — Sono annunciati concerti dei Quartetti Zimmer di Bruxelles, Kolisch di Vienna, Belga à clavier; del Trio Spissalowsky, russo; di Petroni con Calace e di Bonucci con Alfano; dei pianisti Matthey (che darà anche un'udizione d'organo) ed Orloff. Si avranno anche tornate di musica contemporanea straniera, dirette da Ettore Desderi, e un corso di storia ed estetica della musica tenuto da Andrea Della Corte.

® Torino, Pro Cultura Femminile. — Per accordi con la E.I.A.R., il pubblico della Pro Cultura potrà partecipare ai due concerti dell'E.I.A.R. diretti da Respighi (che farà conoscere la sua *Maria Egiziaca*) e da Strawinsky (in un programma di sue musiche).

Si daranno inoltre udizioni del Quartetto Busch col pianista Serkin, con programma brahmsiano; del pianista Fischer con la sua orchestra da camera di Berlino; della cantante italiana Dusolina Giannini, mentre fervono altre importanti trattative.

® Bologna, Società Wagner. — L'anno artistico si è inaugurato il 18 novembre con un programma di musiche antiche per clavicembalo e voce, interpreti Corradina Mola e Maria Elsa Brezzi. Seguiranno una conferenza concerto del prof. Adelmo Damerini; altra, wagneriana, del prof. Augusto Hermet; un concerto del Trio cesenate; un concerto profilo di Ettore Desderi ecc.

® Parma, Società dei Concerti. — Sono stati scritturati il Trio Spissakowski, il baritono Watzke, l'arpista Renata Sapioli, la cantatrice M. Cattani, il Quartetto Lehner ed il violinista Milstein.

---

® Il governo spagnuolo ha accordato importanti sussidi a diverse istituzioni musicali. Pesetas 60 mila all'Orchestra sinfonica ed alla Filarmonica; 9.000 all'Orchestra Lassalle; 4.500 alla Classica; 6.412 alla Massa corale di Madrid. Inoltre sono accordati due premi, rispettivamente di 7.125 e di 6.412 pesetas, alla Sinfonica e alla Filarmonica madrilena.

® Il cinquantenario della morte di Wagner (18 febbraio 1933) sarà celebrato a Lipsia, ove il maestro nacque, con rappresentazioni di sue opere affidate ai migliori direttori, e con un concerto al Gewandhaus. Si avrà anche l'inaugurazione del suo monumento ed una esposizione wagneriana.

® Anche la Associazione Riccardo Wagner di Nuova York si propone di commemorare degnamente il cinquantenario della morte del maestro con una rappresentazione completa delle sue opere al Mecca Temple Auditorium, nei mesi di gennaio e febbraio. Le opere verranno rappresentate secondo il loro ordine cronologico.

® Il programma pel prossimo anno del Festival di Salisburgo sarà di più vaste proporzioni, visto il crescente successo delle passate stagioni e specie dell'ultima che ha dato un utile netto di oltre 300 mila scellini.

Per la parte musicale, il Comitato ordinatore, presieduto da Clement Krauss, ha intenzione di allestire *Falstaff* e *Pelléas et Mélisande*.

® Il compositore americano Ferdinand Grofe ha ultimata una sinfonia, saggio di musica «a soggetto», che ha per tema: il giornale moderno. Il Grofe intitola l'opera sua *Tabloid*: così chiamansi quei giornali americani che possono considerarsi prototipi della stampa da «boulevard».

Il nerbo della sinfonia è dato dalla macchina da scrivere. La misura del tempo indicata è: «il ritmo della macchina da scrivere» e il motivo di questa si riaffaccia in tutti i quattro tempi della sinfonia. Un secondo motivo è quello della rotativa, il cui rombo è riprodotto dal Grofe in modo fedelissimo ed efficacissimo.

La musica a soggetto è sempre stata il forte del Grofe. Egli è abilissimo nell'estrarre una nota musicale dai rumori ordinari della vita quotidiana. La sua opera più popolare, notissima in America, è il poema musicale descrittivo: *Cinque vedute del Gran Cañon*.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

L. FERRARIA

**24 Intermezzi ritmici**

(E. R. 1412) L. 8,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

## CONCORSI

® Nella prossima primavera, durante il «Maggio musicale fiorentino», presieduto dall'on. Carlo Delcroix, sarà bandita una gara nazionale del bel canto italiano con sette premi di 5 mila lire ciascuno: due premi per la voce di soprano; due per la voce di tenore; uno per le voci di contralto, baritono e basso. Alla gara potranno partecipare tutti i cittadini italiani; gli uomini fino ai 28 anni di età; le donne fino ai 25.

Una prima eliminatoria dei concorrenti avrà luogo, tra febbraio e marzo, a Firenze. Poi, in maggio, al Politeama Fiorentino, i cantanti prescelti daranno prova della loro arte dinanzi al pubblico e ad una giuria composta di illustri cantanti e musicisti italiani tra i quali figurano la Tetrazzini, la Bellincioni, Bonci, Bassi, la Russ, Borgatti, Mascheroni ecc.

I sette premi saranno consegnati ai vincitori in una cerimonia solenne, a Palazzo vecchio.

® Comune di Udine. — Con scadenza 5 dicembre p. v. si sono banditi i Concorsi per titoli, ed eventualmente per esami, alle Cattedre di Pianoforte, Violino, Oboe e Corno nel Civico Istituto musicale pareggiato «Jacopo Tomadini» di quella città.

® Universal Edition, Vienna. — In ricordo del compianto direttore generale E. Hertzka, amici ed ammiratori hanno fondato un Premio annuale, a lui intestato, per una composizione musicale, d'indole seria, da attribuirsi il 9 maggio di ciascun anno.

Il premio pel 1933 è stabilito in 2000 scellini austriaci. I lavori (col sistema del motto e della busta) dovranno pervenire non oltre il 15 febbraio 1933 al segretario del concorso Dr. Scheu, Operming 3, Vienna.

## NECROLOGIO

**Il Maestro ARCHIMEDE MONTANELLI**

® Si è spento quasi cieco a Forlì, il 6 c. m. all'età di 84 anni. Propugnò l'adozione di un tipo unico di diapason detto il nuovo corista, adottato in moltissime bande, e fu il primo maestro di musica di S. E. il Capo del Governo.

Compose un'opera e musica sacra e profana e scrisse molti libri su argomenti d'interesse musicale.

® Al maestro Umberto Giordano, Accademico d'Italia, inviamo affettuose condoglianze per la morte del suo vecchio padre, dott. Lodovico, avvenuta a Napoli il 6 c. m.

® A Madrid il 16 ottobre, l'insigne musicista Josè Lassalle. Era ritenuto il miglior direttore d'orchestra spagnolo.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

BACH (G. S.). *Il clavicembalo ben temperato* (Tagliapietra). Testi italiano e inglese:
——— (E. R. 1482). Parte I. (B) L. 14,—
——— (E. R. 1483). » II. » » 14,—
SCHUMANN (R.) (E. R. 1324). *Kreisleriana*, Op. 16 (Tagliapietra). (B) L. 6,—
SILVESTRI (R.) (E. R. 1433). *Le scale*. (B) L. 20,—

### CANTO E PIANOFORTE

BELLINI (R.) (122655). *La rosa* (The rose). Pagina d'album (S-T). Versi di Felice Cavallotti. English translation by P. Lemont. (A) L. 5,—
CULOTTA (L.) (122656). *El strascée* (Lo strascicvendolo milanese). Rumba-Canzone (MS-Br). Versi di E. Frati. (A) L. 5,—
MONTEVERDI (C.). Il ballo delle ingrate (Toni). (A) L. 10,—

### VIOLINO

KREUTZER (R.) (E. R. 1463). *42 Studi* (Arzoletti-Polo). (B) L. 8,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

MARTUCCI (G.) (122590). *Romanza facile*. Trascrizione (Fasano). (A) L. 4,—

### CORI A VOCI SOLE

MORTARI (V.). *Due Divertimenti*, a 4 Voci miste, su canzoni popolari lombarde:
1. E l'han ciamaa Pierino:
——— (122536). Partitura. (A) L. 5,—
——— (122537). Parti staccate. » » 4,—
2. Bella, se vuol venire:
——— (122538). Partitura. » » 4,—
——— (122539). Parti staccate. » » 4,—

### PICCOLA ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

SOLAZZI (U.) (122591). *Myosotis*. Valser-Intermezzo. (A) L. 6,—
——— (122592). *Notte lunare*. Barcarola. » » 6,—

### JAZZ-ORCHESTRA
**con Pianoforte conduttore**

CULOTTA (L.) (122643). *El strascée* (Lo strascicvendolo milanese). Rumba-Canzone. (A) L. 6,—
——— (122621). *Majestic Waltz*. (A) L. 6,—

## ALTRE EDIZIONI

### LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BIEHLE (H.). *Die Stimmkunst*. Zweiter Band, Aesthetische Grundlagen. (Kistner und Siegel, Leipzig).
BRUGNOLI (A.). *La musica pianistica italiana*, dalle origini al 900. (G. B. Paravia & C., Torino). L. 8,—
CHANTAVOINE (J.) *Les Symphonies de Beethoven*. Étude ed Analyse. (Mellottée, ed., Paris).
DE BERNARDIS (L. M.). *La leggenda di Turandot*, Note di storia lemeraria. (Ed. G. B. Marsano, Genova). L. 10,—
DE RENSIS (R.). *Lettere di Arrigo Boito* raccolte ed annotate. Disegni di M. Genua. Due autografi. (Soc. Ed. di «Novissima», Roma). L. 50,—
DE RUBERTIS (V.). *Teoria completa de la Musica*. (M. Calvello, Buenos Aires).
FRAGAPANE (P.). *Guido Guerrini e i suoi poemi sinfonici*. (F. Le Monnier, Firenze). L. 2,—
JACOBSON (A.). *Nachklänge Richard Wagner im Roman*. (Carl Winters, Heidelberg).
KICQ (L.). *A tous les instrumentistes*. (Bosworth & C., Bruxelles). Fr. 9,—
NERETTI (L.). *La Tramelogedia «Abele» di V. Alfieri*. (Novissima, Firenze). L. 7,—
PARIGI (L.). *Pittori musicali: Watteau*. (G. Capella, Cirié).

### CANTO E PIANOFORTE

CALTABIANO (S.). *Domani*. Lirica. L. 5. — *Profumo*. L. 5. — *Brina*. L. 5. (F. Bonglovanni, Bologna).
CIMARA (P.). *Spiando ai vetri*. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 5,—
CORRADINI (V. L.). *Amate il pane*. Coro a due Voci con acc. di Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 4,—
DAVICO (V.). *Tre Canti popolari toscani*: Fior d'amaranto. — O luna che fa' lume. — Acqua di rio. Ciascuno L. 5. — *L'ultima notte* (G. Gori). L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DIEREN (B. van). *Ich Wanderte unter den Blumen*. (Oxford University Press, London).
DINI (D.). *Invocazione*. Coro per fanciulli. Trascrizione. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
GOLIA (M.). *Ali d'Italia*. Inno degli aviatori. (S. Pucci, Nocera Inf.). L. 3,—
JACQUES-DALCROZE (E.). *La Nursery*. Chansons pour les tout-petits. — *Le Jardin des Mioches*. Idem. (Delachaux Niestlé, Neuchatel).
MALLIA PULVIRENTI (J.). *Inno del Partito nazionale maltese*. Versi di C. Mifsud Bonnici. (Direz. del Partito nazionale, Malta).
PICCALUGA (G.). *Quando cadran le foglie* (L. Sacchetti). — *Il passato* (G. Pascoli). (Musica, Genova). Ciascuna L. 6.

ROSSI (N.). *Il compagno del taglialegna*. Versi di G. Pascoli. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—
SCUDERI (G.). *Benedetta sia la state* (F. Sacchetti). (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
SIGNORELLI (M.). *Ricordi dell'antica Roma*. Tre Liriche. (U. Pizzi, Bologna). L. 10,—
TONINI (G.). *Castellana*. (U. Pizzi, Bologna). L. 5,—

## CORI SOLI

BALDACCI (G. B.). *L'anello rapito*, dallo Scherzo per Clavicembalo di D. Scarlatti. Adattamento per Coro a 3 Voci. L. 5. — *Ave, Benito!* Parole di E. Nesi. L. 4. (R. Maurri, Firenze).
CASELLATI (G.). *Bao, mgnao*. Scherzo corale per Voci d'uomini. L. 4. — *Che boca da basi*. Canzone veneziana. (M. Gasparini, Venezia).

## PIANOFORTE A DUE MANI

BACH (J. S.). *Fugue I, Fugue II, Fugue III, Fugue IV* from « Die Kunst der Fuge », D. W. Tovey. (Oxford University Press, London).
CASTELNUOVO TEDESCO (M.). *Sonata*. (Universal Edition, Wien).
—— *Media difficoltà*. Quattro Pezzi: Romanza senza parole; Studio sulle note false; Tango; Fox-Trot. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 12,—
DE TAKACS (J.). *Berceuse Orientale; Danse soudanaise*. (Ed. Orientale de Musique, Alexandrie).
FUGA (S.). *Capriccio*. (Ed. Augusta, Torino). L. 6,—
HEMSI (A.). *Trois danses égyptiennes*. (Edition Orientale de musique).
MARCHESI (O.). *Quattro pezzi facili*: 1. Lenta lenta la gondola va. — 2. Mazurino. — 3. Mattinata. — 4. A primavera (U. Pizzi, Bologna). Ciascuno L. 4,—
MEDTNER (N.). *Sonata romantica*. (W. Zimmermann, Leipzig).
MINEO (E.). *Il pastorello dell'Etna*. Impressione campestre. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MONTANARO (E.). *Rimembranze estive*. Sei piccole impressioni ricreative nella estensione di 5 note. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PICK MANGIAGALLI (R.). *La pendule harmonieuse*. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—
PITFIELD (T. B.). *Prelude Minuet & Reel*. (Oxford University Press, London).
PREVITALI (F.). *Tre momenti musicali dei bambini* (U. Pizzi, Bologna).
ROSSI (R.). *Tre impressioni della Primavera 1932*. — *Cinque pezzetti d'impressioni della Primavera 1932 per i piccoli pianisti*. (A. & P. Mignani, Firenze).
SCUDERI (G.). *Madrigale*, dal « Piccoli Pezzi ». (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 5,—
STOLBERG (E.). *Drei Klavier Stücke*. (Hug & Co., Zurigo).

## DUE PIANOFORTI

GEBHARDT (R.). *Artistique Jazz-Novelty*. (W. Zimmermann, Leipzig).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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



UFFICIO CONCERTI
**MOLTRASIO & LUZZATTO**
Via T. Grossi, 7 - **MILANO** - Telef. 81-274
Telegrammi: CONCERTI - MILANO

IL PIÙ IMPORTANTE UFFICIO
DI ORGANIZZAZIONE CONCERTISTICA D'ITALIA

Rappresentanti in tutto il mondo

SPECIALI CONCERTI DI PRESENTAZIONE A MILANO
*colla garanzia della presenza di numeroso pubblico*

OLTRE 300 SOCIETA' MUSICALI IN ITALIA

*Edizioni dell'Ufficio Concerti Moltrasio & Luzzatto:*
**BOLLETTINO MENSILE - PROGRAMMA SETTIMANALE**

EDIZIONE PROPRIA DI DISCHI FONOGRAFICI

## INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

### ITALIA

*BOLOGNA.*
**Casa Music. Umberto Pizzi** - Zamboni, 6.
**Casa Music. C. Sarti** - Farini, 7, Tel. 24244.

*FIRENZE.*
**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*
**Casa Musicale De Bernardi Giuseppe** - S. Luca, 50-52-54 - Tel. 21-637; 26-841.
**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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 Cavour, 52, 54, 56.

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

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

*TORINO.*
**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.** - 12 West 45 th. Str.

*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 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 XIV. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXXII



# 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





# GRAMMOFONI = DISCHI
# RADIO
## "LA VOCE DEL PADRONE,,

LA MARCA DI ALTA CLASSE

AUDIZIONI GRATIS A RICHIESTA




CATALOGHI E LISTINI GRATIS

**S. A. NAZ. DEL "GRAMMOFONO,, = MILANO** (137)

**Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie**

# G. B. PARAVIA & C.

TORINO - MILANO - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO

*A quanti si interessano di musica, ricordiamo le nostre pubblicazioni di*

«CULTURA MUSICALE»

A. DELLA CORTE e G. M. GATTI. — *Dizionario di Musica* (III^a^ edizione) illustrato con riproduzioni di oltre 80 ritratti e 70 istrumenti. Edizione completamente rifatta ed accresciuta. Volume di XII-615 pagg.; legato in tela ed oro . . . L. 40,—

A. DELLA CORTE. — *Antologia della Storia della Musica*

VOL. I°: Dalla Grecia Antica all'Ottocento . . . . . L. 36,—

» II°: L'Ottocento . . . . . » 22,—

A. DELLA CORTE. — *Disegno storico dell'Arte Musicale* (con esempi) III^a^ edizione (novembre 1932), accresciuta ed aggiornata, vol. di pagg. 202 L. 14,50

*Complemento necessario alle pubblicazioni suddette, sono i volumi della recentissima:*

«BIBLIOTECA DI CULTURA MUSICALE»

*la quale raccoglie opere che esaminano e spiegano problemi, epoche e sviluppi dell'arte musicale. Sono pubblicati:*

1° A. BRUGNOLI. — *La Musica Pianistica Italiana dalle origini al 900* . . . . L. 7,50

3° G. VENTURINI. — *Fondamenti fisici della musica* . . . . . » 2,75

4° A. DELLA CORTE. — *Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi e primitivi* . . . . . » 3,20

6° G. PANNAIN. — *Musicisti dei tempi nuovi* . . . . . » 10,—

7° A. DELLA CORTE. — *La vita musicale di Goethe* . . . . . » 5,50

Ordinazioni e richieste alla LIBRERIA PARAVIA di Torino - Milano - Firenze - Roma - Napoli - Palermo ed ai migliori librai del Regno.

# MUSICA PER STRENNE

E. BIANCHINI.

120647. NATALE. Piccola Suite per Pianoforte. Op. 4. Tre pezzi . . . . . L. 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. ingl.) (MS-Br) . . . . . » 6,—
122053. L'ENFANT PRODIGE. 4 Morceaux faciles. (1. *Petits arabes*; 2. *Grand'mère raconte*; 3. *Sorrento*; 4. *Bergère*) . . » 8,—

J. BURGMEIN.

IL NATALE. Racconti musicali. Parole di Ferdinando Fontana. Illustrazioni di Alfredo Edel:
47608. Pianoforte a due mani . L. 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,—

E. CARABELLA

E. R. 1330. - GIRO TONDO DEI FANCIULLI. Piccola Suite per Pianoforte . . . . . » 5,—

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,—

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* . . . . . L. 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 . . . . . L. 4,—

F. B. PRATELLA.

119308. LA NINNA-NANNA DELLA BAMBOLA. Favola per Canto e Pianoforte . . . . . » 20,—

P. QUARATINO.

120833. QUADRETTI. 5 Pezzi per Pianoforte . . . . . » 6,—

V. SCARAMUZZA.

119318. PREGHIERA DI NATALE. Versi di E. Panzacchi. (S.-T.) » 4,—

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**

# A. F. FORMÍGGINI - Editore in Roma

ANNO XV. **L'ITALIA CHE SCRIVE** ANNO XV.

**Rassegna per coloro che leggono - Supplemento mensile a tutti i periodici**

Un numero L. 1,75 - Abbonamento annuo L. 17,50 - Estero L. 22,50

**Classici del Ridere:**
1 volume L. 10,—. In tela L. 15,—
In tutta pelle » 25,—
10 volumi » 85,—. In tela » 125,—
In tutta pelle » 225,—
25 » » 200,—. In tela » 300,—
In tutta pelle » 525,—
50 » » 375,—. In tela » 575,—
In tutta pelle » 1000,—
100 » » 725,—. In tela » 1100,—
In tutta pelle » 1900,—

**Profili:**
1 volume L. 5 - 10 volumi L. 42,50
25 volumi » 100 - 50 » » 185,—
100 » . . . . . » 350,—

**Aneddotica:**
1 volume L. 9 - 12 volumi L. 85,—

**Apologie:**
1 volume . . . . . L. 5,—
13 volumi pubblicati, con scaffaletto metallico . . . . . L. 50,—

**Lettere d'amore:**
1 volume . . . . . L. 7,50
In ½ pergamena » 18,—
12 volumi . . . . . » 60,—
In ½ pergamena » 125,—

**Polemiche:**
1 volume . . . . . L. 7,50
In ½ pelle » 18,—
5 volumi . . . . . » 30,—
In ½ pelle » 60,—

**Medaglie:**
1 volume . . . . . L. 2,—
28 volumi pubblicati, in appositi scaffaletti metallici . . . . . L. 40,—

**Poeti del XX Secolo:**
1 volume . . . . . L. 7,50
7 volumi non esauriti . . . » 40,—

**Guide Radio-liriche:**
1 volume . . . . . L. 3,—
12 volumi . . . . . » 30,—

**CATALOGO 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

# CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000

SEDE E DIREZIONE CENTRALE: **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

| AZIENDE RIUNITE | | CONCESSIONARIE |
|---|---|---|
| CARTIERE BURGO | VERZUOLO | PER TUTTA L'ITALIA DELLA |
| CARTIERE PIROLA | CORSICO | CARTIERA VALVASSORI TORINO |
| CARTIERA VONWILLER | ROMAGNANO | CONCESSIONARIE |
| CARTIERE MASLIANICO | MASLIANICO | PER L'ITALIA SETTENTR. DELLA |
| | LUGO VICENTINO | UNIONE COMMERCIALE CARTIERE |
| CARTIERA REALI | TREVISO | ROMA |
| CARTIERA SOUCHON | FOSSANO | CARTIERE MERIDIONALI TIBURTINE |
| CARTIERA POGGIO REALE | MANTOVA | CEPRANO - ANIENE VISOCCHI |

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**MILANO**

CASELLA POSTALE N. 1210

VIA PODGORA, 11 - TEL. 55251/52/53/54/55/56





# DISCHI CLASSICI

# ODEON

6569 N. **Tosca** (PUCCINI). « Recondita armonia » / « E lucean le stelle » } t. Pertile

5608/09 F. **Guglielmo Tell** (ROSSINI). Sinfonia. Gr. Orch. Sinf. di Berlino. M.° Mascagni.

9227 R. **Fantaisie-Impromptu** (CHOPIN) / **Valzer in La bem.** (CHOPIN) } pianista von Sauer

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

EDIZIONI FONOMECCANICHE CARISCH S. A.

AGENTE ESCLUSIVO PER L'ITALIA DEI PRODOTTI: **ODEON-PONOTIPIA**

Aderente al **CONSORZIO VENDITA DISCHI E MACCHINE PARLANTI**

Soc. An. **COMMISSIONARIA** — N. 19, Via Lazzaro Palazzi - **MILANO**

LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

**E. REINACH**

DI MILANO

**INTERESSA**

INDISTINTAMENTE

**TUTTI I RAMI**

DELL'INDUSTRIA

COTONIFICI = LANIFICI = TESSITURE = FILATURE = CARTIERE = SVARIATISSIMI METALLURGICI = IMPIANTI ELETTRICI

## RASSEGNA ITALIANA

Politica letteraria artistica - mensile
fondata e diretta da
**TOMASO SILLANI**

ANNO XVI - ROMA - 1933-XI

E' la più bella, la più organica, la più viva rivista d'Italia. Pubblica articoli originali dei migliori scrittori e accurate cronache mensili: Politica internazionale, Rassegna corporativa, Rassegna drammatica, Libri italiani e stranieri ecc.

Si occupa largamente di questioni coloniali e dei problemi riguardanti la espansione economica e politica dell'Italia nel mondo, dedicandovi una parte distinta della rivista che porta il titolo *« Rassegna del Mediterraneo e della espansione italiana »*.

ABBONAMENTO ANNUO: Italia e Colonie Lire 50 - per militari e scuole L. 40; Estero (con spedizione raccomandata) Lire 90 — Tunisi, Corsica, Malta, Dalmazia, Canton Ticino L. 80.

**Direzione e Amministrazione:**
**ROMA - Piazza Mignanelli, 25**

# 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


V. Gui. — Debussy in Italia . . . . . Pag. 463

C. Alcari. — Teatri farnesiani a Parma . . . . . » 473

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Radiofonia, cinema parlato e sonoro. - Da un secolo all'altro. - Italia. - Estero . . . . . » 480

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 488

**CORRISPONDENZE DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. B.). - Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) . . . . . » 491

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica sinfonica . . . . . » 494

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 497

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 501

**INDICE** delle materie pubblicate nel 1933 . . . . . » 502


**BRANO MUSICALE**

A. Tedoldi: *Doll's House*, per Pianoforte.


"AEDO"

la nuova supereterodina Radiomarelli

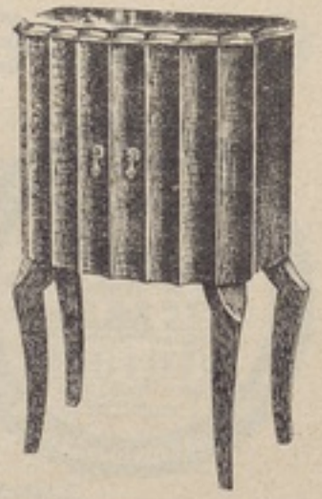
Il nuovissimo ricevitore « Radiomarelli » montato su circuito supereterodina a 6 valvole del tipo di ultima creazione, è tutto quanto vi può essere di più moderno e di più perfetto in materia di apparecchi radio.

È l'apparecchio il più moderno - dalla riproduzione dolce e potente - è l'apparecchio di gran classe.

6 valvole con pentodi in alta e bassa frequenza - altoparlante elettrodinamico a grande cono - presa per fonografo - mobile di lusso.

**Prezzo di vendita:** in contanti **L. 1500**

A rate L. 390 in cont. e 12 mensilità da Lit. 100 cadauna



Mobile chiuso Lit. 1500

RADIOMARELLI


Anno XIV Dicembre 1932-XI N. 12

MVSICA D'OGGI

# Debussy in Italia

Fu nella primavera del 1911 che lo incontrai e lo conobbi; e fu a Torino: Era l'anno della Esposizione industriale per la quale il Comitato dei festeggiamenti mi aveva chiamato a formare e dirigere un'orchestra per concerti sinfonici: con l'aiuto e sotto la guida espertissima dell'avvocato Giuseppe Depanis (il quale aveva al suo attivo l'organizzazione di stagioni sinfoniche in altre tre o quattro esposizioni torinesi) s'era riusciti a formare, con grande larghezza di mezzi finanziari, una numerosa orchestra della quale entrò a far parte il flor fiore dei professori non solo di Torino, ma di tutta Italia: tanto è vero che un buon terzo di coloro è oggi nel paese dei dollari! Nella costituzione del programma generale, si seguì il concetto che parve più adatto ad una esposizione; cioè si invitarono illustri direttori di ogni nazionalità, e personalità eminenti nel mondo dei compositori: ora non ricordo bene, a distanza d'anni, per quale ragione venne a mancare Riccardo Strauss, ma fu invitato, e venne l'inglese Edward Elgar, il finlandese Kajanus (al posto di Sibelius infermo), il D'Indy, il Pierné, e *last not least* Claudio Debussy, *musicien français*.

Per la nostra giovinezza fervente doveva essere questo l'avvenimento più significativo di quel periodo di tempo. Bisogna, per capire, ripensare a quello che in Italia era stato allora il fervore di polemiche, di discussioni, di ardenti studi al sorgere del debussismo e al primo suo entrare nel nostro mondo musicale sinfonico. Non erano ancora spenti, nel 1911, gli echi delle battaglie scaligere per il *Pelléas* e neppure l'*onta romana* della esecuzione dell'inverno 1908 di cui ho parlato largamente altrove. Direttori autorevoli come il Mancinelli e il Toscanini, andavano eseguendo, non senza ardire, alcune tra le composizioni sinfoniche dell'innovatore, affrontando le inevitabili proteste dei pubblici impreparatissimi (ricordo come fosse oggi la gazzarra di fischi e di urli scatenatasi all'Augusteo dietro i *Notturni* diretti dal Mancinelli).

Il *Pelléas* sfrattato decisamente dai teatri nostri senza speranza di prossimo ritorno (riapparve infatti solo dopo il conflitto europeo), le città nostre addormentate tutte nel più alto sonno nei riguardi del fenomeno musicale francese, che non occupava se non le menti di pochi giovani studiosi e intesi alle novità; l'inte-

resse del grande pubblico sempre ancora rivolto verso l'ultima o la prossima opera del trio — Mascagni, Puccini, Giordano — la necessità di approvazione, acquetatasi, e non da molto, nel gran mare del trionfo wagneriano, il quale, dopo tante tempeste, calmatosi, permetteva a chiunque di assidersi tranquillo fuori del fastidio di discussioni ormai superate; tanto tranquillo che al *Tristano* chi non fremeva, volentieri dormiva. In tale ambiente ostile a novità, l'ardore dei neofiti assumeva forme di esaltazione quasi mistica, e la venuta di Debussy in Italia, dell'uomo in carne ed ossa, l'idea di poterlo avvicinare, parlargli, ascoltarlo, faceva bollire d'impazienza la nostra giovane fantasia.

Era giunta al Depanis la notizia che il grande compositore aveva scarsissima abilità direttoriale; fenomeno del resto abbastanza frequente nei grandi compositori; ma non volendo, in una serie di concerti informati al concetto di cui sopra ho accennato, rinunciare a un così significativo concorso, ci eravamo messi d'accordo, il Depanis ed io, che in caso di estrema necessità, per premunirci da ogni evenienza disastrosa, io sarei stato allato dei due maggiori compositori, Elgar e Debussy, e occorrendo avrei preparato l'orchestra per i loro programmi; condizione alla quale io avevo acceduto con entusiasmo, date le altissime personalità dei due musicisti.

Ma Debussy telegrafò il suo arrivo con tale precisione che non mi fu possibile fare neppure una prova prima del suo arrivo. Mi rivedo ora alla stazione di Porta Nuova in compagnia dell'avvocato Depanis, nostro presidente, del maestro Cantù e dell'avvocato Sinigaglia; il mio cuore, lo confesso, all'entrar del treno di Parigi in stazione batteva quasi come gli stantuffi della locomotiva. Nessuno di noi conosceva Debussy di persona; solo una fotografia (ora notissima) di lui girava per l'Italia in cartolina illustrata; fotografia non bella di questo solitario, schivo di pubblicità, in mezzo al numero invadente delle istrioniche immagini di tanti altri... (Robert de Flers, che lo avvicinò nel 1902, disse argutamente e giustamente di lui: « *On devine qu'il déteste la réclame par tempérament et la publicité par hygiène* »). I nostri sei occhi frugarono dunque attentissimi tra la folla che scendeva dagli scompartimenti del vagone-letto; molti scesero ma nessuna figura bruna e barbuta che ricordasse la famosa fotografia, appariva; già pensavamo a un ritardo o ad altro, quando infine ecco scendere tranquillamente dall'ultimo scompartimento del treno, un gruppo formato da una signora piccola ed elegante, una bimbetta di sette o otto anni, una bambinaia, e infine un uomo di alta statura (1), nero d'occhi e di barba, dalle movenze un po' molli come per stanchezza, dal

(1) Malgrado la strana affermazione di Suarès (Vedi *Revue musicale*, Dec. 1920) che dice testualmente: « *Il n'était pas de haute taille* », egli era più alto della normale media; più alto di me di parecchi centimetri; ed io misuro un metro e settanta. Del resto, tanto per continuare a denunciare la poca esattezza delle affermazioni dello stesso scritto, poco più avanti è detto: « *Il n'était pas sans ressembler à quelques hommes de Provence, ou même à certains Italiens!* ». Raramente io vidi un tipo così poco italiano come lui, e a parer mio, così schiettamente e decisamente francese! Tutte codeste inesattezze si lasciano però perdonare da una conclusione magnifica: « Personne ne fut moins barbare; il avait bien le droit de tourner le dos, avec dédain, aux versus même de la barbarie ».

Ed è ciò che la sua arte magnificamente fece! E a proposito di « barbarie » la parola mi riporta a ricordare un aneddoto di cui io fui testimonio; Debussy, interrogato da Ettore Marrone, giornalista brillantissimo e propenso, come sempre era per quella sua curiosità intelligente e inquieta, verso le nuove correnti di pensiero, interrogato su quel che egli pensasse di Riccardo Strauss, ebbe questa pronta e arguta risposta: « Strauss? Egli, come la sua musica, è una persona che vi viene incontro per salutarvi cordialmente; e vi pesta ben bene i piedi, per poi domandarvi con la più grande disinvoltura: *buon giorno, come state?* ». Giova sapere che



gesto parco, e dall'espressione pacata e dolce di un buon padre di famiglia in viaggio di piacere. Era *lui* con tutta la sua famiglia. Mi ricordai ad un tratto una frase dettami da uno dei suoi amici, forse Pierné, non esente da una punta di ironia: « *Oh! Debussy aime beaucoup ses aises!* ». Ed era venuto, per rimanere una settimana, con tutti i suoi cari da cui gli doleva separarsi anche per poco. Non era questo stile da direttore d'orchestra davvero! Il caro Safònoff, che purtroppo se n'è andato anche lui dalla parte di là, e ci ha portato via il suo insostituibile sorriso e la sua facezia inesauribile a getto continuo, quando, dopo il terzo o quarto o ennesimo bicchiere di wisky cominciava ad essere sentimentale, cavava dal suo portafogli, mi rammento, una fotografia caratteristica della sua famiglia, un numero considerevole di ragazzi e ragazze, dell'età dai due ai diciotto anni, tutti disposti in ordine d'altezza; e diceva: « *Regardez, mon ami, les cannes d'orgue!* ». Era l'artista costretto dalla spinta della sua professione a girare il mondo zingarescamente, confortando la sua melanconia nostalgica, spesso sepolta dalla facezia abituale, coll'evocare la famiglia lontana tra gli amici nuovi, e la bellezza strana del suo paese natio. « *Là-bas* — egli diceva con una vanità di bimbo che illuminava stranamente e comicamente quel severo suo volto di generale del nostro Risorgimento — *là-bas on me considère comme un prince!...* ».

Niente di tutto ciò nel francese, che nella forma dell'esecutore e dell'uomo pubblico proprio non portava nessun segno visibile. Rapide presentazioni di rito, strette di mano affrettate e appuntamento tra mezz'ora all'Hôtel d'Europa dov'egli scendeva.

Lo raggiungemmo là, dove ci ricevette nella sua camera in maniche di camicia, scusandosi, con un *sans-gêne* adorabile, affettuosamente e semplicemente, che se ci penso ora, costretto come sono a rievocare, e per contro mi guardo intorno nel presente e per contrasto m'appare la gonfia aria d'importanza dei mediocri che si credono grandi, mi prende una profonda commozione. Pareva, o almeno mi parve, che egli si volgesse con maggiore frequenza e cordialità verso di me, che ero il più giovine; e rimarcai dentro di me, con soddisfazione, la naturalezza con cui egli si distaccava dall'abituale deferenza che quasi tutti gli uomini mostrano con ostentazione a coloro che per titoli o per posizione sono considerati « importanti » nella società; ora, il meno *importante* del gruppo ero proprio io, ed egli a me rivolgeva più fraternamente la sua parola. Sentii nascere in me, accanto all'ammirazione alta che già esisteva, qualcosa di nuovo che mi attirava verso

le estremità per il povero Debussy, rappresentavano una preoccupazione costante!... Egli confessava argutamente che, dopo una lunga prova d'orchestra, i piedi gli dolevano forte!... Henri de Regnier aveva rimarcato, nel ritratto che ne schizzò sul numero speciale dedicato a Debussy dalla *Revue musicale* del maggio del 1926, « son pas pesant et lourd ». E a proposito sempre di inesattezze, giova forse ribatterne qui un'altra; d'ordine superiore, codesta; e cioè quel che scrive Robert Godt, il chiaro scrittore di materia mussorgskiana, e amico di Debussy, il quale afferma decisamente cose che io ho inteso diverse dalla bocca stessa del grande musicista francese, circa l'appassionante argomento della influenza subita da Debussy, durante il suo viaggio in Russia, da quella musica popolare. Così il Godet: « Debussy ne rencontra véritablement ni piège russe d'aucune sorte, ni même tziganes dignes de ce nom, et c'est tout juste qu'il rapporta de Moscou deux palpables souvenirs: un Chronomètre, don de ses hôtes, et un furoncle, fruit du régime ». A parte il foruncolo, che come conclusione spiritosa non c'è male, e della cui autenticità non sono in grado di testimoniare, Debussy a me personalmente più d'una volta ebbe occasione di parlare della mirabile ed interessante musica popolare da lui intesa nel suo viaggio in Russia, dove, diceva egli, i contadini cantano sempre in coro polifonicamente, sino *a cinque o sei parti reali*. Tanto per la verità.

l'uomo e che in breve doveva diventare affetto vero; e il mio timoroso rispetto si mutava rapidamente in chiara ed aperta affettuosità.

Quando il Depanis, dopo aver toccato tutti gli argomenti più urgenti delle prove, dei materiali d'orchestra, etc. etc., venne al più delicato tasto da toccare, quello dell'aiuto che io ero disposto a dargli nella concertazione del programma, con grande sorpresa di tutti, Debussy con un tono deciso che per il momento non ammetteva repliche, ci dichiarò (declinando l'offerta) che il dirigere l'orchestra era sempre stata una sua antica e inassopita passione, e che era ben felice di far da sè tutto il lavoro! Ritirata precipitosa del sottoscritto che immediatamente passava nel fortunato numero degli ascoltatori, dal quale però, come vedremo, doveva ben presto uscire.

Seconda scena: inizio delle prove. Le prove si facevano per comodità soprattutto di temperatura sul palcoscenico del Teatro Regio; solo la *generale* si faceva nel Salone dei festeggiamenti al Valentino. L'orchestra, dove sedevano molti giovani freschi di studii e anche compositori in erba (alcuni di essi sono poi passati onorevolmente sul podio direttoriale), ben consapevoli dell'importanza del musicista che veniva a prender contatto con loro, si era preparata a ricevere col massimo rispetto l'illustre compositore che da circa un decennio faceva parlare di sè il mondo, scuotendo in diverso senso tutti i pubblici e suscitando tante ire e tanti entusiasmi; era in fondo l'avvenimento vero della stagione dei concerti; non già l'arrivo e il passaggio di un esecutore celebre, dominatore di platee, cosa alla quale ogni orchestra è più o meno abituata; ma il contatto con un grande e autentico artista che sin da allora tutti sentivano essere destinato all'immortalità; colui che dopo Wagner aveva acceso i più grandi incendi nel mondo della musica. All'apparire di quest'uomo dall'apparenza così poco volitiva, la sigaretta eternamente pendente dalle labbra, e che non veniva sacrificata se non qualche minuto dopo salito il podio e soltanto, pareva, per imprescindibili necessità di movimenti, provocò una non lieve sorpresa e forse anche una certa delusione.

È inutile: l'immaginazione popolare e collettiva conserva sempre caratteri di infantilità costanti; ci si aspetta di vedere l'uomo di grande intelletto, provvisto di un'apparenza imponente come la sua idea, occhio d'aquila, gesto solenne e deciso, insomma qualche cosa nella sua forma esterna che stacchi dall'apparenza comune di tutti, e ci si sorprende, si rimane delusi ogni volta ci si imbatte in una semplicità assoluta, proprio quella che è testimonianza di grandezza vera. « L'uomo più grande è sempre quello che si crede più simile agli altri ». Così era, a vederlo, Debussy, anima tanto più alta e dissimile dalle altre!

La prova incominciò, mi pare, con *L'après-midi d'un faune;* e sin dalle prime battute ci accorgemmo che avevamo a che fare con un non-direttore, mi sia lecita questa espressione. Nei miei ricordi di giovanetto c'era ancor vivo quello di un concerto orchestrale a Roma nel quale io avevo seduto in orchestra come pianista, e precisamente nella *Sinfonia* con organo e pianoforte di Saint-Saëns, sotto la direzione dell'autore; quale senso di pena sentirsi senza l'appoggio del direttore, che non guardava, non guidava, pareva annaspasse in un mare senza uscita! e ricordavo chiaramente la mia sorpresa nel constatare per la prima volta questa, che mi pareva allora contraddizione; dico della grandezza d'ingegno di un musicista, a cui manchino completamente quelle doti che la natura dà a chi diviene poi un direttore di masse. Fenomeno analogo di « idiosincrasia » (per dirla con termine scientifico) alla direzione, lo ritrovai in altri, per esempio in Giovanni Sgambati, che pure era un pianista magnifico e un compositore rimarchevole; Puccini diceva scherzando che s'era accorto sin dal Conservatorio, dirigendo una sua composizione come saggio di scuola, di non avere nessuna disposizione alla direzione, e da quell'uomo eminentemente pratico che poi sempre fu, non aveva più voluto provare! Leoncavallo, poveretto, non si poteva vedere a dirigere; mentre eccezioni a questa specie di regola non mancano, basti fra tutte ricordare il nostro Giuseppe Martucci, educatore di altissima anima, a cui l'Italia di allora deve, se non altro, la conoscenza dei più grandi capolavori di Beethoven, di Brahms e di Wagner.



***

Ma torniamo a Debussy e alla nostra prima prova al Regio. La venerazione che la sua grande arte mi ha inspirato, la nostalgia senza conforto per la scomparsa di colui che divenne in breve l'amico fraterno e che abbiamo perduto per sempre, non possono vietarmi di riaffermare questa verità indiscutibile: nessuna di quelle qualità che sono alla base dell'atto del dirigere, era in lui, nella sua natura; gesto incerto quanto mai, sguardo fisso continuamente sulla pagina scritta (ed era musica sua!), mancanza di dominio sugli altri e su se stesso, al punto di far il gesto del voltar la pagina della partitura con la stessa destra che reggeva la bacchetta! e questo glielo abbiamo visto fare più d'una volta, perdendo un movimento alla battuta con grande confusione dell'orchestra!... Mai come allora, nella crescente pena interiore di quello spettacolo, io mi sono augurato nel sogno di poter aver avanti a me e a lui un'orchestra ideale, paradossale, composta di uomini superiori, capaci tutti di ritrovare ed esplicare ciascuno e tutti le loro migliori forze intellettuali e intuitive per *aiutare* non il direttore (che non c'era) ma l'Autore, il Creatore, il quale con la sua inutile ed ingombrante presenza fisica, sembrava essere lì per domandare utopicamente l'abolizione dell'intermediario tra il suo pensiero e la sua espressione sonora! Anche in questo (io pensavo trascinato dal sogno assurdo) anche in questo, il creatore rivoluzionario di musiche nuove e anti-borghesi, è chiamato a spingere l'audacia del nostro desiderio oltre ogni limite! Quando sorgerà il giorno in cui la musica potrà essere comunicata agli uomini senza l'ingombro duro di tutta codesta materia sorda? (e la materia umana è spesso assai più ostile e refrattaria che il legno dei tasti o il crine degli archi o l'ottone dei tubi sonori). Quando sorgerà per la musica l'alba della liberazione dalla tirannide dell'esecutore? Ma ahimè! la realtà mi richiamava freddamente in terra, e dovevo correre, con la scusa di tradurre dal francese le parole di lui, tra le file dell'orchestra, a frenare con la mia autorità di direttore stabile, le prime reazioni ironiche, i frizzi banali, l'agitazione che cominciava a serpeggiare tra i meno reverenti; a frenare in una parola quel flutto di naturale indisciplina che si produce in qualsiasi collettività, specie se latina, quando la forza del capo non si manifesta. Le cose si complicarono in modo grave nella decifrazione della suite *Iberia*. Era la prima volta che un'orchestra italiana veniva a contatto con questa difficilissima partitura, fatta di sfumature, di intrecci di ritmi, ancora oggi ostica alle prime letture; s'immagini poi allora! L'imbroglio che si produsse fu tale che Debussy stesso, sentendo che non riusciva a far capire niente della partitura alla

massa, cominciò a diventar nervoso; e perdutosi nell'intrico caotico di suoni e di ritmi che si produceva nell'orchestra, si affrettò a concedere i soliti dieci minuti di riposo, interrompendo, e si ritirò imbronciato nella sala riservata al direttore.

Depanis, dopo un breve consiglio di guerra, prese la risolutezza delle grandi occasioni e andò difilato incontro al Maestro per proporgli quello che ormai era indispensabile, che cioè lasciasse a me il lavoro di preparazione; egli avrebbe ripreso la bacchetta a cose fatte, la vigilia del concerto, per dirigere avanti al pubblico, quando l'orchestra fosse ben pronta in tutto. Debussy pareva aspettare la proposta, tanta fu, ora, la prontezza con cui la accolse e anche la soddisfazione, che non nascose, di togliersi da un serio impaccio. Bisogna aggiungere che nello spazio di quei giorni, nelle ore tra una prova e l'altra, io avevo assai guadagnato di simpatia nel suo animo; i nostri reciproci contatti si erano stabiliti con una progressione di mutua attrazione e con una intimità intellettuale, la quale in seguito doveva diventare un vero e proprio legame d'affetto; l'illustre uomo sempre più si piegava verso il giovane ardente di curiosità che lo frugava con domande, spesso indiscrete, su tutti i temi, sia di musica sia di letteratura (egli possedeva una cultura letteraria e generale di prim'ordine), assetati come si è a quella età di conoscere, di imbeversi del pensiero delle persone più alte di noi, e non già spinti da morbosa e volgare curiosità di penetrare in casa d'altri! Egli sentiva la sincerità di tanto ardore e si abbandonava tutto a conversazioni di ogni genere, conversatore com'era di grande brio, impareggiabile nel sintetizzare le sue impressioni su cose e fatti, su persone note, cogliendone sempre il lato comico e divertendosi in una schermaglia di ironia sottilissima ma bonaria, che non ti saresti mai saziato di ascoltarlo. L'antico frequentatore del salotto di Mallarmé pareva aver ritenuto dal Maestro alcunchè di quella sottile arte di vivere artisticamente conversando, che aveva fatto tanta parte della sua grandezza; artista prettamente e interamente moderno, figlio dei nuovi tempi, il suo senso critico sviluppatissimo, che egli portò sempre anche nella sua stessa opera di creazione, lo obbligava a penetrare dentro le più importanti manifestazioni artistiche ed estetiche del suo tempo, in qualsiasi espressione d'arte, e parlava di pittura così come di letteratura con la stessa competenza che se fossero una sola materia della sua vita artistica. Il suo entusiasmo per il grande poeta inglese Swinburne, mi spinse alla lettura e alla conoscenza di questo poeta che io mal conoscevo allora, chiuso com'ero in una eccessiva ammirazione per il Tennyson; non nascondeva la derivazione dei testi delle sue *Proses lyriques*, dalla maniera di sentire di poeti suoi connazionali come Laforgues o altro dei Parnassiani, dai quali egli poeticamente procedeva; conversava ora sorridendo pacatamente, ora accendendosi di subite vampe; sdegnoso e ribelle solo contro la volgarità delle folle e peggio dei corteggiatori di folle; un senso di aristocrazia vera esciva dal suo dire come da tutta la sua persona a testimoniare dell'altissima signorilità di questo principe del buon gusto; qualità codesta che egli per il primo aveva portato a dignità di vera arte e a importanza capitale di creazione! In fondo una sincerità enorme indiscutibile totale, una rispondenza perfetta tra l'uomo e l'artista, tra la vita del corpo e il sogno dello spirito; ecco quello che conquistò la mia anima in quei felici giorni che vissi accanto a lui.

Vivere in alto per esprimere cose alte; il problema appariva a me giovane come un programma chiaro e semplice da seguire; così l'avvenimento banale dell'incontro di due uomini in diverso punto del loro vivere, può assumere un'importanza definitiva nella vita di uno di essi.



Fu deciso dunque che io avrei, per il mattino seguente, iniziato la prova di *Iberia*, decifrando il primo tempo; buona parte della notte la passai sopra la piccola partitura, edizione tascabile — i nostri occhi di vent'anni potevano sopportare allora certe fatiche allegramente — partiturina che mi rimane oggi prezioso cimelio per le calde parole di gratitudine scrittevi da Lui dopo l'esecuzione; studiai a lungo, dormii un po' e pieno di fremito mi recai al Regio per la prova; accolto con la più grande soddisfazione dall'orchestra, che cominciava ad esser mortificata dall'insuccesso delle prove precedenti, e che non voleva in fondo altro che dimostrare la sua capacità avanti all'illustre compositore che altamente ammirava, iniziai la prova in mezzo alla più grande attenzione dei suonatori, i quali fecero miracoli; tanto che in capo a un'ora appena il primo tempo della Suite si poteva ascoltare con una certa chiarezza e con abbastanza colorito. A un tratto ecco entrare in teatro, col suo passo molle, con l'eterna sigaretta alle labbra, col suo sorriso buono e triste, Debussy in persona; la curiosità forse lo aveva spinto; e fu una gioia per tutti. L'orchestra, gonfia di orgoglio, sentendosi guidata bene, e sentendo la trasformazione compiutasi dalla sera innanzi in cui tutto era caos informe, era ormai conquistata anche dalla bellezza della musica che è una delle più vive e simpatiche pagine di folklorismo che Debussy abbia scritto; io con il giovane sangue che mi batteva nelle arterie come a un cavallo sul campo della corsa... Debussy domandò che gli facessimo sentire il risultato del nostro lavoro... Io attaccai; sotto lo sforzo immenso di tutti questi sentimenti il miracolo si compì; il primo tempo uscì fuori agile leggero chiaro e pieno di luce mattinale; per le strade di Spagna passavano giovani brune con un fiore in bocca lanciando sorrisi ed empiendo della loro gioia di vivere i sentieri luminosi ed i cuori; con qualche spiga ancora impigliata nei capelli (secondo l'immagine di Verlaine caro al suo cuore) passavano le figure di una giovinezza sognata che cantava l'amore alla vita nel giorno che ritorna... i due clarinetti non avevano ancora cessato di sospirare, morendo, la immateriale *terza maggiore* con cui tutto il quadro si fonde in una nebbia luminosa, quando io sentii (le sento ancora) due braccia stringersi intorno al mio collo, e il tepido bacio del grande musicista posarsi sulla mia guancia ardente; intorno un fragore di applausi avvolgeva il gesto di lui e la mia altissima commozione. Dopo, avvenne quel che logicamente doveva accadere; io diressi tutte le prove sino alla vigilia del concerto; egli mi era sempre vicino, al lato sinistro del podio, approvando, consigliando, spesso mostrando una profonda ed intima gioia interiore, che traspariva dal suo sorriso dolce; quei giorni di lavoro, accanto a uno degli spiriti più alti che io abbia avuto la ventura di avvicinare, trascorsi nel fervore di una attività piacevole e tutto avvolto dal calore della sua stima, rimangono per me nel ricordo come un'oasi luminosa nel cammino della vita travagliata; perchè egli, oltre che l'artista incomparabile che la sua musica ci rivela, era anche un Uomo vero, nel più alto e largo senso, pieno di una umanità ampia e serena, capace di capire perchè toccato dalla sofferenza e dalla ingiustizia della vita in una lotta superata ma che era stata tra le più aspre; vincitore senza presunzione, compatente delle debolezze altrui e conscio delle sue, un senso pacato di calma e di superiorità serena si sprigionava da tutta la sua persona, dalla sua parola dove sin l'ironia sottile e a volte mordente, non prendeva mai il sapore di amarezza che è in tanti,

specialmente suoi connazionali, anche di non comune levatura intellettuale; egli stesso pareva scaldare la sua maturità un po' stanca accanto a quel mio fervore giovanile ed esuberante, e mostrava di compiacersi assai della mia sincera e sconfinata ammirazione per la sua squisitissima musica. Venne infine il giorno del concerto (che mi pare fu rinviato di un paio di giorni per meglio prepararne il programma) e necessariamente io dovetti abbandonare il posto di direttore per ridarlo a lui che il pubblico attendeva e voleva vedere; egli lo riprese riluttante e mostrando dei timori quasi infantili! Io cominciai a provare allora una cosa nuova nella mia vita; il timore per un altro, come quasi le parti fossero invertite per una magia strana, e il giovane fosse lui, non io; io tremavo, per il suo pericolo, di timore quasi paterno! Egli diresse come potè; correttamente, calmo, ma senza fuoco e senza dominio sulla massa orchestrale; quindi senza fascino sugli uditori; nessun errore, ma nessun senso di poesia; e a quella musica così bella ma pur così esile, a cui la poesia sembra essere il principale sostegno, venne a mancare il maggior fascino; l'orchestra attentissima fece del suo meglio per seguire e indovinare la volontà del debole condottiero; ma le volontà individuali, prive di un appoggio reale, non riuscirono a fondersi, e non ci fu quel non so che del quale il pubblico ha bisogno per sentirsi dominato attratto trascinato all'entusiasmo; esso rimase freddino e passivo; inoltre le musiche erano nuove per la maggioranza degli ascoltatori, poco preparati ancora (si pensi alle date); per di più colmo di contrarietà, il mirabile passaggio di colore che unisce i *Parfums de la nuit* con il finale, questo tremulo e sottilissimo fiore di poesia inimitabile, fu schiacciato da un improvviso violentissimo scroscio di pioggia che riversandosi sul soffitto della sala, che era in vetro, impedì materialmente di afferrare i suoni, oltre che distrasse potentemente i buoni borghesi, preoccupatissimi del ritorno alle loro case senza... ombrello!

Il concerto si chiudeva con la *Iberia;* il successo quindi non potè risollevarsi; ancora una volta era la piccola e banale causa che prendeva le vendette contro una grande cosa! L'unico pezzo applaudito senza contrasti fu il preludio *À l'après-midi d'un faune,* già noto anche in Italia a tutti i pubblici; quel « solito » *Après midi* contro la cui popolarità lo stesso Debussy argutamente protestava, quando parlava in confidenza con noi!... Certo, fra tanta indifferenza, non mancò la nota simpatica di qualche isolato ammiratore entusiasta (ricordo ancora, a nostro conforto e a suo onore, il giovane Piero Coppola, venuto appositamente da Milano, il quale sembrava folle di entusiasmo da un lato e di sdegno per il *profanum vulgus* dall'altro). Ma Debussy, lui, era calmissimo e sorridente come sempre; non *posava;* era forse preparato ad accoglienze ostili, e invece non aveva trovato che un po' di freddezza; c'era tempo... era la prima udizione in Italia di alcune delle sue musiche; e aveva trovato degli isolati, degli artisti veri, già profondamente convinti della sua arte, pronti a diventarne gli apostoli; era quanto a lui nel suo cuore poteva bastare; l'applauso anonimo di una folla variopinta... non poteva essere codesto il premio a fatiche compite sopra un piano così elevato! Egli sentiva intorno a sè la solidarietà ferma di codesti pochi, che era fede, e di questa si nutriva meglio che del consenso rumoroso e superficiale della *bestia dai mille volti,* che tradisce con la stessa facilità con cui blandisce! D'altra parte il suo fine senso critico gli aveva dato la sensazione esatta della propria posizione nel mondo dei contemporanei, posizione che era di uno in contrasto con i molti, di



uno che saltato assai in avanti sulla via, chiama ed aspetta di essere raggiunto; non poteva quindi neppure ragionevolmente esigere per sè il consenso pieno di coloro che si mescolano con le folle per esprimerne le voglie e i sentimenti banali. Rimase ancora tra noi qualche giorno; parlammo; vivemmo ancora delle ore di indimenticabile gioia intellettuale e spirituale; e poi venne il momento di separarci. Nello scabuzzino che è alla destra di chi entra nell'atrio dell'Hôtel d'Europa, c'era allora un modesto tavolo di vimini e delle sedie simili; fu lì che egli, non richiesto, mi prese dalle mani la partitura della *Iberia,* già preziosa di ricordi per me, e vi segnò sopra delle parole d'affetto e di gratitudine, con quella minutissima e chiarissima sua scrittura da benedettino; ancora oggi quelle parole fanno il mio orgoglio, ma anche la mia confusione, quando penso a tutto quello che Egli, forse inconscio, aveva donato al mio spirito in quei giorni, e vedo che... che il ringraziato sono io! Sì; quelle poche parole ed altre ancora che egli mi mandò da Parigi in seguito, mi valgono, nel loro silenzio, più che lo scroscio di molte mani ignote plaudenti....

***

Dopo qualche tempo, a Firenze, nella mia casetta allietata dalla nascita della mia primogenita, mi aspettava un'altra grande gioia improvvisa; un bel giorno la posta mi portava un pacco di musica da Parigi; la grande partitura di *Rondes de printemps* (vient de paraître!), e il primo volume degli squisiti preludi per pianoforte; tutto con dediche carissime; regalo principesco! Feci allora quel che non avevo ancora osato di fare, tanto è sempre stato in me il ritegno di seccare il prossimo; gli scrissi: ed ecco che lui, il grande, il celebre musicista, si mette a rispondermi regolarmente; anzi mi provoca a rispondere ancora, tocca questioni d'arte interessanti; infine si mostra disposto a intavolare una corrispondenza vera e propria. Ahi! quanto rimpianto è oggi in me per non avere avuto il coraggio, sia pure la sfacciataggine, di seguirlo! Una sola volta, che dirigevo l'*Arianna e Barbablеu* di Dukas al Teatro Regio di Torino, riferendomi a certa conversazione che su Dukas avevamo avuto al tempo del concerto, gli scrissi qualche cosa che non ricordo bene, e ne ebbi la risposta che riproduco in fine di questo scritto. All'invio di certe mie povere liriche (le prime pubblicate) subito seguì una lettera paterna, dove l'approvazione autorevole prende un tono di così commovente affettuosità, che una semplice esclamazione messa in fondo al suo foglio autografo, mi dette più coraggio, per anni molti, che tutte le lodi più o meno smelate ricevute da gente che voleva mostrare di capire e non capiva! Ma egli s'era commosso, e questo poteva compensare tutto.

Poi venne la volta del suo ritorno in Italia; invitato a dirigere un concerto di musica sua all'Augusteo, egli andò a Roma nell'inverno del 1914; mi scrisse da Parigi dandomi la notizia del suo viaggio, e mi telegrafò a Firenze, da dove purtroppo non avevo potuto muovermi, il giorno stesso del concerto, come a dirmi, con squisita delicatezza d'animo, quanto gli mancasse la mia vicinanza affettuosa. Povero grande amico! Già la malattia tremenda lo rodeva; camminava con difficoltà; mi ricordo un giorno che a Torino egli s'informava da noi dove potesse trovare del buon wisky di cui andava ghiotto, io volli condurlo a piedi dal Teatro Regio a piazza San Carlo, al negozio Paissa, dicendogli che si trattava di due passi; non me la voleva perdonare! Diceva che lo avevo ingannato, che lo avevo

fatto camminare e faticare, mezzo ridendo e mezzo imbronciato davvero... Poi venne il fulmine a ciel sereno del conflitto europeo; poi l'entrata nostra nella fornace generale; nuovi amici, nuove persone, nuovi interessi; tutta sconvolta la vita di prima; tutto da rifare, anche l'anima; e la sensibilità per cui certe amicizie ci erano state preziose e apparse un tempo come insostituibili, ora si andava, per amore o per forza, temprando a nuove esperienze. La notizia triste della sua morte mi raggiunse in piena guerra, dopo tre anni in cui s'era respirata aria di morte e di combattimento; le persone care ci scomparivano dintorno come assorbite da un grande immenso gorgo, o soffocate da una valanga colossale, che staccatasi dalla sublimità d'una vetta (Idea di Patria) travolgeva nel suo precipitare ogni altra idea. Confesso che lì per lì non mi disperai; non cercai la *morte bella* come il poeta esteta racconta di aver cercato la sera che ebbe la notizia stessa; rimasi piuttosto assai sorpreso, chè ignoravo il procedere della sua malattia; dal 1915 non avevo più notizie sue.

Dopo la guerra, uno dei primi anni, forse a Roma, uno dei suoi amici, Enrico Prunières, conversando con me di lui che molto eragli stato legato d'affetto e di stima, mi disse: « Sa che Debussy sul suo letto di morte, malato grave, a me che venivo dall'Italia domandò di lei? ». Io ebbi un tuffo al sangue; Prunières aveva perduto le mie tracce; non aveva potuto rispondergli altro che questo: io ero soldato e partito in guerra; vivo o morto non sapeva; dopo l'azione dell'Ortigara, anzi, specialmente a Milano s'era sparsa la voce della mia scomparsa, cangiata poi in altra meno tragica ma più inverosimile, della perdita della ragione; Milano ha sempre abbondato di sfaccendati, anche durante la guerra, e lo sfaccendamento *è buon conduttore* (per dirla con termine elettrico) delle frottole più fantastiche, specie se di carattere disastroso!

Io no, non me n'ero andato dall'altra parte; invece è lui che ci ha lasciato, e a noi rimasti con la nostra amara nostalgia di viventi in un'epoca e in un mondo dove artista è sinonimo di esiliato, ha lasciato a conforto la parte migliore del suo essere vero, il canto accorato della sua pena terrena e della sua aspirazione verso un'evasione oltre il limite della giornata terrestre.

Vincendo la più che quindicenne riluttanza alle molte sollecitazioni di amici, mi risolvo oggi a pubblicare un paio delle sue lettere a costo di lasciar libero corso a insinuazioni e interpretazioni poco benigne; esse contengono infatti qualche preziosa parola di lode per me. Non m'importa; io vedo che in Francia si vanno scrivendo libri buoni e non buoni sul grande musicista francese, e si fa mostra di un'ostentata imparzialità; ma si finge di ignorare che egli fu in Italia almeno tre volte (non si parla che del viaggio e del soggiorno in Italia per il Premio di Roma), si ignora o si vuol ignorare tutto quello che egli ha detto di noi, della nostra musica, dei nostri musicisti; si raccolgono con voluttà alcune frasi da lui gettate qua e là nello sfavillio della sua prosa critica, quando giovane e combattivo, egli, come tanti, non badava a risparmiare una elegante insolenza, se il risparmiarla doveva costargli la rinuncia a un *bon mot;* così contro qualcuno dei nostri era partito qualche strale non benigno (ricordare lo scherzo cattivello del giuoco di parole su Piccinni e Puccini).

Io ho voluto con queste poche righe non far altro che portare una testimonianza; sicuro in questo di seguire quella linea stessa di lealtà e di sincerità serena che in Lui uomo ho avuto la fortuna di constatare di persona, durante alcuni dei più dolci giorni della mia giovinezza.

VITTORIO GUI.



## LETTERE

LETTERA A.

Dimanche, 25 Févr., 1912.

*Mon cher ami,*

Votre fidèle souvenir m'est très sensible, croyez le bien. Vous pouvez être sûr que je serai très heureux si vous dirigez *Children's Corner* à Roma, car je n'ai pas changé d'avis sur Vous et suis prêt à affirmer devant Dieu, et même devant les hommes, que vous êtes un chef d'orchestre de tout premier ordre.

En somme, je ne vois pas la nécessité de se mettre les méninges en révolution pour devenir *debussyste?* Je crois qu'il s'agit seulement d'avoir un peu de goût! Vous me direz que cette qualité n'est pas internationale, et encore moins nationale. Le public est le même partout et se laisse toujours mener par les mêmes « monteurs de phénomènes ». Il a aussi des habitudes héréditaires et mêmes traditionnelles de préférer le mensonge à la sincérité. — C'est une observation qui peut tout aussi justement s'appliquer au moral qu'au spirituel...

Depuis longtemps déjà, j'ai renoncé à faire quoi que ce soit pour changer ce déplorable état d'esprit. Je me contente de suivre (?) la musique avec le plus d'amour, le plus de loyauté possible.... et c'est tout!

Vous avez raison, *Ariane et Barbe Bleu* est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un chef-d'œuvre de musique française... Et plus je vois, plus je trouve que nous avons tort d'oublier notre passé, pour écouter des voix étrangères qui chantent peut-être moins juste que les nôtres!

A bientôt, cher ami, puisque vous me parlez de votre visite pour le printemps prochain. Veuillez présenter mes respectueux hommages à M. V. Gui et me croire bien vôtre

CLAUDE DEBUSSY.

LETTERA B.

8 Février 14.

*Mon cher ami,*

vous êtes mille fois gentil de ne pas m'en vouloir de ma paresse à répondre et de m'avoir envoyé vos très intéressantes mélodies.... Elles sont, d'abord, d'un musicien averti et infiniment sensible; puis vous avez une compréhension du « texte » qui est rare,... elle est même beaucoup plus rare que l'on ne le croit! Me permettez-vous d'avoir une préférence pour « Vespro »...? L'atmosphère en est si délicatement crépusculaire, et la fin, avec cette cloche si mélancoliquement attardée! Vraiment c'est une chose absolument réussie dont vous devez être content, il me semble.

Savez-vous que je serai à Rome vers le 22 de ce mois? Je dirige un concert à l'Augusteo... Si les dieux veulent bien nous aider, j'espère vous y rencontrer? Nous bavarderons sur toutes ces questions d'art sur lesquelles vous êtes si bien renseigné.

Avec l'espoir de vous serrer la main dans peu de jours, mon cher ami, croyez à mon affectueuse cordialité.

CLAUDE DEBUSSY.

# Teatri farnesiani a Parma

Parma romana ebbe due grandi teatri marmorei, uno dovuto, forse, al console L. Mummio, l'altro costruito, forse, dalle famiglie patrizie, la Munazia, la Pollia, la Cassia, qui residenti, le quali, se si può argomentare da noi lontanissimi discendenti, devono essere state amantissime di spettacoli. Per un seguito poi di un millennio le cronache non si occuparono che di registrare gli atti compiuti dalla chiesa, investiture, donazioni, benefici, ecc. Più avanti anche i parmigiani, per avere la coscienza tranquilla, misero i loro sollazzi sotto l'egida della chiesa la quale, entro la cattedrale, fece eseguire, nel 1414, la sacra rappresentazione dei *Re Magi*, nel 1417 quella dell'*Annunziata* e nel 1481, sulla piazza del Duomo, sopra un palco, l'altra, dell'*Abramo ed Isacco*. Finalmente verso il 1500 i comici dell'arte recitarono le loro commedie in una mal costrutta sala, situata presso la famosa torre del Comune, la quale la mattina di venerdì 27 gennaio 1606, crollò, ammaz-

zando 27 cittadini, atterrando tutto ciò che sotto vi era, ad eccezione del detto pubblico teatro, sul palcoscenico del quale si trovavano, in quel momento, alcuni servitori della compagnia del comico Nicolò Barbieri, i quali se la cavarono con un poco di paura. Il pubblico gridò al miracolo e accorse numeroso a portare quattrini e ad applaudire il bravo e fortunato « Beltrame » che senza la caduta della monumentale torre avrebbe dovuto, per mancanza di spettatori, abbandonare la piazza di Parma.

Tutti i duchi Farnesi che dominarono per 185 anni Parma e Piacenza amarono in modo straordinario le feste, nelle quali gareggiarono con le altre corti italiane. Celebri sono rimaste le giostre indette da Pier Luigi, rinomatissime quelle combattute sotto Ottavio.

Ranuccio I, ma specialmente Ranuccio II, per il teatro musicale, ebbero, come vedremo, una smisurata passione. I più rinomati ingegneri, architetti teatrali, scenografi, poeti, musicisti, cantanti del loro tempo, stettero al loro servizio.

Ranuccio I dopo avere nel 1604 in Firenze, mentre era ospite della corte Medicea, udita la *Dafne* del Rinuccini musicata dal Peri, si dolse di non potere dare alla sua corte spettacoli musicali ancor più grandiosi che unissero alla nuova musica tutto lo sfarzo della sua corte. Nel 1618, allorquando si sparse la notizia che Cosimo II de' Medici, sarebbe passato per Parma, l'assopita idea dei grandi spettacoli musicali tornò a preoccupare il Duca. Ma dove farli? La reggia non aveva una sala abbastanza ampia per tale spettacolo e per tale circostanza. Ma Ranuccio avendo bisogno per ragioni politiche di un grande teatro fece chiamare l'architetto Giambattista Aleotti, detto l'Argenta, e gli ordinò di trasformare, immediatamente, la Sala d'armi del palazzo della Pilotta in un teatro, il quale però doveva essere il più bello e il più ampio di tutti quanti vi erano allora in Italia e nel quale si potessero dare spettacoli da offuscare lo sfarzo di quelli delle altre corti italiane.

L'architetto, ispirandosi ai due teatri più rinomati d'allora, l'Olimpico di Vicenza del Palladio e l'Olimpico di Sabbioneta dello Scamozzi, si mise subito all'opera, contornato da una falange di falegnami e intagliatori. Ma dopo quattro mesi di un estenuante lavoro, il povero architetto, che doveva ogni giorno riferire al Duca i progressi fatti dalla fabbrica, domandò ed ottenne di far ritorno a Ferrara. La direzione dei lavori e il perfezionamento delle parti già eseguite venne affidata al Marchese Enzo Bentivoglio, versatissimo nell'arte e nella meccanica teatrale, e all'architetto G. B. Magnani. La sorveglianza diretta dei lavori fu data al Conte Alfonso Pozzo, prima gentiluomo di camera del Duca poi Vescovo di Borgo S. Donnino. La sua maggior fatica e continua preoccupazione fu di spingere al lavoro gli artefici, parmigiani, piacentini e ferraresi che perdevano tempo, attaccando briga. Questi tre esperti, coadiuvati per la parte ornamentale dal bolognese Girolamo Curti detto il « Dentone », per la figura dal primo pittore di corte Lionello Spada e da una eletta schiera di artisti nostrani, sulla fine del 1618 consegnarono ultimato al Duca il meraviglioso teatro.

Il detto Conte Pozzo con la sua *La difesa della bellezza* approntò lo spettacolo d'apertura. Ma mentre se ne stava organizzando l'esecuzione giunse la notizia che il Granduca di Toscana, a causa della cattiva salute, sospendeva il suo viaggio a Milano per andare a pregare sulla tomba di San Carlo Borromeo. Ciò seccò moltissimo al superstizioso Farnese perchè così perdeva l'occasione di mostrare



al Medici, col quale doveva imparentarsi, la magnificenza della sua casa. Durante gli ultimi quattro anni di vita — egli morì il 5 marzo 1622 — non gli si presentò il « momento politico » di aprire i battenti del suo teatro, annoverato poi fra le meraviglie dell'Europa. A Ranuccio I successe il figlio Odoardo, il quale ordinò che la sera del 21 dicembre 1628 si chiudesse la serie delle « allegrezze » fatte in Parma in occasione delle sue nozze con Margherita de' Medici figlia di Cosimo II con l'inaugurazione del Teatro Grande. Lo spettacolo d'apertura fu il torneo *Mercurio e Marte* di Claudio Achillini con musiche di Claudio Monteverdi.

Il teatro splendidamente illuminato da quattro palloni argentati pendenti dal soffitto e portanti ciascuno 300 lumi, la messa in scena fantastica, la musica meravigliosa del Monteverdi, la voce splendida della celebre cantante Settimia Caccini, la Corte e gli invitati nei loro regali abbigliamenti mandarono i diecimila spettatori in visibilio. Ma allorquando al comando di Nettuno le acque sgorganti con grande rumore, dai due lati del proscenio inondarono la platea e si elevarono sino al secondo grado esteriore del teatro, principi, nobili e plebei impallidirono, furono presi da tremito e raccomandarono la loro anima a Dio perchè presagirono il cedimento della volta della sala e il conseguente immediato sprofondamento del teatro nei sottostanti sotterranei. Ma la bellezza del colpo di scena li tenne tutti inchiodati al loro posto, e il torneo continuò e alla parola « Pace! Pace » scomparvero le isole, gli dei, i mostri marini e finalmente, con unanime sollievo, le acque. Rimasero al centro della platea i venturieri col loro magnifico Signore a ricevere gli applausi deliranti del rinfrancato pubblico.

Altro numero delle « nuziali allegrezze » fu la recita dell'*Aminta* del Tasso, intramezzata da cinque *Intermedi* scritti dal Cav. Pio Ascanio di Savoia e musicati dal Monteverdi, fatta la sera del 13 Dicembre 1628 in un teatro di legno che il Duca fece appositamente costruire dall'architetto romano Girolamo Rainaldi nel cortile del palazzo della Pilotta detto di S. Pietro. Da Luigi Inghirani, inviato speciale per la fausta ricorrenza a Parma dalla Corte Medicea, sappiamo che questo teatro, che conteneva sei mila persone e che il giorno dopo la rappresentazione venne demolito, era stato piantato da nord a sud del cortile, che occupava in lunghezza metri 26, ed in larghezza, compresi i gradini e due ordini di logge, metri 29. Una tenda formata da 1076 mq. di tela copriva non solo il teatro, ma anche quello spazio che restava fra questo e il proscenio. Nel bel mezzo venne eretto il palco per la Corte, munito di uno stanzino, pieno di cibi e vini prelibatissimi, di confetture variate e finissime. Trecento e più doppieri di cera bianca e altri mille minori lumi sbandeggiarono da sì grande apparato le tenebre della notte.

Lo spettacolo incominciato alle ore 3 di notte (8 pomeridiane) terminò suonate le 10! Dopo il secondo « Intermedio » i Principi, la Corte e gli invitati si recarono nel detto stanzino a far colazione e mentre il cardinale Ludovisi « si rinfrescava » venne profumato da una abbondante inaffiata di acqua calda umana, da chi stava di sopra! Anche durante l'esecuzione delle divine musiche del Monteverdi mai cessò quel rumore sordo che ogni spettatore, per non morire di freddo, faceva muovendosi e battendo i piedi sul tavolato coperto di tappeti. Le LL. AA. SS. distribuirono confetture e bibite, ma più che rinfreschi nobili e plebei avrebbero avuto bisogno di fuoco.

***

Il teatro Grande dopo la fatica e il bagno del 21 Dicembre 1628 ebbe ventiquattro anni di tempo per asciugarsi e riposare bene. Il ducato di Ranuccio II che abbraccia tutta la seconda metà del sec. XVII (1646-1694) ha una importanza grande nella storia teatrale parmense. Questo Principe sentì più di tutti gli altri Farnesi l'amore per il teatro musicale e non badò a spendere somme favolose per dare cinque volte sul teatro, che suo nonno aveva costruito, la prova della proverbiale magnificenza della sua famiglia ai Principi che passarono per Parma o che vi sostarono nella ricorrenza di nozze ducali o principesche.

Nel 1652 agli Arciduchi d'Austria Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco e all'Arciduchessa di Toscana presentò il dramma fantastico musicale diviso in tre azioni, *Le vicende del tempo* di Bernardo Morando, ornato della musica di Francesco Manelli, maestro di cappella della Corte parmense. Nel 1660, con il dramma *La Filo ossia Giunone rappacificata con Ercole* di F. Berni e musica del Manelli, festeggiò le sue nozze con Margherita Violante di Savoia, e nel 1664 con uno spettacolo musicato dal m.° Oliva solennizzò le sue seconde nozze con la cugina Isabella d'Este. Nel 1668 il diciannovenne poeta di corte Alessandro Guidi con il suo primo lavoro teatrale *La Parma* rallegrò le terze nozze del suo Signore con Maria d'Este, sorella della seconda moglie. Personaggi di questa introduzione ad un balletto sono il dio Pane, la Parma (torrente), tre mercanti, un francese, uno spagnuolo ed un veneziano, ai quali s'aggiungono tre paggi, due barcaioli e dieci ballerine, sei Amadriadi e quattro Najadi. Il dio Pane entra in scena vago di rivedere le sue Amadriadi abitatrici del bosco ove scorre la Parma, in faccia al palazzo di Colorno, villa dei Farnesi. Ivi insieme con la Parma scesa apposta dall'urna in sulla riva loda i gigli, i Farnesi, gli Estensi e per fare a questi convenevole omaggio comanda che s'aprano sei tronchi di olmi e ne escano le Amadriadi, alle quali la Parma unisce, traendole dall'onde, le quattro Najadi e così le dieci ninfe formano il ballo che è principale soggetto dello spettacolo. Terminata la danza, mentre la Parma annuncia graziosi doni ducali per le danzatrici e per le spettatrici capitano opportunamente i tre mercanti che scendono da una barca coi propri paggi, pronti a cedere le loro mercanzie le quali costituiscono appunto i doni. Ha luogo un breve colloquio tra essi, la Parma e il dio Pane; il francese e lo spagnuolo parlano nella rispettiva lingua e il veneto il dialetto. La Parma sta per eseguire la distribuzione dei doni, quando appare la Fortuna che arroga a sè il diritto di dispensarli, dimostrando che questo è affare suo e che poste le schede nell'urna ogni dama:

Traendo fuor la propria sorte impressa
Non si potrà doler che di sè stessa.

La Fortuna accompagnata da Pane gira il teatro con una conchiglia d'argento e fa sì che ciascuna dama ne cavi una delle sorti o graziosa o bianca ed ognuno dei cento premi è accompagnato da un motto:

*Anello con diamanti*

Questo, che in sfera d'oro
Vibra fastosi rai terso diamante
Mostra, che un nobil cor sempre è costante.



*Orologio a suono*

Impara o tù, che miri
Questo de' nostri di Specchio sonoro
Che l'ore son d'acciaio, e il tempo è d'oro.

*Mostra d'orologio*

Quest'ordegno di rote,
Che i furti dell'età mostra a minuto
Mormora sempre, e se lo miri è muto.

E così si continua per gli altri novantasette svariati doni, indumenti, oggetti artistici, ecc.....

Nel 1690 Ranuccio II, in occasione delle nozze di suo figlio il principe Odoardo con la principessa Dorotea Sofia di Neoburgo, offrì ai suoi ospiti feste che vennero giudicate esagerate. Si riaperse il Teatro Grande con un grandiosissimo dramma fantastico che durò 8 ore, *Il favore degli dei* di Aurelio Aureli musicato da Bernardo Sabadini, cantato da 25 dei più celebri e rinomati signori musici dell'epoca, alla presenza di 14.000 persone. Ma Ranuccio non si accontentò di questi spettacoli *réclame* della casa Farnese e volle avere altri teatri per far divertire tutto l'anno la Corte e gli amati suoi sudditi con musica, ballo e drammatica.

Per il teatrino del Serenissimo Sig. Duca, il Guidi scrisse tre balletti: nel 1673 *Le navi d'Enea* musicato da Marco Uccellini, nel 1677 *Il Giove d'Elide fulminato* musicato dal detto maestro e nel 1681 *Amore riconciliato con Venere* musicato da Battista Policci.

Nel 1674 sul luogo dove giocavasi alla Racchetta, per farvi la commedia dei commedianti fece sorgere un teatro chiamato della « Racchetta », che funzionò sino al 1688, anno nel quale venne ceduto alla famiglia dei Conti Sanvitale.

Diffondendosi sempre più il gusto per l'opera musicale, Ranuccio II pensò di dare alla capitale del suo ducato un teatro pubblico di una certa vastità che fu chiamato « Nuovo teatro ducale » e che venne nel carnevale del 1688 inaugurato col dramma di Aurelio Aureli *Teseo in Atene* musicato da G. A. Zanettini.

Il teatro fu dall'architetto ducale Stefano Lolli costruito tutto in legno e fu uno dei primi teatri ove si sostituirono i palchetti divisi da pareti, alle antiche logge e gradinate continuate. Fu ampliato e ridipinto più volte e una buona parte rinnovato nell'anno 1760, epoca in cui dall'architetto e macchinista Giov. Antonio Morand di Lione fu di nuovo costruito il palcoscenico e fornito di tutte quelle macchine che potevano occorrere nei grandi spettacoli. Egli trovò pure il modo di elevare con la massima sollecitudine il piano della platea ed eguagliarlo al palcoscenico. Così la platea e il palcoscenico formavano un anfiteatro ed una grande sala da ballo ove si eseguivano magnifiche feste. Simile spettacolo, unico in Italia, fece sempre una grande impressione a tutti i Sovrani, Principi e forestieri che lo videro; per cui Frugoni nelle lettere all'Algarotti lo disse « Veramente magia d'un incomparabile genio ».

Per 141 anni questo fu il massimo teatro di Parma; la sua storia si confonde con quella dell'arte lirica italiana, i migliori poeti, i più celebri musicisti, i più rinomati cantanti vi si sono prodotti. La lista sarebbe troppo lunga; ricorderò Frugoni, Metastasio, Goldoni, Apostolo Zeno, J. A. Sanvitale, G. B. Lorenzi, Della Torre di Rezzonico, G. B. Casti, L. Da Ponte, R. Calzabigi, F. Romani,

C. Sterbini fra i librettisti; fra i compositori Pergolese, Iommelli, Duni, Traetta, Piccinni, Bach, Gluck, Mercadante, Cimarosa, Paér, Zingarelli, Morlacchi, Rossini; tutti poeti e musicisti che scrissero molte volte espressamente per questo teatro essendo al servizio del Duca.

Le opere furono eseguite con artisti quali la Francesca Cuzzoni detta « La parmigiana », che dopo una carriera brillantissima dovè confezionare bottoni di seta per poter campare la vita; Carlo Broschi detto « Farinello », che per la bellezza della voce e per la somma abilità del cantò superò tutti i più valenti musici dei quali tanto abbondava il secolo XVIII; Caterina Gabrielli, la cantante di maggior grido del suo tempo, amante anche del duca di Parma Don Filippo di Borbone; Lucrezia Agujari detta « La bastardella », moglie del parmigiano Giuseppe Colla; Benedetta Rosmunda Pisaroni dalla voce meravigliosa, che dal *mi bemolle* saliva sino al *re acuto;* Giuditta Grisi, Nicola Tacchinardi e Domenico Cosselli. In cifre 445 opere e 217 balli.

***

Dopo questa necessaria parentesi ritorno alla Corte Farnesiana.

Nel 1690, oltre il dramma fantastico rappresentato al Teatro Grande, oltre un'azione drammatica fatta sull'acqua di una vasta peschiera appositamente scavata nel giardino ducale di Parma, Principi e nobili forestieri giunti da tutte le provincie d'Italia presenziarono all'esecuzione di due balletti eseguiti in un nuovo teatrino di corte (largo metri 11,5, lungo metri 44) per tale circostanza costruito dall'architetto ducale Stefano Lolli a fianco del Grande Teatro, definito dal Notari « Vaghissimo teatro, ammirabile per la qualità dell'architettura e per la ricchezza degli ornamenti ».

Cessato il dominio borbonico, il teatrino non fu più adoperato e la Duchessa Maria Luigia, onde allargare la Pinacoteca, lo fece distruggere nell'anno 1822.

Ranuccio II volse la sua teatrale attenzione anche al Collegio dei nobili, istituzione farnesiana che dava gran lustro al ducato. Egli non volle che i nobilissimi convittori si esercitassero nella recitazione, prima in un cortile vicino alla chiesa di S. Marcellino, poi in una modesta sala, e nel 1656 ordinò che essi avessero un grande teatro. Questo ebbe mutamenti diversi durante il principato del suo fondatore, sicchè verso la fine del 600 poteva dirsi rinnovato. La sua planimetria era presso a poco identica a quella del teatro di corte: ai fianchi della porta d'ingresso una curva che prolungavasi con due parallele sino al proscenio; ai lati del proscenio pilastri binati d'ordine corintio con sovrastanti mensoloni che reggevano l'architrave della bocca d'opera; sulla porta d'ingresso il palco regio con due palchetti laterali per il seguito del Duca; tutt'intorno quattro ordini di loggie dei quali il superiore era a balaustre. Ma tanta grandiosità aveva i suoi inconvenienti. Il gran teatro non si prestava a trattenimenti famigliari specialmente nella stagione invernale in cui i convittori vi pativano gran freddo. Allora il Duca, nel 1685, ordinò la costruzione di un piccolo teatrino che fu dopo pochi anni interamente rinnovato. Lo si allungò quasi raddoppiandolo, lo si provvide di un altro sipario, si riformò la sala dipingendone il soffitto, si rifecero i palchetti laterali e si aggiunse un altro ordine muovibile.

Gli ultimi due duchi Farnesi, Francesco e Antonio, per mancanza di denaro,



ma anche per la diffusione sempre maggiore dell'opera musicale che tendeva in parte a togliere al teatro quel carattere di esclusività principesca e cortigiana che aveva fino allora avuto, non diedero eccezionale importanza agli spettacoli teatrali.

Per le nozze di Elisabetta Farnese con Filippo V, nel 1714, si riaprì il Gran Teatro con un concerto musicale in palco a scelte voci sostenute da numerosa orchestra e intramezzato di balli. Nel 1728 sedici convittori del Collegio dei Nobili tornearono nell'Anfiteatro alla presenza di Antonio Farnese ed Elisabetta d'Este. E un carosello, *La venuta d'Ascanio in Italia*, fu l'ultimo spettacolo dato dal Comune nel Gran Teatro Farnesiano, il 9 ottobre 1732, per festeggiare l'arrivo dell'Infante di Spagna Carlo di Borbone, nuovo Duca di Parma e di Piacenza.

Per due secoli nell'immensa sala dell'Argenta più non risuonò nè una nota emessa da rinomata gola, nè cavata da musicale strumento.

I suoi battenti si riaprirono il 5 settembre 1909 per una festa d'italianità: la commemorazione del cinquantenario del plebiscito che univa in modo indissolubile Parma all'Italia. In quel giorno nel Farnese, in cui aveva sempre echeggiato li misurato grido di « W il Serenissimo Signor Duca di Parma! », scoppiò da dieci mila petti parmigiani violento e spontaneo l'urlo di « W il Re d'Italia! ».

CESARE ALCARI.

**MUSICA D'OGGI,** che sta per entrare nel suo 15° 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 1933:*

**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 1933.**

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

**L'importo si può versare sul nostro Conto Corrente Postale 3-2069**

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Radiofonia, cinema parlato e sonoro

La nostra epoca — asserisce S. Plé su *Le Monde Musical* — è caratterizzata dalla lotta che l'uomo deve sostenere per contendere alla macchina il proprio diritto alla vita.

Il problema della radiofonia, del cinema parlato e sonoro interessa la vasta famiglia degli autori, compositori, interpreti, e tocca, sia pure indirettamente, il corpo degli insegnanti e la grande massa dei lavoratori, che traggono dall'editoria musicale o dalla fabbricazione degli istrumenti i mezzi per la vita.

La radiodiffusione e la cinematografia sono elementi essenziali dei rapporti umani.

Per un loro contributo veramente fattivo ed efficace nel campo sociale, si impongono al nostro spirito tre fondamenti elementari di riforma: 1°) la necessità di un rinnovamento tecnico; 2°) la formazione e il controllo di programmi vari e coordinati; 3°) l'utilità di uno statuto legale, che determini i diritti rispettivi degli editori, degli autori, dei compositori e degli interpreti, chiamati alla realizzazione di opere artistiche o didattiche trasmesse per radio o registrate in film sonoro.

Le onde sonore e la luce devono concorrere alla rigenerazione di un'arte *viva*, il cui *compito* è l'elevazione spirituale delle masse, il loro richiamo ad una sfera superiore di pensiero.

Se, musicalmente o visualmente, l'apparecchio meccanico registra o trasmette il tempo e i ritmi, nessuna trasmissione elettrica ha reso possibile fino ad ora la captazione del fluido immateriale emesso dalla sensibilità vibrante dell'artista, dal suo potere magnetico e sovrannaturale, che possiede la più intima virtù comunicativa.

A questo privilegio intangibile della psiche umana e dell'anima, la macchina non potrà mai aspirare; al reame dello spirito gli ingranaggi degli apparecchi rimarranno sempre estranei e lontani.

Comunque, quando saranno eliminate le imperfezioni tecniche che tuttora sussistono nell'arte meccanica, la concorrenza già immane esistente tra gli artisti e gli elementi di riproduzione si accentuerà sempre più.

Di qui la necessità di uno statuto di protezione del diritto degli intellettuali dell'arte, la cui situazione economica, già precaria, appare irrimediabilmente compromessa per l'avvenire.

E' logico che lo Stato percepisca un tributo sull'acquisto degli apparecchi radio, ed è perfettamente legale l'imposizione della tassa annuale d'abbonamento per gli utenti. Ma è opportuno che questo diritto fisso statale si limiti ad una quota modesta per consentire la più vasta diffusione degli abbonamenti.

I mezzi scientifici di recezione radiofonica devono essere, in altre parole, alla portata di tutti. In tal modo gli elementi essenziali della cultura trovano la via d'accesso sicura tra popoli etnicamente e socialmente diversi, facilitando lo sforzo di mutua comprensione, che è alla base di ogni ravvicinamento individuale e corporativo e di ogni possibilità di scambio.

La radio e il cinema parlato e sonoro possono divenire agenti possenti di influenza intellettuale nel mondo, in opposizione alle organizzazioni e alle superstrutture plutocratiche, che hanno sfruttato le opere della scienza e dell'arte sotto il segno del trust industriale internazionale.

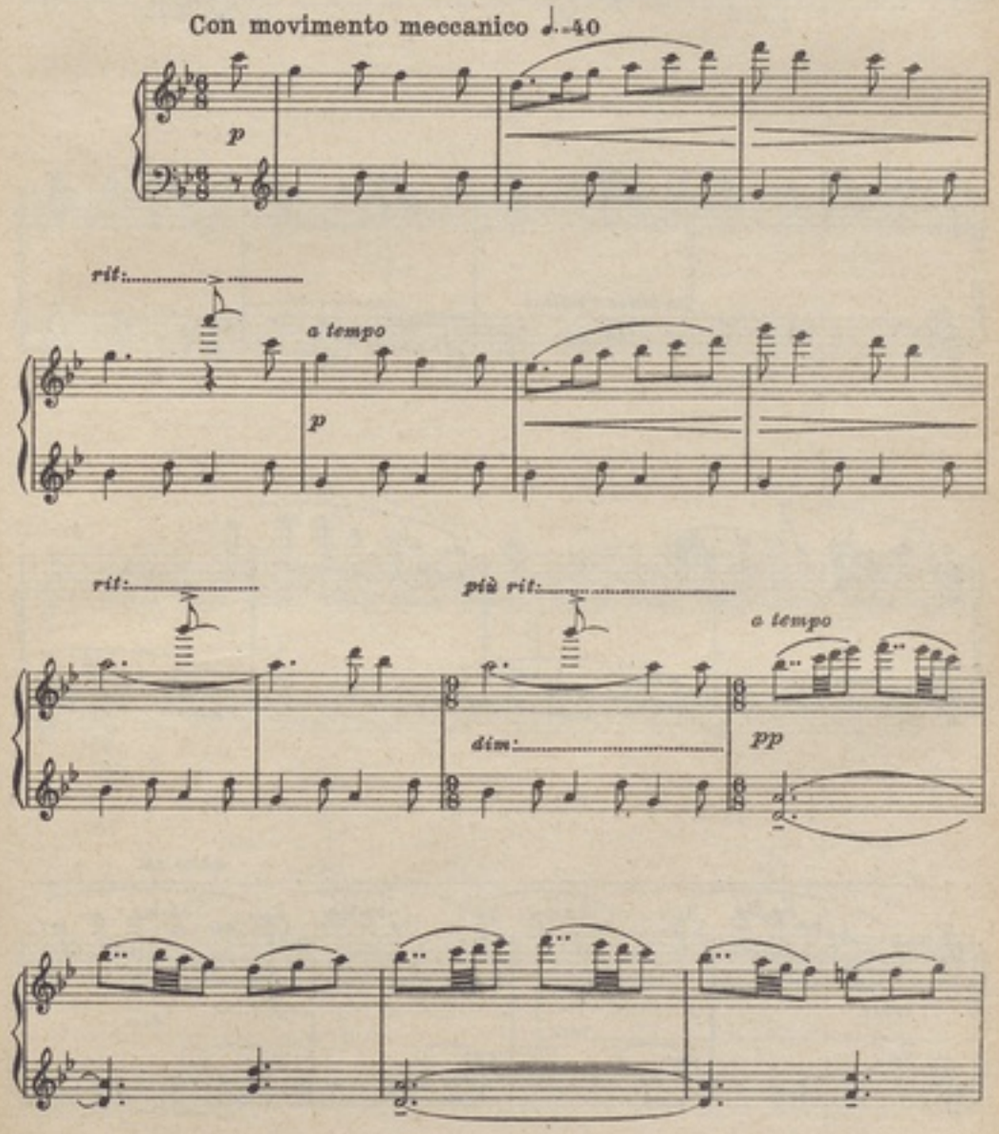
Qualunque sia il sistema di amministrazione e di controllo da adottarsi, sarà giusto e logico che ciascuno, nell'ambito delle proprie mansioni, abbia ad ottenere una retribuzione adeguata all'importanza delle proprie prestazioni. Questo va detto, essenzialmente, a proposito delle misure e delle provvidenze che i legislatori dovranno sancire, per difendere gli interessi patrimoniali degli autori e degli interpreti.

**3.2069** *è il numero del Conto Corrente Postale al quale può versarsi l'importo dell'abbonamento a* MUSICA D'OGGI *pel 1933*



# DOLL'S HOUSE

*Musica di*
Agide Tedoldi




*Proprietà riservata.*

rit.

a tempo

sf

pp

Ped.

(in tenue risalto)

8

molto rit.

cresc.

f

f

dim.



a tempo

8

pp

m.s.

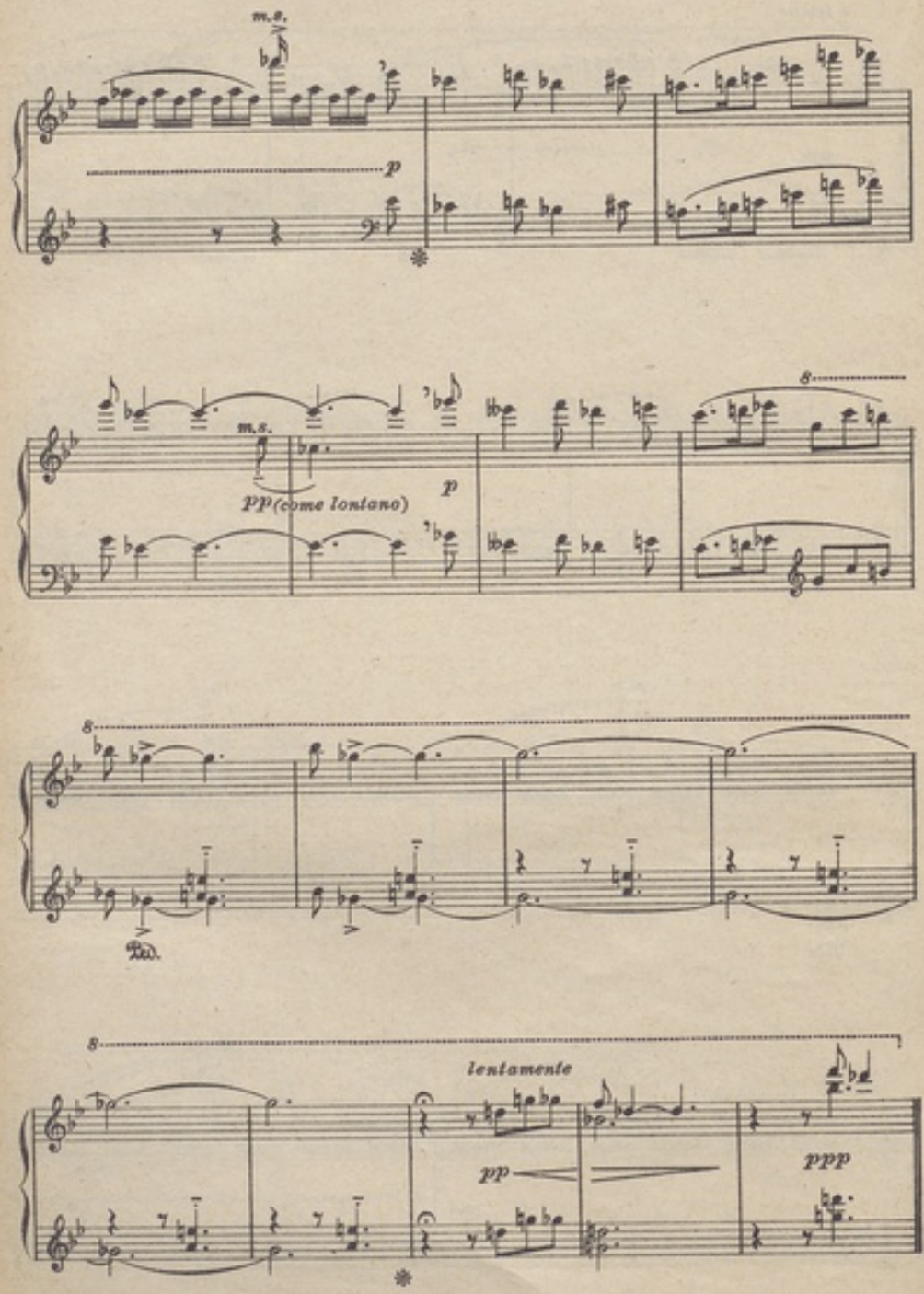
m.s.

Ped.

m.s.

m.s.

dim.






# Da un secolo all'altro

La nostra epoca è e vuol essere decisamente *anti-romantica* in tutto: in musica come in pittura, in letteratura come nei rapporti sociali, dimodochè, a cent'anni di distanza (anno più anno meno) ci troviamo di fronte ad un autentico rovesciamento di valori estetici, ad una concezione d'arte e di vita ch'è assolutamente l'opposto di allora. Questa, su per giù, è una constatazione abbastanza diffusa e accettata senza discussioni o quasi.

Ma è proprio vero che la nostra *anti-romantica* epoca sia così lontana dal romanticismo, quanto generalmente si crede, giudicando dalle apparenze? Qualche spirito curioso, non ha voluto fermarsi alle apparenze ed ha spinto lo sguardo un poco più addentro, arrivando a curiose ed interessanti conclusioni. In Francia J. Tiersot, in Germania A. Lorenz, in Inghilterra E. Newmann, ed altri ancora in altre nazioni ed altri paesi, in riviste, in libri, in giornali hanno studiato i caratteri di questo *anti-romanticismo* giungendo a risultati ed a deduzioni tali da far arricciare il naso a qualche *modernista* ad oltranza; forse essi sono stati eccessivi nel loro semplicismo schematico, ma non privi d'un fondo di verità, non inutile allo storico futuro, nè, forse, agli artisti ed ai critici dell'ora attuale.

Per quanto riguarda la musica, in uno degli ultimi numeri del *Times*, E. Newmann dichiara perentoriamente: « Storie della musica che riguardano il passato ne abbiamo più del bisogno; ciò che ora ci occorre è una storia del futuro; il compito non può essere troppo elevato per qualcuno dei nostri più arditi avanguardisti, che si trova in casa propria più nella musica del futuro che in quella del passato ».

Il tono aggressivo, non nasconde una parte di verità: se non è possibile una *storia* del futuro, allo studioso che conosca bene il presente ed il passato, è permesso *congetturare* con buone probabilità di approssimarsi al vero. In altre sfere dell'attività umana questo è già stato fatto e si è dimostrato possibile: ed i ricorsi storici, specie nel campo intellettuale, se non di una esattezza matematica, non sono meno dimostrabili, con una certa larghezza di concezione.

Riassumiamo ora brevemente il parallelo (con qualche previsione del futuro) fatto fra *romanticismo* ed *anti-romanticismo*, restando strettamente nel campo musicale, e prendendo a nostra guida il Newmann già citato, che nel suo studio sintetizza i risultati cui sono già giunti gli studiosi.

In ciascuno dei due casi (romanticismo ed anti-romanticismo) udiamo i più arrabbiati *progressisti* rimontare a ritroso il corso dei secoli gli uni più degli altri. I *modernisti* d'oggi, lasciano da parte il detestato « *stupide XIX siècle* » nella speranza di trovar salvezza nel XVIII o XVII secolo. Non altrimenti i romantici volgevan le spalle al presente ed all'immediato passato per risalire al più remoto Medio Evo. E l'interesse e l'amore per l'arte negra, ancora alla moda, non è altro che romanticismo sotto un nuovo aspetto: da un lato il tentativo di allargare, quanto più possibile, liberamente i confini dell'arte più di quanto le formule preesistenti non permettano; dall'altro di trovare uno sbocco al sentimento ch'è insopprimibile dall'umana natura fin quando il povero uomo avrà un cervello per pensare ed un cuore per sentire. Il *modernista* beffa la sentimentalità dei romantici, e dimentica che il *jazz* è l'espressione più infantile di sentimentalismo che il mondo abbia mai conosciuto.

Il romanticismo, nella sua più intima essenza, sfugge alla *realtà* della vita e l'avviluppa nei veli dell'illusione: e da questo punto di vista non v'è differenza fra i romantici d'un secolo fa ed il più arrabbiato anti-romantico d'oggidì. Non v'è nella moderna musica nulla che non trovi il suo riscontro nel passato. La musica oggi ha un bel volersi liberare dalle leggi ritmiche e melodiche che regolavano quella del passato: ma questo è romanticismo puro. E se la musica attuale per rinvigorirsi infonde nelle proprie vene le opere del passato più lontano, o quelle delle razze primitive, anche questo non è nuovo. Schumann ammirava la *Sinfonia Fantastica* di Berlioz appunto per quella sua libertà di ritmi e di melodie, per quel suo ritorno alle sorgenti d'un primitivismo, che egli pronosticava necessario per infondere nuova vita nel sangue del vecchio organismo musicale.

E se il compositore moderno, a dar prova di versatilità, non scrive mai due opere dello stesso carattere, non vuol dire che i romantici, a modo loro, non abbiano tentato di rinnovarsi, mutando l'atmosfera dei loro lavori e mandando i loro personaggi nei più diversi paesi.

Il parallelo potrebbe continuare facilmente per colonne e colonne; ed un rigoroso esame delle tendenze odierne in confronto con quelle del passato potrebbe essere una eccellente base per lo storico futuro. Una cosa è certa: che tutte « le migliori teorie sono morte col tempo » ed il più grande artista non è sempre colui che realizza sè stesso nelle proprie teorie, come forse è il caso di Schönberg. Il *genio*, quando arriva, è sempre destinato a fare *tabula rasa* di tutto ed a costruirsi una sua teoria propria (spesso inconsciamente) la quale non serve che a lui. Ciò che viene a confermare la prova sull'inutilità delle teorie, e l'importanza *esclusiva* delle opere.

Un rigoroso esame delle opere del passato potrebbe essere d'aiuto a giudicare la musica attuale. Chi sa se fra cent'anni Strawinsky non occuperà un posto simile a quello di Ros-

sini che fu considerato come il rigeneratore della musica a causa del *Barbiere di Siviglia?* Chi sa se i nostri lontani nipoti non andranno a riposarsi dalla musica contemporanea, ascoltando *Petrouchka* che farà la loro delizia come il *Barbiere* fa la nostra? E se dal genio futuro Strawinsky non sarà spinto da parte come Rossini lo fu da Wagner?

Quanto a Schönberg è assai probabile che, fra cent'anni, avrà una importanza simile a quella di Lesueur, il maestro di Berlioz: creatore di opere mediocri, e di teorie inutili a sè ed agli altri, mentre il suo allievo realizzò le di lui teorie in musica vitale. Ma l'allievo aveva un genio *creatore* autentico, che al suo maestro, manipolatore di teorie (talvolta geniali, bisogna riconoscerlo), mancava completamente.

---

## ITALIA

**Bollettino Bibliografico Musicale.** - Milano, ottobre 1932.

A. CATELANI. - *Due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone.*

Ristampa d'uno scritto di carattere storico-erudito, già pubblicato nel 1856 nella *Gazzetta Musicale*

---

**Musica Sacra.** - Milano, settembre 1932.

G. L. CENTEMERI. - *Proiezione gregorianistica nell'armonia.*

L'A. continua l'esposizione del suo sistema d'integrare i modi gregoriani nella concezione armonica moderna.

---

**Rassegna Dorica.** - Roma, 20 ottobre 1932.

M. SAINT-CYR. - *Luigi Perrachio.*

Chiaro esame critico-estetico dall'opera del compositore torinese.

—— *Indipendenza della creazione musicale.*

Uno studio di R. de Renals sopra questo argomento, pubblicato qualche mese fa, ha provocato una quantità di osservazioni da parte dei musicisti, che la R. D. va pubblicando. In questo numero quelle di E. Desderi e di M. Pedemonte.

---

**La Nuova Italia Musicale.** - Roma, ottobre 1932.

P. BERNASCONI. - *A. Boito musicista e letterato.*

L'A. rievoca la figura boitiana quale appare dal recente epistolario (scelta di lettere) pubblicato da R. De Renals.

G. LEVI. - *Il Festival Internazionale di Venezia.*

Impressioni ed appunti sul Festival veneziano.

---

**Espero.** - Genova, novembre 1932.

M. MILA. *Poulenc.*

Interessante profilo critico-estetico del compositore francese.

---

## FRANCIA

**Le Ménestrel.** - Parigi, 7-14 ottobre 1932.

P. BERTRAND. - *La question de l'Opéra-Comique.*

Crisi teatrale su tutta la linea. Anche a Parigi. La inattuata (e forse inattuabile) fusione tra l'Opéra e l'Opéra-Comique, ed una lettera di J. Mistler hanno dato la stura ad una polemica di cui l'A. riassume i punti capitali, e la cui conoscenza non è forse inutile a chi si occupa d'organizzazioni teatrali anche fuori di Parigi.

—— 14-21-28 ottobre 1932.

L. E. GRATIA. - *Musique et Psychothérapie.*

Lo studio, troppo lungo e minuzioso, verte sopra i metodi di studio e le applicazioni psico-medicali della musica. Per coloro cui tale materia potesse interessare diamo i titoli dei quattro capitoli che lo compongono: 1° *Come studiare per ottenere un maximum di progresso in un minimum di tempo.* — 2° *La parte della musica nella produzione delle emozioni.* — 3° *La timidità ed i tics: loro cause e palliativi.* — 4° *La psico-fono-terapia.*

---

**Revue Grégorienne.** - Parigi, settembre-ottobre 1932.

J. GAJARD. - *Le « Paléographie Musicale » et Dom-Mocquereau.*

Seguito dello studio apparso nei fascicoli precedenti. I risultati della paleografia musicale si concretano nella mirabile efflorescenza gregoriana riconoscibile sin dagli inizi del ventesimo secolo.

---

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 settem. 1932.

A. MANGEOT. - *Les Resquilleurs de la Musique.*

Risposte di musicisti alla proposta di tassare la T.S.F. francese in favore dell'arte musicale (concerti, teatri, ecc.).

CH. KOECHLIN. - *Les Musiciens et le Public.*

Prima parte d'una risposta a Max d'Ollone sulla decadenza del teatro musicale (alla quale l'A. non crede). L'argomento tocca da vicino anche noi, e ne faremo oggetto d'un articolo a pubblicazione compiuta.



M. DAUGE. - *Les sonates pour orgue de J. S. Bach.*

Veramente si tratta delle sonate « *pour clavecin à deux clavier avec pédale* » delle quali l'A. sostiene la natura organistica, e dà una accurata analisi.

—— ottobre 1932.

M. DUMESNIL. - *Hommage à Gabriel Dupont.*

La città di Caen, ove nacque Dupont, vincitore del concorso Sonzogno del 1903 con l'opera *La Cabrera*, ha onorato la sua memoria con una cerimonia austera e significativa.

---

## INGHILTERRA

**Music and Letters.** - Londra, ottobre 1932.

W. WRIGHT ROBERTS. - *Music in Meredith.*

Seconda ed ultima parte d'uno studio acuto e minuzioso, interessante anche per i letterati, sul posto occupato dalla musica nell'opera del famoso scrittore inglese: sulla concezione e la natura dell'arte musicale nel concetto di Meredith, il suo significato, ecc.

E. JAQUES-DALCROZE. - *Rhythmics and Pianoforte Improvisation.*

Traduzione inglese d'un articolo già apparso tempo fa in altra rivista e qui segnalato. In esso l'A. mette in luce le ragioni per cui attualmente i buoni *improvvisatori* sono quasi scomparsi: e l'utilità che l'arte di *improvvisare* al pianoforte (che come tutte le arti richiede una preparazione ed un tirocinio) riceverebbe da una buona preparazione ritmica, secondo i sistemi dalcroziani.

E. BLOM. - *The problem of « Don Giovanni ».*

Interessante e minuzioso studio, impossibile a riassumere, ma da leggersi tutto. Il problema del *Don Giovanni* mozartiano, riguarda la lunghezza dell'opera, la lunghezza dei recitativi ed il loro carattere comune, e la frequenza dei mutamenti scenici i quali non debbono interrompere la scorrevole fluidità della musica. In breve: la realizzazione *pratica* e *scenica* di quest'opera. L'A. esamina accuratamente tutti i particolari e propone una sua soluzione non priva d'interesse.

G. ABRAHAM. - *An outline of Mahler.*

« ... Vent'anni dopo la sua morte, Mahler è ancora un enigma insoluto per gran parte del mondo musicale... Era ebreo, ma senza la diffidenza della sua razza e la sua suscettibilità contro le influenze estranee: gli può essere accordato un posto eminente fra i nazionalisti austriaci, ma la sua musica rivela piuttosto le caratteristiche della razza boemo-morava; d'una ingenuità spirituale rara, era continuamente in guerra con i grandi problemi che agitano l'anima dell'uomo... Tutto, l'uomo e la sua musica, è un enorme paradosso ». Di questo paradosso e di questo enigma, in una analisi minuziosa e complessa, l'A. tenta di mettere in luce alcuni punti essenziali per una esatta valutazione.

S. NORTHCOTE. - *The songs of Henry Duparc.*

Breve, ma chiaro e comprensivo esame estetico delle liriche di H. Duparc.

H. ANTCLIFFE. - *Music as a social science.*

La musica una scienza sociale? Pare di sì, perchè l'A. suffraga la sua tesi con una quantità d'argomenti storici e filosofici d'un valore indiscutibile. Per concludere, propone una tesi di laurea a chi la vorrà raccogliere: « Perchè l'educazione filosofica ha impedito ai compositori di vedere l'importanza sociale della musica e quali possono essere i rimedi pel futuro ».

---

**The Sackbut.** - Londra, ottobre 1932.

G. GRODDECK. - *Music and incoscious mind.*

Articolo di carattere psicologico-filosofico sulla natura del *sub-cosciente* e del ruolo ch'esso ha nella creazione musicale.

L. HENDERSON-WILLIAM. - *Busoni, the man.*

Contributo alla già vasta biografia busoniana, in cui si cerca di fermare e mettere in luce alcuni dei punti psicologici più interessanti della complessa personalità dell'uomo Busoni.

R. HILL. - *Some reflections on Liszt.*

Dopo anni d'ingiusto oblio, la rivendicazione lisztiana marcia a gran passi, specialmente in Inghilterra. In questo scritto, che s'inizia col notissimo apprezzamento debussyano, si esaminano e rilevano nella vasta e complessa opera lisztiana, i caratteri tipici della genialità del compositore.

H. ANTCLIFFE. - *A really Dutch composer.*

Il compositore *veramente olandese* sul quale l'A. dello scritto vuole richiamare l'attenzione, è B. van der Sigtenhorst Meyer, autore di un'opera *La tentazione di Budda*, d'un *Canticum fratris solis* e di numerose composizioni da camera. Tale compositore sembra interessante all'Antcliffe non solo per le sue qualità naturali di musicista e per la sua cultura; ma più ancora perchè è il primo a realizzare nella sua musica le caratteristiche d'uno stile *nazionale* olandese.

H. OULD. - *The meaning of the theatrical impulse.*

« ... L'uomo è un animale emotivo, e la vita non sempre gli provvede le emozioni, o le espressioni capaci di suscitarle... Siamo disposti ad apprezzare il colore, la musica, le luci, la scena, tutto ciò che contribuisce a fare il teatro; ma ciò che c'importa di trovare in un'opera è un passo avanti (nell'espressione) perfettamente *comprensibile*... ».

---

**Monthly Musical Record.** - Londra, ottobre 1932.

E. RUBBRA. - *Holst.*

Analisi di alcune caratteristiche tecniche dell'arte del compositore inglese.

M. D. Calvocoressi. - *New Lights on Liszt.*

Si esamina il contributo (veramente interessante: specialmente per l'esame dei manoscritti originali) portato alla figura di Liszt, e in modo particolare alla sua tecnica ed al suo modo di comporre, da una voluminosa critica di F. Raabbe, recentemente pubblicata.

---

**Musical Times.** - Londra, ottobre 1932.

D. G. Mason. - *The pianoforte quartett of Brahms op. 26.*

Continuando il suo studio sulla formazione della personalità di Brahms, l'A. analizza questa volta, assai minuziosamente, il Quartetto con pianoforte op. 26; opera nella quale finalmente l'originalità del compositore, a differenza che nelle opere precedentemente esaminate, si rivela integra e completa.

H. Joachim. - *Three Milestones in the hystory of violin playing.*

La prima delle tre *pietre miliari* della storia del violino di cui si tratta in questa prima parte è Arcangelo Corelli, di cui si tratteggia brevemente la biografia, situando l'artista nella sua epoca, e analizzandone l'opera non solo di compositore, ma di violinista.

D. Wright. - *Scoring for brass band.*

Seconda parte d'uno scritto strettamente tecnico sulla strumentazione per banda. Qui si parla delle caratteristiche particolari dei singoli strumenti.

H. Hilton. - *The vowel « e » in singing.*

Articolo d'indole strettamente tecnica sull'arte del canto: e particolarmente sui modi di emissione e di pronuncia della vocale *e*.

W. E. Ward. - *Music of the gold coast.*

Conclusione dello studio precedentemente iniziato sopra le musiche popolari della Costa d'oro. L'A. dichiara che l'Africa ha una quantità di canti popolari e d'una qualità da non dover invidiare alcuna nazione europea: e che il negro, per sua natura, non è meno musicista dell'europeo, tutt'altro.

---

**The British Musician and Musical News.** - Londra, ottobre 1932.

E. M. Grew. - *The childhood of Great Musicians.*

Il grande musicista di cui l'A. cerca di rintracciare la formazione della personalità, attraverso gli avvenimenti della sua infanzia, è G. S. Bach.

H. Morgan-Browne. - *Vulgarity, and Music.*

Seconda parte dello scritto sull'argomento già da noi citato il numero scorso.

---

**Musical Opinion.** - Londra, ottobre 1932.

R. W. S. Mendl. - *Opera as an Art Form.*

Conclusione dello studio precedentemente iniziato. « Infinite sono le sottili sfumature di affinità o di divergenza fra la musica ed il dramma come infinite sono le diverse realizzazioni di questa unica ed imbarazzante (*perplexing*) forma di creazione artistica ».

H. Brian. - *The amazing Abbé Vogler.*

Di questa singolare e sorprendente figura di sacerdote, di organista e di compositore del 700, si pubblica la prima parte d'uno studio biografico-critico, del quale faremo oggetto d'un articolo.

---

**The Chesterian** - Londra, settembre - ottobre 1932.

J. G. Prod'homme. - *Exotic subject on the lyric stage.*

Gli argomenti esotici (specialmente asiatici, turchi e chinesi) sono da lungo tempo in uso sulla scena: dal *Bajazet* di Racine alla *Peri* di Dukas e a *Padmavati* di Roussel (per restare nella scena francese, la sola, a quanto pare, che interessa l'A. dello scritto) il cammino è lungo. Ma è un cammino interessante e piacevole che in compagnia del garbato scrittore si percorre piacevolmente.

P. Landormy. - *Goethe the musician.*

L'A. studia ancora una volta la cultura e la sensibilità musicale di Goethe che furono (specialmente quest'ultima) assai scarse: gli basta (e basta anche a noi) come prova indiscutibile il suo misconoscimento di Beethoven, di Schubert, di Weber. L'A. esamina acutamente la questione e conclude: « Goethe considerò la musica delle parole assai superiore alla musica ». E verosimilmente il suo modo di guardare la musica, e spiega in ciò la sua mediocre sensibilità.

R. W. S. Mendl. - *On listewing to music historically.*

Il ruolo dello storico e quello del critico sono essenzialmente diversi. L'immensa importanza delle rivoluzioni artistiche, delle riforme, delle teorie e del slanciami è percettibile solo in base alle *qualità essenziali della musica* dei riformatori. Ciò che importa al critico ed allo studioso della musica, è il valore della musica in sè, e non il posto ch'essa occupa nella storia.

---

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, ottobre 1932.

H. F. Moser. - *Fünfudzwanzig Jahrgänge «Die Musik».*

La pregiata rassegna celebra il proprio venticinquennio di esistenza. Con fierezza essa può considerare il cammino percorso, e trarne gli auspici più lieti per il domani.



H. W. v. Waltershausen. - *Die Wandlungen der Musikpädagogik seit 1900.*

La didattica musicale ha subito, dal 1900 in poi, profonde riforme, che tendono ad armonizzare sempre più i sistemi pedagogici secondo gli indirizzi più moderni, corredando gli studi musicali di congrui elementi di cultura generale.

J. M. Müller. - *Die Wissenschaft vom Volkslied in den letzten dreissig Jahren.*

Le indagini scientifiche relative alle forme primitive del canto popolare e alle sue molteplici mutazioni, hanno avuto nell'ultimo trentennio un impulso notevole ed efficace. Con metodo sistematico, lo scrittore ha condotto una ricerca diligente in questo campo arduo e vasto, riassumendo i dati del proprio studio nel volume: *Das deutsche Volkslied* di prossima pubblicazione.

—— *Ein Sparziergang durch vargriffene Jahrgänge der « Musik ».*

Questa « passeggiata » attraverso le decorse annate della rivista è una raccolta prospettica di atteggiamenti estetici multiformi. Sono riportati, in questo cammino a ritroso, articoli, studi, giudizi sintetici, saggi comparativi, dovuti ad autori come M. Rosenthal, Ch. Sinding, C. Saint-Saëns, J. Joachim, M. Reger, A. Schweitzer, F. Weingartner, E. D'Albert, H. Pfitzner.

M. Kastner. - *Die heutige Cembalokunst.*

L'arte cembalistica contemporanea è in declino. Per ravvivarla e renderla grata al pubblico dei nostri giorni occorre dare incremento agli studi dei modelli classici.

---

**Signale für die musikalische Welt.** - Berlino, 5 ottobre 1932.

A. Meuer. - *In memoriam Anton Bruckner.*

Reverente omaggio alla figura del Maestro. Sono rammemorate le sue poderose opere sinfoniche e sinfonico-corali. Con acuto senso critico lo scrittore illustra i valori estetici nell'arte brucknerìana.

S. Brichta. - *Die « Verkaufte Braut » als Tonfilm.*

*La sposa venduta* di Smetana è stata « girata » in film sonoro. Negli ambienti artistici boemi, la notizia ha suscitato aspri commenti.

—— 12 ottobre 1932.

S. Brichta. - *Alexander von Zemlinsky.*

Elogio celebrativo del noto compositore e direttore d'orchestra, in occasione del suo sessantesimo genetliaco.

W. Hirschberg. - *Verdis « Maskenball ».*

Alla Städt Oper è stato rappresentato il *Ballo in maschera* con una suggestiva messa in scena e con un complesso di interpreti di eccezionale valore.

—— 19 ottobre 1932.

E. Schliepe. - *Musik und Astrologie.*

Le scienze ermetiche medievali hanno una sopravvivenza singolare ai nostri giorni, in virtù di congetture bizzarre intorno alla influenza degli astri sulla creazione artistica. Nel libro *Tonempfindungen*, R. Schaedlich asserisce che le costellazioni e i segni dello Zodiaco presiedono al sorgere dell'opera d'arte e al suo esito. Prospetti statistici e tavole sinottiche corroborano la tesi sostenuta dall'autore, conferendo una parvenza di logica e di serietà e un interesse sensibile alla esposizione di questa arcana teoria.

—— 26 ottobre 1932.

E. Mannheimer. - *Das Problem von Form und Inhalt.*

Saggio estetico sugli elementi formali e sulla struttura intrinseca della composizione musicale. Forma e contenuto sono nella musica congiunti e indissolubili come l'anima e il corpo.

—— *Felix Weingartner an Emil von Sauer.*

In occasione del settantesimo genetliaco del rinomato pianista, F. Weingartner gli ha inviato una lettera affettuosa e nostalgica, ricordando ore liete della lontana giovinezza.

---

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 7 ottobre 1932.

H. Niedermeier. - *Der Fauststoff in der Musik.*

Il poema goethiano ha ispirato una serie cospicua di compositori. Dalle *Faustszenen* di Schumann alla *Damnazione* di Berlioz; dalla *Faustouvertüre* di Wagner alla *Faustsinfonie* di Liszt; dal *Faust* di Gounod al *Mefistofele* di Boito, la sublime creazione poetica ha fornito la più vasta materia all'arte dei suoni.

—— 14 ottobre 1932.

A. Richard. - *Das achte deutsche Reger-Fest in Baden-Baden.*

A cura della Reger-Gesellschaft ha avuto luogo in Baden-Baden l'ottavo festival musicale.

P. Schwers. - *Die neuen « Meistersinger » unter Furtwängler.*

Relazione critica sulla esecuzione dei *Maestri Cantori* sotto la direzione di Furtwängler. L'articolista censura alcune deficienze del palcoscenico, ma loda senza riserve la smagliante concertazione orchestrale.

---

—— 21 ottobre 1932.

M. Epstein. - *Elektrische Musik.*

La musica elettrica, ovvero, per meglio dire, la costruzione di istrumenti musicali elettrici, marcia a grandi passi. L'autrice menziona l'« Elektrochord » della Ditta Foerster; il « Neobechstein » della Bechstein-Siemens; il « Trautonium », costruito nella Hochschule für Musik di Berlino su modello dell'inge-

gnere Trautwein; l'« Hellertion » ideato dal pianista B. Helberger; il « Thereminovox », dovuto alla collaborazione del prof. Leithäuser e del prof. Wallor.

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 28 ottobre 1932.

O. JONAS. - *Gustav Nottebohm.*

Il 29 ottobre 1932 è ricorso il cinquantesimo anniversario della morte di questo preclaro musicista, legato da fraterna amicizia a Brahms.

H. ELLING. - *Ein Notschrei aus der Provinz.*

« Dalla provincia giunge un grido di soccorso ». La vita musicale langue in uno stato di bisogno tristissimo. Le provvidenze per lenire il disagio dei concertisti sono inadeguate all'impellenza delle necessità giornaliere.

H. KURTZNITZKI. - *Orgelklang und Gegenwart.*

Note di carattere tecnico sull'efficienza sonora dell'organo in rapporto ai criteri odierni di costruzione.

---

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, ottobre 1932.

A. STRADAL. - *Erinnerungen aus Brukners.*

Ricordi personali di un allievo del grande compositore.

M. AUER. - *Anton Bruckners IX. Symphonie in der Originalfassung.*

La *Nona Sinfonia* di Bruckner, nella sua edizione originale, è stata eseguita il 23 ottobre 1932 a Vienna dall'orchestra filarmonica sotto la direzione di Clemens Krauss.

P. EHLERS. - *Siegmund von Hausegger als Bruckner-Dirigent.*

Il noto direttore d'orchestra ha compiuto sessant'anni. L'articolista, inneggiando alla sua nobile figura, dedica uno studio diligente e particolareggiato all'arte interpretativa del maestro rispetto alla musica di Bruckner.

V. JUNK. - *Wiener Musik.*

Relazione della recente stagione teatrale e concertistica nella capitale austriaca.

---

**Musica Sacra.** - Regensburg, ottobre 1932.

H. HAHN. - *Die Musik auf dem 71. Katholikentag in Essen.*

L'industre città della Ruhr ha organizzato il settantunesimo raduno cattolico. L'autore di questo articolo è stato incaricato di presiedere alla formazione dei programmi di musica liturgica e di curarne la completa esecuzione.

---

**Melos.** - Magonza, ottobre 1932.

H. SCHÜLER. - *Operette in Opernspielplan.*

L'operetta ha forzato le porte fin qui vietate dei grandi teatri lirici. L'avvenimento è degno di nota, in quanto è un segno dei tempi e un atto di audacia.

H. E. RIEBENSAHM. - *Neue Klaviermusik.*

Una serie di nuovissime composizioni per pianoforte si impone all'attenzione degli studiosi e dei concertisti. Tra queste, sono meritevoli di particolare segnalazione il *Secondo concerto* per pianoforte di Nicolai Lopatnikoff, *Due pezzi da concerto* di Igor Markevitch, la *Sonatina* di Ernst Pepping, *Due Sonate* di Alexander Jemnitz, *Tre Mazurke* di Karol Rathaus. La *Sonata in Sol minore* di A. Gretchaninoff e le *Danze russe* dello stesso autore non hanno invece un consenso stilistico moderno. Tracce di ispirazione piuttosto barocca ed elementi formali, che tradiscono la preoccupazione didattica, sono le caratteristiche di queste nuove musiche del compositore russo.

---

## SVIZZERA

**Dissonances.** - Conches-Genève, ottobre 1932.

R. A. MOOSER. - *L'opéra et le film sonore.*

« ... Il cinema sonoro, per quanto perfezionato, sarà ancora per molto tempo, forse per sempre, incapace di sostituire la visione e l'audizione dirette... L'opera *filmata* potrà sostituire lo spettacolo tradizionale, ovunque questo, per una qualsiasi ragione, sia impossibile da realizzare... Il cinema sonoro deve costituirsi un repertorio d'opere suo proprio, conforme alla sua particolare natura ed ai mezzi di cui dispone... ». L'A. accenna anche alle esperienze fatte in materia da' compositore berlinese Max Brand.

—— *Autres temps, autre public.*

Dopo aver tracciato succintamente una storia delle prime sale concertistiche europee, l'A. conclude: « .... È una cosa che rallegra assai il constatare che mentre il concerto *mondano* agonizza, il concerto *popolare* manifesta una vitalità ogni giorno più vittoriosa... ».

—— *A propos du cantique protestant.*

« ... La buona musica protestante è quella che i riformatori del XVI secolo, teologi, umanisti ed artisti, hanno concepito e realizzato seguendo alti precetti, ed innestandola poscia sopra l'arte popolare del Medio-Evo... ».

—— *Pour retrouver la « cellule » de Chopin.*

Grande controversia a Valdemosa per ritrovare la *cella* che ospitò Chopin e G. Sand nel 1839. La rivista svizzera pubblica un frammento di lettera di Chopin ed uno di G. Sand con la descrizione della loro abitazione.

---



**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1-15 ottobre 1932.

J. HANDSCHIN. - *Claude Debussy.*

Quamordici anni sono passati dalla morte del Maestro. La sua figura artistica nulla ha perduto del suo fulgore, ma s'è ingigantita; il suo genio precorritore ha aperto nuovi orizzonti al cammino dello spirito.

---

## SPAGNA

**Revista Musicale Catalana.** - Barcellona, settembre 1932.

F. LLIURAT. - *Muzio Clementi.*

1832-1932. Nel primo centenario della morte del compositore e pianista romano, lo scrittore ne rievoca l'opera, tanto sotto il rapporto compositivo, quanto sotto quello della creazione d'un pianismo moderno, rivendicandone l'altissimo valore e l'importanza storica.

J. SALVAT. - *Commemorant el centenari de Goethe.*

Secondo scritto d'occasione: tratta del *gusto musicale* di Goethe.

F. BALDELLO. *L'escola municipal de Barcellona.*

Articolo d'occasione in cui si fa minuziosamente la storia della fondazione e dello sviluppo della scuola musicale di Barcellona.

---

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, luglio-agosto 1932.

V. GOLLER. - *Der gregorianische Choral als Nährboden der kath. Kirchenmusik.* (Il corale gregoriano come substrato della musica liturgica cattolica).

Saggio dottrinario, ricco di elementi comparativi e di notizie storiche.

---

## STATI UNITI

**The Musical Quarterly.** - New-York, ottobre 1932.

P. LANDORMY. - *Vincent d'Indy.*

Breve biografia ed esame critico dell'opera di d'Indy: illustrazione delle sue teorie e tentativo di valutazione dell'artista nella sua epoca e nel movimento artistico di questa.

M. D. CALVOCORESSI. - *Moussorgsky's Musical Style.*

La pubblicazione dei manoscritti originali di Moussorgsky, oltre che rivelare il pensiero autentico del musicista russo, offre anche agli studiosi il mezzo di rendersi conto della sua cosidetta *impreparazione culturale*. L'A. di questo esaurisce studio tecnico, analizza lo stile musicale di Moussorgsky mettendone in luce le caratteristiche tipiche ed essenziali e facendo *tabula rasa*, con documenti alla mano, della succennata leggenda.

R. H. SCHAUNNLER. - *Brahms, poet and peasant.*

Frammento d'una biografia brahmsiana, su nuovi documenti, di imminente pubblicazione. Qui si mettono in luce le caratteristiche della sensitività poetica di Brahms, e quelle che rivelano in lui, più ancora che la nazionalità, l'uomo *della terra*.

K. A. ROSENTHAL. - *The Salzburg church Music of Mozart and his predecessors.*

Ampio e minuzioso scritto di carattere storico-critico che tratta della musica composta per la cattedrale di Salisburgo da Mozart e dai suoi predecessori: analisi delle opere più importanti (con molte citazioni musicali) e rilievo delle caratteristiche che si perpetuano, modificandosi, attraverso le varie opere ed i vari autori.

CH. SEEGER. - *Carl Ruggles.*

Ampia e dettagliata analisi critico-estetica dell'opera di questo compositore americano, assolutamente sconosciuto fra noi, « che rifiuta di esser popolare sotto qualsiasi rapporto ».

R. W. MARKS. - *The music and musical instruments of ancient China.*

Dettagliato studio sulle origini della musica e degli strumenti dell'antica Cina: descrizione degli strumenti stessi (corredata da buone fotografie): esposizione succinta della teoria ed estetica musicale cinese.

J. G. PROD'HOMME. - *A Musical Map of Paris.*

Dove si svolge la vita musicale di Parigi? Nelle chiese, nelle sale da concerto, nei teatri, ecc. E per tutti questi luoghi ci conduce l'A. di questo scritto che garbatamente rievoca la vita musicale d'altri tempi, nonchè quella d'oggi.

A. Z. IDELSOHN. - *Musical Characteristics of East-European Jewish Folk-song.*

Gli ebrei di Polonia, Ucrania, Lituania, Russia meridionale, Ungheria e Rumania, hanno una loro musica popolare (religiosa oppur no) tradizionale la cui tecnica con le caratteristiche tipiche viene acutamente analizzata in questo scritto.

*" MUSICA D' OGGI " invia a richiesta numeri di saggio.*

# VITA MVSICALE

## TEATRI

® Col solito concorso di pubblico si è conclusa la stagione lirica al Carcano di MILANO. Le ultime opere allestite, tutte dirette dal maestro Cantoni, sono state: *Manon Lescaut* e *Andrea Chénier* (signorina Sasso, tenore Oneto); *Norma* (Luisa Lucini, Anna Masetti-Bassi, Voltolini); *Tosca* (Ines Bollardi, tenore Oneto, baritono Dolnisky).

® La consueta stagione lirica autunnale di BOLOGNA, si sta svolgendo quest'anno (data l'inagibilità del teatro Comunale) al Duse. Si è inaugurata con *Francesca da Rimini*, accolta col consueto favore, diretta da Zandonai, assai festeggiato, e con principali interpreti la Dalla Rizza, Masini e Maugeri. Hanno seguito — direttore Marinuzzi — *Otello* (con la Caniglia, Zanelli e Rimini); *Barbiere di Siviglia* (con Galeffi, Manurita e la Carosio). Il maestro Armani, a sua volta, ha diretto *Adriana Lecouvreur*, con la Saraceni, Masini e Stracciari.

® Un ottimo *Lohengrin* si è dato a FERRARA, per scopi benefici; protagonista Pertile, direttore Del Cupolo.

® Al Sociale di MANTOVA, ha avuto grande successo *Lucia di Lammermoor*, con Toti Dal Monte, De Muro Lomanto e Mastronardi; direttore Calusio.

® Buona accoglienza ha meritato al Marrucino di CHIETI l'operetta in tre atti *Il sogno di Balilla* del maestro Antonio di Jorio, su libretto di Antonio Pasqualino.

® Altri spettacoli lirici importanti svoltisi recentemente:

PARMA (Reinach), *Tosca* con Bruna Rasa, tenore Alfieri, baritono Biasini; direttore Frattini.

CODOGNO (Sociale), *Manon Lescaut* con la Pampanini, Bagnariol e Paci; direttore Cremagnani.

BRESCIA (Sociale), *Lucia di Lammermoor* con la Pomponio, Scarinci e Mastronardi; direttore Sigismondo.

PAVIA, *Ballo in maschera*, con Taccani, Mastronardi, la Lanza, la Monticone; direttore Sigismondo.

FIUME, *Norma* con l'Amerighi Rutili e il tenore Lattaro; direttore Berrettoni.

ZARA, *Chénier* con Bentonelli, Emilica Vera, Tagliabue; direttore Zeetti.

CAMPOBASSO, *Aida* con la Fedeli e Verona; direttore Benintende.

---

® Ad AMSTERDAM si è eseguito per la prima volta, auspice quella società wagneriana, *Falstaff* di Verdi, protagonista Stabile, direttore Pierre Monteux. Successo vivissimo.

® Un breve corso di opere italiane si è svolto a STOCCARDA, direttore Paolantonio: *Barbiere di Siviglia* e *Rigoletto* (la Menotti, Manurita, Bettoni e Gherardini) e *Butterfly* (la Zamboni e Pauli).

® Gigli è stato calorosamente applaudito al Reale di COPENAGHEN, nella *Bohème*.

® A BUDAPEST ed a GOTEBORG hanno avuto ottima accoglienza, rispettivamente, *Otello* e *Trovatore*. Le due opere sono state dirette da Failoni e da Rubinstein.

® Con *Bohème* diretta da Votto, si è conclusa la stagione italiana a PRAGA. Precedentemente lo stesso maestro aveva presentato *Cavalleria, Pagliacci, Rigoletto, Otello* e *Falstaff*.

® Il Metropolitan di NUOVA YORK si è riaperto con *Simon Boccanegra*, principali interpreti Tibbett, la Oueller, Martinelli, Pinza e Frigerio.

Come secondo spettacolo, l'*Elisir d'amore* di Donizetti ha costituito un grande successo per Tito Schipa.

Anche il *Signor Bruschino*, datosi unitamente all'*Elettra* di Strauss, è piaciuto. Ottimi gli esecutori Editha Fleischer, Tokatyan, De Luca e Pinza.

Direttore di tutti gli spartiti, Tullio Serafin.

® A LENINGRADO si è avuta la prima di *Fiamme di Parigi*, balletto in quattro atti, libretto di Wolkoff e Dmitrieff, musica di B. Assafieff, che ha per sfondo la Rivoluzione francese. Secondo autorevoli critici, il lavoro, per l'interesse dei temi e la novità dell'esecuzione, segna una importante tappa nell'evoluzione del balletto.



## CONCERTI

### MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Le tre udizioni autunnali hanno avuto ad applauditi direttori i maestri De Sabata, Ghione e W. Ferrero. Il primo ha presentato come novità *Le impressioni brasiliane* di Respighi, in cui si ritrovano quella ricchezza di armonia e di disegni, e quella vaghezza e poesia di suoni, così caratteristiche nel fecondo autore. Felicissimo sopratutto è apparso il quadro di danze con cui si conclude la Suite. Completavano il programma brani di Beethoven, di Strauss, di Dukas e di Rossini, la cui sinfonia della *Gazza ladra* ebbe una smagliante esecuzione.

Il maestro Ghione, oltre *Feste romane* di Respighi ed altri brani del consueto repertorio, presentò il *Lago di Braies* del giovane Sonzogno, che anche questa volta ottenne fervida accoglienza.

Le novità del concerto di W. Ferrero erano costituite da *Canti popolari russi* di Liadow, modernamente armonizzati e strumentati con bravura, e da *Due Intermezzi* per Quartetto, trascritti per archi, di Alfano, che sono apparsi semplici e chiari. Il Ferrero diresse, inoltre, la nota e leggiadra *Fuga degli amanti a Chioggia* di Mancinelli, la limpida *Sinfonia in do maggiore* di Mozart, ecc.

® CONCERTO PADEREWSKI. — Pubblico foltissimo, tra cui quanto Milano conta di più eletto, ha richiamato l'insigne pianista al Conservatorio, ove il 14 novembre ha iniziato la sua tournée in Italia, che si è svolta ovunque trionfalmente. Il pubblico è stato assai lieto di festeggiare nuovamente il celebre interprete e, contemporaneamente, il grande patriotta, che tanto ha fatto per la redenzione della sua Polonia.

® TEATRO DEL POPOLO. — Ottimo successo ha ottenuto l'udizione della violinista tredicenne Wanda Luzzato, premiata al concorso di Vienna, e dei cantanti Aureliano Pertile, Florica Cristoforeanu. Al piano, rispettivamente, i maestri Vidusso e Calusio.

Il successivo concerto, dedicato pressochè interamente a musiche di Pizzetti, assai festeggiato, s'iniziò col *Concerto* per due violini e orchestra del Vivaldi, diretto dallo stesso Pizzetti, interpreti l'orchestra degli allievi del Conservatorio, rinforzata da Poltronieri e da Ferrari. Seguirono i *Tre Sonetti* del Petrarca (signorina Vivante), il *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, dello stesso direttore del Conservatorio e, in prima esecuzione, tre suoi *Canti su testi greci*, tre vere gemme musicali, assai applauditi.

Anche il pianista Fischer, con la sua orchestra da camera, ottenne fervidi consensi nel penultimo concerto, in un programma veramente austero.

Nell'ultima tornata fu applaudito il Trio italiano (Fano, V. e A. Ranzato) in composizioni di Beethoven e di Martucci, mentre Fano e il violinista Ranzato dettero una nitida esecuzione della *Seconda sonata* di Busoni.

® UFFICIO CONCERTI. — Tra i vari solisti presentati merita particolare menzione il violinista undicenne Corrado Romano, vera anima d'artista, fornito di eccellenti doti e di fine sensibilità. Furono anche applauditi, in altra serata, i pianisti Anna Jager, Erny Lanodin e Philp Levi (quest'ultimo di tecnica assai sviluppata); i cantanti Alberto e Laura Terrasi, Isabella Bard e Thecla Hess, che possiede bel timbro e sicurezza canora; i violinisti Roberto Soëtens e Ruth Posselt, assai notevoli.

### ROMA

® AUGUSTEO. — Il *20 novembre*, Molinari ha inaugurata la nuova stagione. Oltre gli *Uccelli* di Respighi, *Vita d'eroe* di Strauss (ottimo solista Remy Principe), ha fatto conoscere alcune novità, accolte con favore: il poema sinfonico di Rosario Scalero, *La divina foresta*, ch'è una specie di interpretazione lirica dello stato d'animo di Dante, quando gli apparve Matelda, e la *Messa della Domenica* e una *Canzone*, per organo e cembalo, di Girolamo Frescobaldi, nella trascrizione orchestrale di G. F. Ghedini.

*27-30 novembre, 4 dicembre.* — Altri concerti Molinari, di cui il secondo popolare. Sono applaudite altre due novità: il poema sinfonico *Luisiana* di Janssen, di carattere folkloristico e di elaborazione modernissima, che procurò molti applausi all'autore presente, e la fantasia *Napoli*, di Vincenzo Tommasini, intessuta di vecchie e nuove melodie partenopee. Smagliante lavoro per il quale l'autore fu calorosamente applaudito.

Altri brani in programma: l'olocausto di Brunilde del *Crepuscolo* (ottima interprete vocale la Cigna), *Fonderia d'acciaio* di Mossolow, i *Concerti in la min.* (per violino, orchestra d'archi e organo) di Vivaldi e quello *in sol min.* (per violino e orchestra) di Max Bruch, all'esecuzione dei quali partecipò, con vivo successo, Arrigo Serato.

*11 dicembre.* — Il maestro fiumano Oreste Picardi conquista le simpatie del pubblico in un interessante programma comprendente alcune novità, tutte gradite: *Concerto* per archi e organo dell'Op. V. di Corelli trascritto da Malipiero; cinque numeri del balletto *Apollo Musagete* di Strawinski e tre brani dell'opera fiabesca *Schwanda, il suonatore di cornamusa*, di Weinberger.

® ACCADEMIA DI S. CECILIA. — Il primo concerto è tenuto con la consueta bravura dalla Polifonica romana diretta da mons. Casimiri.

Nel successivo, le cantatrici Lea Tumbarello Mulé e Maria Rota hanno deliziato il pubblico come interpreti finissime di canti siciliani e piemontesi. Al piano i maestri Tosi e Baruti.

Anche il violinista romano Vittorio Emanuele, quasi nuovo al pubblico della sua città, si è distinto, sopratutto per qualità di tecnica.

® Filarmonica. — Casella ha inaugurato il nuovo anno artistico, dirigendo un sostanzioso programma, tra cui una novità, la *Serenata* per violino concertante e piccola orchestra, di Rieti, scorrevole e di elegante armonizzazione.

Bei successi hanno avuto, in seguito, la cantatrice Mina D'Albore, in un programma serio ed eclettico, il violinista Arrigo Pelliccia ed il Quartetto di Roma. Quest'ultimo ha presentato due novità: *Quartetto in sol magg.* di Labroca, già applaudito a Venezia, ed un semplice e chiaro *Preludio e Burlesca* di Santoliquido.

® Lyceum. — Un bel concerto ha dato la violoncellista Clelia Tacchinardi-Chelotti.

### TORINO

® Al Liceo, in commemomorazione del compianto prof. Luigi Torri il quale — com'è noto — assicarò all'Istituto due preziose raccolte di partiture, si è svolto un programma di brani scelti dalle stesse da Alberto Gentili: Tre pezzi di Vivaldi, uno di Gasperini, la sinfonia della *Zenobia* di Traetta, due arie dell'*Engelberta* attribuita a B. Marcello ecc. Ne furono interpreti l'orchestra diretta da Gedda e la cantatrice Valle Gazzera.

® A Musica Nostra piacquero *Due Laudi* dugentesche, trascritte da Liuzzi (cantate dalla Calcina), e un *Concerto a cinque* di Ghedini.

### VENEZIA

® Le prime udizioni al Circolo Artistico, furono tenute, con plauso, dal pianista Mario Zanfi e dal pianista Billoro.

® Al Conservatorio è stato commemorato Haydn, con una chiara conferenza del professore Gabriele Bianchi e concerto dell'orchestra degli allievi — con programma haydniano — diretta da Mezio Agostini.

### TRIESTE

® Una bella udizione di musiche a due pianoforti hanno dato, al Sindacato Musicisti, i maestri Rossi e Constantinidos.

Il Trio Jancovich è stato assai apprezzato al Sindacato fascista.

### FIRENZE

® In una sala del Conservatorio il maestro Edoardo Cavallini ha offerto un esperimento delle realizzazioni « quarti toni », dirigendo brani di un suo poema sinfonico-vocale *Agonia e morte di Gesù*, trascritto per strumenti ad arco. Egli è riuscito a suddividere il semitono in due parti uguali di modo che alle consuete alterazioni del diesis e del bemolle vengono ad aggiungersi altre due alterazioni minori.

### BOLOGNA

® La Società R. Wagner ha riaperto le sue sale con un programma di musiche del 600 e del 700, interpreti la soprano Sassone Soster e la clavicembalista Corradina Mola.

### NAPOLI

® Al S. Carlo trionfo di Paderewsky. Successivamente si è rivelato artista d'eccezione il violinista dodicenne Ruggero Ricci.

---

® La soprano Janina de Witt, l'organista Ferrari Trecate e il pianista Marino Beraldi hanno inaugurato la 10ª stagione al salone Chigi-Saracini di Siena.

® A Beneficio delle Opere Assistenziali, il maestro Franco Fedeli ha diretto a Novara un concerto orchestrale, i cui esecutori erano tutti elementi locali.

® Il Trio Spivakowsky ha inaugurato la stagione alla Società dei Concerti di Parma.

---

® Il *Requiem* di Verdi è stato eseguito recentemente nella cattedrale di Thun (Svizzera), dai 300 coristi della locale Caecilienverein, con partecipazione del tenore italiano Salvati.

® Un interessante concerto ha avuto luogo a Ginevra il 12 corr., sotto il patronato del signor Herriot, Capo del governo francese, e del sig. Beck, ministro degli Esteri di Polonia, in occasione della prossima traslazione delle ceneri di Chopin da Parigi in Polonia. La soprano Janina de Witt, con la collaborazione pianistica e organistica di Hans Vogt, eseguì con vivissimo successo parecchie fra le più belle melodie del grande compositore polacco.

® *Danze e canzoni* di Malipiero hanno avuto fervide accoglienze alla Società Filarmonica di Anversa.

® Nella Collegiata di Bellinzona, il maestro Tosi, del quale venne eseguita una fine *Ora mistica*, ha diretto *La cena degli apostoli* di Wagner.

® A Tunisi si è avuta un'applaudita udizione della pianista Ornella Puliti Santoliquido.

® Tanto il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci, quanto il pianista Scarlino hanno avuto calorose accoglienze a Praga.



# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Parigi

Avanti di parlare delle prime manifestazioni del nuovo anno, non trascuriamo di evocare quella che ha chiuso la stagione decorsa, e ch'è stata un gesto d'omaggio e di glorificazione di Claudio Debussy. L'inaugurazione ufficiale del monumento al « musicista dell'isola di Francia » ha avuto luogo nella scintillante luminosità della primavera morente, in presenza del Capo dello Stato, dei Ministri, degli Ambasciatori e dei corpi costituiti, mentre alla vigilia, nel salone delle Belle-arti, un concerto di sua musica da camera era stato tenuto da Ninon Vallin, da Alfredo Cortot, da Jacques Thibaud e dal quartetto Krettly.

La sera, al teatro dei Champs-Elysées, si raggiunse, in un lungo istante di abbagliante splendore, il massimo d'emozione e di godimento quando, dopo il *Martirio di S. Sebastiano*, diretto da Ph. Gaubert, i *Notturni* da G. Pierné, il quarto atto di *Pelléas* da Ingelbrecht, con interpreti Mary Garden, Vieuille, Dufranne e Bourdin, e l'*Après midi d'un faune* diretto da Weingartner e trasmesso da Basilea, Toscanini diresse la *Mer*. Egli era là, elemento umano tra gli elementi naturali e, forse, anche uno di questi. La sua mano sinistra sembrava plasmare una duttile materia invisibile; la sua destra era veramente l'antenna, — la parola è di un giovane musicista italiano — tra il suo cuore e quello di ciascuno dei suoi esecutori dell'orchestra. Senza tradire un istante il pensiero dell'autore egli lo ricreava, gli infondeva la vita dell'arte così simile a quella degli esseri, in ciò ch'essa racchiude di sensibilità, di sfumature, di movimento. La virtù d'una tecnica brillante, pur essendo in lui superlativa, diventa un fattore di secondaria importanza di fronte alle qualità imprecisabili, intrasmissibili, misteriose, come la poesia o l'amore, che costituiscono la grandezza d'un tale artista.

E' stato necessario qualche anno perchè Claudio Debussy s'imponesse al mondo. In Francia egli ha fatto sentire una voce francese: all'estero ha portato, se non una legge, almeno una parola nuova. Ma oggi si ritrova nelle sue opere, di forma così netta, ciò che le riattacca al passato. Sotto le loro note sembra scoprirsi qualche cosa dell'aspetto d'un antenato che Debussy abbia teneramente amato... Così, sotto il segno del genio, si rinnova una vera tradizione.

Qualche giorno dopo, un *festival* di musica polacca, che fu per noi più ricco d'insegnamento per ciò che ha scoperto del passato, che non per quanto ha rivelato del presente, ci ha permesso d'applaudire di nuovo il grande Paderewski e l'impareggiabile clavicembalista Wanda Landowska.

***

All'inizio di questa nuova stagione e tra i primi accordi che vengono a scuotere i nostri orecchi, si mescolano, purtroppo, i tristi suoni dei rintocchi funebri che annunciano il trapasso del contro ammiraglio Jean Cras, forte figura di compositore e di marinaio, di cui non aveva abbandonato la carriera.

Tra i suoi lavori ricordiamo due Quintetti, un Quartetto, un Trio, un Concerto per piano, *Leggenda e giornale di bordo*, per orchestra, ed un'opera, *Polyphème*, che ottenne il premio della città di Parigi e fu eseguita all'Opéra Comique. Ma il meglio della sua produzione restano le composizioni vocali: *Fontaines*, *Flûte de pan* e l'*Offrande lirique*. Cras era un artista molto interessante per la sua lealtà, pel suo carattere e per la sua semplicità.

Tra le manifestazioni di questo inizio di stagione, assumono particolare importanza i concerti di Bruno Walter, che avevamo imparato a conoscere come l'interprete ideale di Mozart. Invece il suo primo programma comprendeva l'ouverture del *Coriolano*, la *Terza* e la *Quinta* di Beethoven, vale a dire l'epopea della volontà umana, vittoriosa di sè stessa, ed eroica.

Per provare pienamente questa grandezza, questa forza, questa poesia, in tutta la sua potenza ed in tutto il suo lirismo appassionato, ci abbisogna l'impressione, l'illusione, talvolta, d'una nuova freschezza; e ciò che noi, sopratutto, cerchiamo attraverso tali composizioni è lo stesso Beethoven, il ritmo del suo pensiero, della sua vita, del suo linguaggio musicale, ed è un po' del suo fermento stesso che perciò ci piacerebbe riscontrare nel pensiero di colui che l'interpreta. Io non sono sicuro che con la sua sensibilità delicata e a momenti quasi femminile, Bruno Walter sia l'uomo adatto a questo, mentre tutto il sentimento elegiaco e pastorale della *Terza* trovano in lui, invece, un interprete superiore.

Il suo secondo concerto si presta ad analoghe osservazioni. La *Sinfonia fantastica* di Berlioz, ne costituiva il numero principale. Anche là, le parti meglio rese furono quelle in cui le impressioni della natura predominano, e mi sembra che non si possa interpretare la « scena dei campi » con maggiore poesia. Il *Concerto in sol min.* di Händel ha costituito un completo successo e con la *Sinfonia in sol* di Mozart, noi siamo entrati, al

seguito del valente direttore, nel paradiso dei suoni ove regna l'ideale perfezione del sentimento, dell'equilibrio e del dono di commuovere. Ed allora, trattandosi di artisti della struttura di Walter, la critica si confonde con l'elogio.

I concerti Pasdeloup ci hanno offerto finora due soli lavori nuovi: una *Fantasia romantica* di Larmanjat che servì di debutto ad una giovane pianista bulgara (Dobry Christova) di ingegno sobrio e distinto; e due *Schizzi Sud Americani* di De Bourguignon, assai bene accolti.

Ai Concerti Colonne, Paul Paray ha preso ufficialmente possesso del podio ed il suo successo è stato vivissimo. Egli ha vigore e decisione e non rifugge dalle opposizioni violente. Ha subito conquistato il pubblico dello Chatelet ed ha confermato quanto si sapeva di lui. Tra i nostri direttori è uno di quelli che possiedono maggiormente il dominio dell'orchestra.

Una calda e confortante ovazione ha avuto Gabriel Pierné, dal suo fedele pubblico pieno di ammirazione, allorchè egli ha impugnato la bacchetta per dirigere due suoi lavori: *Cydalise* e *Divertimento su un tema pastorale*. In prima udizione ci ha fatto conoscere *Introduzione e Rapsodia giapponese* di Paul Fievet, il quale ha dimostrato nel suo lavoro molto sapere, ingegnosità e gusto.

L'Orchestra sinfonica di Parigi, a sua volta, ha offerto due lavori che, nonostante abbiano l'uno oltre cento anni e l'altro più di due secoli, possono considerarsi come novità: *Il Concerto nel gusto teatrale* di Couperin, e la *Morte d'Orfeo*, cantata che Berlioz presentò senza successo al Concorso di Roma nel 1827.

Alfredo Cortot, che diresse le due composizioni, ne fu interprete eloquente e fervido. Pochi giorni dopo, ai concerti privati della Ecole normale de musique, egli ci fece conoscere anche alcune pagine interessanti nel loro insieme: alcuni *Valzer*, per due pianoforti, su temi di Schubert, che suonò con il loro autore, Serge Prokofieff; tre brevi pezzi di Jacques Ibert, vivi di tono, eseguiti dal Quintetto a fiato di Parigi; ed infine sette *Trovas* di De Lacerda, squisita interprete Madeleine Grey.

Ai Concerti Lamoureux, Albert Wolff ha procurato al *Requiem* di Brahms un successo eccellente, inaugurando così la serie delle sedute che devono commemorare il centenario della nascita del maestro di Amburgo.

***

Nel campo della grande lirica, nulla da segnalare. L'operetta, invece, trionfa al Teatro Mogador con l'*Albergo del cavallino bianco*, spettacolo assai piacevole e montato con fasto, del quale dobbiamo l'adattamento francese a Lucien Besnard. La realizzazione scenica è sorprendente e l'ingegno di Erik Charell vi si afferma brillantemente. Una interpretazione di prim'ordine contribuisce ancor più al successo di questa straordinaria fantasia.

Alla Potinière, *Karoussel* si sforza di superare il successo di *Chauve-souris* e di Nikita Balieff. Al teatro des Bouffes-Parisiens, *Azor*, operetta la di cui musica è di Gabaroche, ci offre, su un soggetto un po' scarno, couplets di buona fattura, arie indovinate e gradevoli duetti.

L'Opéra ha allestito *Le jardin sur l'oronte* d'Alfred Bachelet e l'Opéra Comique riaprirà con *Carmen*. Ne riparleremo nel prossimo articolo.

R. B.

## Lettera da Vienna

Dopo le importanti e numerose manifestazioni musicali che ebbero luogo quest'estate in Austria (ricordiamo i *festivals* di Salisburgo, di musica moderna a Vienna, quelli in ricordo di Bruckner a Linz ed alla capitale, nonchè la commemorazione del centenario di Haydn a Eisenstadt e Hainburg) si è iniziata la nuova stagione invernale, ch'è già in pieno sviluppo. Con piacere si deve notare come sia la capitale a fare tutti i possibili sforzi per mostrarsi degna dell'alta missione di centro della musica classica e di sede culturale di quella moderna.

Sebbene la situazione economica che disgraziatamente non accenna a migliorare costringa anche la musica alla massima economia e a tutte le possibili restrizioni, il valore qualitativo delle diverse esecuzioni non è diminuito.

L'Opera di Stato dispone di un triumvirato direttoriale (Clemens Krauss, Robert Heger e Hugo Reichenberger), qualche volta coadiuvato da Riccardo Strauss e da Wilhelm Fürtwängler, che si divide il non lieve compito di presentare al male abituato pubblico viennese la migliore musica operistica. Per questa stagione sono in programma diverse novità e riprese, fra cui un ciclo wagneriano in occasione del cinquantenario della morte del maestro di Lipsia.

Oltre alla celebre orchestra dei filarmonici viennesi, l'Opera di Stato annovera pure, fra i suoi solisti, cantanti eccellenti, quali i soprani Maria Jeritza, Maria Nemeth, Elisabeth Schumann, Adele Kern, Eva Hadrabova, i tenori Leo Slezak, Helge Roswaenge, Franz Wölker, il baritono Jerger e il basso Riccardo Mayr, che assai contribuiranno alla perfezione degli spettacoli.

La prima novità presentata è stata l'opera *Der bettler Namenlos* (*Il mendicante Anonimo*) di Robert Heger. Il libretto tratta la storia di Ulisse che, dopo anni di vita errabonda, torna in patria e riconquista la sua fedele compagna, insidiata da prepotenti ammiratori, dopo averli tutti sconfitti. Non è molto chiaro



perchè il compositore, che ha scritto pure l'intreccio, non abbia dato a questo il suo vero titolo, dato che nessuno dubita che s tratti del Re Ithaka e della Regina Penelope. Forse egli intendeva alleggerire la sua azione drammatica, già troppe volte sfruttata, della sua veste storica, e trasportarla in un ambiente più umano, senza epoca, liberandola da tutti gli intralci dell'epopea omerica. Ad ogni modo si deve riconoscere al Reger una certa capacità drammatica nel risolvere i conflitti in modo interessante. Venendo alla musica, essa ha indubbiamente molti pregi: fattura moderna, ma non del tutto libera da influenze, espressione appassionata, armonia originale e colorito orchestrale notevole, ma quasi sempre con un certo senso di pesantezza. Tutta questa virtuosità nel dominare l'orchestra e le singole parti non può però illuderci sulla evidente mancanza di invenzione melodica e di vera ispirazione. Difetta l'anima vibrante, senza della quale ogni azione drammatica diventa statica. Perfino in una scena drammatica di sicuro effetto come quella del ritrovarsi dei due sposi, difetta l'espressione esultante del trionfo o quello sensuale della realizzazione amorosa. Drammaticamente vivaci sono invece le scene popolari, e nel terzetto, bellissimo, l'autore tocca l'apice della sua arte.

La ripresa della *Fedora* di Giordano, pure all'Opera di Stato, ha costituito un grandissimo successo anche per Maria Jeritza, interprete efficacissima. Al riguardo si può osservare che la crisi economica che ha raggiunto l'America, ha avuto almeno il benefico effetto di far ritrovare ai nostri artisti la via di ritorno ai luoghi dei loro primi grandi successi.

Un altro beniamino del pubblico viennese, il cantante da camera Riccardo Tauber, che ha avuto in questi ultimi anni la rara fortuna di farsi applaudire per la sua affascinante voce tenorile, in molte parti del mondo, si è pure ricordato improvvisamente della sua patria e, nella sua recente rappresentazione straordinaria a Vienna, ha offerto sicura prova che i suoi grandi trionfi nel campo dell'operetta (specialmente quale insuperabile interprete dei lavori di Franz Lehar), non lo avevano però distolto per sempre dalla musica seria. Tanto in sale da concerto quanto all'Opera di Stato egli ha suscitato nel pubblico grande entusiasmo sia nel *Don Giovanni* di Mozart, che nell'*Evangelienmann* di Kienzl. Riccardo Tauber è giudicato oggi il migliore tenore tedesco. Coi suoi dischi, è diventato celebre dapertutto.

Anche alla Volksoper, sotto la direzione di Leo Krauss, si fa tutto il possibile per offrire al pubblico, malgrado i modesti mezzi di cui il teatro può disporre, musica popolare operistica con programmi variati e con interessanti novità. Così abbiamo udito in questa stagione l'opera postuma di Eugen d'Albert (recentemente defunto) *Mister Wu*, completata da Leo Blech, e *L'ora* di Carlo Lafite, musicista viennese che venne assai festeggiato dai suoi concittadini pel sessantesimo compleanno.

Costui è indubbiamente un musicista simpatico, la cui musa, influenzata da Schubert, emana grazia e musicalità di sapore prettamente viennese. Compositore di opere, di liriche e di pezzi strumentali, esperto direttore d'orchestra, brillante scrittore, virtuoso pianista ed accompagnatore, nonchè abile organizzatore, Lafite si è cimentato con successo in tutti i campi musicali. Il festival organizzato in suo onore diede prova della straordinaria popolarità di cui gode e lo mostrò sopratutto quale eccellente maestro di canto e di composizioni corali.

Lafite è l'ultimo rappresentante di uno stile che i nostri moderni compositori hanno del tutto perduto e che fa rivivere in noi il ricordo graditissimo di un'epoca sparita.

***

La stagione invernale di quest'anno sarà in gran parte dedicata a Johannes Brahms, perchè fra pochi mesi ricorrerà il centenario della sua nascita. Non c'è quindi da sorprendersi che Vienna, dove il maestro ha passato la maggior parte della sua vita e creato i suoi migliori lavori, lo voglia festeggiare in modo speciale. La Società di Concerti eseguirà, sotto la direzione di Leopold Reichwein e coll'Orchestra Sinfonica, un ciclo di tutte le sinfonie di Brahms, iniziando le manifestazioni con una degna esecuzione della *Prima in C moll* op. 68. E' abbisognato molto tempo perchè questo lavoro, che vivo l'autore fu molto combattuto, abbia trovato un degno posto nella letteratura musicale. Gli ammiratori di Brahms lo definivano come la decima sinfonia di Beethoven. Ma, a parte ciò, tutti sono d'accordo nel ritenerla composizione notevolissima, poichè rivela già tutte le doti future del grande musicista.

Con buon successo venne eseguito per la prima volta il brano orchestrale *Variationen Uber Ein Husarenlied* di Franz Schmidt, che dimostra nella sua struttura la tecnica eminente di questo musicista di grande ingegno, disgraziatamente ancora troppo poco noto all'estero.

Egon Kornauth, l'apprezzato compositore viennese, autore di eccellente musica da camera e di liriche, è recentemente ritornato dalle Indie olandesi, dove aveva trascorso parecchi anni, ottenendo notevoli successi. Egli ha preparato nuovi ed interessanti lavori; ed il Quartetto Rosé eseguirà prossimamente per la prima volta, insieme all'autore, un suo nuovo Quintetto per pianoforte. Ci faranno anche udire inoltre un suo nuovo *Quintetto* per clarinetto e quartetto d'archi, e tre raccolte di nuove Liriche.

Grande successo ebbe anche la cantante da camera Felicie Hüni-Mihacsek con nuovi Lieder di Kornauth, accompagnata dal compositore.

H. R. Fleischmann.

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

KROYER (TH.) — *Der vollkommene Partiturspieler*. (Breitkopf u. Härtel, Lipsia).

L'insigne erudito germanico ha ripreso e modificato il titolo del famoso volume del Mattheson, ricordando che se la pratica del basso generale era nota ai musicisti del Settecento, quella della partitura dovrebb'essere familiare ai contemporanei lettori di musica. E della partitura egli vuol facilitare la lettura e la comprensione, cominciando dal chiarire l'uso e l'importanza delle chiavi trasposte o chiavette, usate nell'antica musica a cappella. Egli dimostra che tale uso non rappresentò soltanto un mezzo di notazione, ma necessità di scrittura, ma comprese in sè molti fattori, anche di natura artistica e sensibile. Lo studio delle antiche partiture va dunque fatto non solo per esercizio, ma anche come scoperta delle intenzioni sonore. Esposta la teoria delle relazioni delle chiavi naturali e delle chiavette, cercati i rapporti con le tonalità e gli intervalli, il Kroyer formula un decalogo, comprendente la sua esperienza di insegnante, e lo raccomanda agli studiosi. Ai quali offre anche una serie di composizioni antiche, sulle quali essi si eserciteranno con profitto, badando alla lettura e all'interpretazione.

RINALDI (M.) — *Musica e verismo*. (De Santis, Roma).

Sono analizzati esteticamente i maggiori artisti e le maggiori opere della tendenza detta verista dalla *Carmen* alla *Turandot*, attraverso Verdi, Puccini, Mascagni, e altri non veristi. Della critica è accettato il pensiero dannunziano: «L'arte di goder l'arte». Si nega alla tendenza verista l'importanza di una scuola; «manca — dice il Rinaldi — uno stile, nonchè quella possibilità continuativa che dà vera vita a una dottrina». E aggiunge: «Il verismo è entrato in agonia. Ora attendiamo il dramma nuovo. Il verismo compì l'errore di dire tutta la verità, ma non per questo deve considerarsi meritevole di solo biasimo. Ildebrando Pizzetti con la sua potenza polifonica, sinfonica e melodica..... ha preannunciato il dramma che Stelio Effrena profetizzò».

SCHMID (E. F.) — *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*. (Bärenreiter-Verlag, Kassel).

Lo Schmid riafferma la tesi che Ph. E. Bach sia da considerare come il ponte fra l'arte di Johann Sebastian e quella di Haydn e Beethoven. Studia le opere per più strumenti, da camera. Espone l'estetica musicale della seconda parte del '700 in Italia, Francia, Polonia, Germania, e proclama F. E. Bach un chiaro e gustoso interprete della mutevole sensibilità del suo tempo. Distingue il periodo di Lipsia e Francoforte, quello della piena tradizione bachiana, da quello di Berlino, influenzato dall'estetica di Rousseau e dell'Illuminismo; il periodo amburghese segnò la rottura con la scuola berlinese e la partecipazione al movimento romantico, sia con le forme, sia con la strumentazione.

PROD'HOMME (J. G.) — *Pensées sur la musique et les musiciens*. (Heugel, Parigi).

Raccolta numerosa e varia di aforismi, concetti, paradossi, definizioni, proverbi, tratti da antichi documenti, da cronache e critiche e trattati moderni, da pubblicazioni contemporanee.

DE NINNO (A.) — *Storia della musica*. (Sapientia, Roma).

L'A. s'è proposto di esporre «tutte quelle cose che, a volte, anche nei libri migliori, sono trattate in forma troppo elevata», chiarendole e semplificandole a vantaggio della «gioventù studiosa».

*a. d. c.*

---

DE RENSIS (R.) — *Scelta di lettere di A. Boito*, raccolte ed annotate, con disegni di M. Seneca e due autografi. (Società Editrice di Novissima, Roma).

Se la figura di Arrigo Boito musicista e poeta non ha più segreti, quella dell'uomo e dello studioso, nota ai soli intimi, ne conserva ancora molti; e taluni articoli di amici se destarono l'interesse e la curiosità intorno all'enigmatica figura di Boito, non valsero a farla uscire dal mistero in cui si mantenne in vita e che si prolunga oltre la morte.

Ma la *Scelta di lettere* fatta con tanto amore e cura da R. De Rensis (ai quali gli studiosi boitiani debbono molta gratitudine per le precedenti importanti pubblicazioni sull'argomento), se non rompe completamente il mistero, mette però la figura dell'uomo e dello studioso appassionato in tale luce, da far desiderare vivamente che, a questa prima *Scelta di lettere*, segua ben presto la pubblicazione integrale del vasto epistolario boitiano; pubblicazione a cui il De Rensis è la persona più indicata a presiedere.

Arrigo Boito uomo ed artista vive in queste lettere come in nessuna delle pubblicazioni antecedenti: con la sua interezza morale, la sua nobiltà di aspirazioni ideali sempre più elevate, il suo amore disinteressato per l'arte e la bellezza pura: i suoi sdegni, la sua arguzia elegante e non priva d'ironia tanto più tagliente quanto più fine: ed il suo culto per l'amicizia sincera e profonda.

A chi conosce anche poco più che superficialmente la vita di Arrigo Boito, non riuscirà difficile situare queste lettere nella loro giusta epoca e nel giusto clima: quasi tutte almeno. Esse non diranno (di fatti e di relazioni materiali) nulla che già non si sapesse: ma — e quanto più importante del puro *fatto materiale* — rivelano la qualità di questi fatti e di queste relazioni: vale a dire le qualità dell'uomo che, a quanto ne raccontano gli intimi, dovette essere affascinante.

Per esempio si sapeva che Boito contava amicizie fedeli: ma la qualità dell'amicizia coltivata da Boito si rivela per la prima volta in queste lettere, amorosamente raccolte ed ordinate, alle quali il De Rensis ha posto le poche e sobrie, ma indispensabili note per la comprensione.

Si sapeva dello studioso: ma di quale qualità fossero le sue ricerche, a quali altezze si spingesse il suo pensiero, di che qualità fosse ad esempio: «il lungo studio ed il grande amore» per Dante, noi lo apprendiamo qui per la prima volta. Il taciturno Boito, che viveva in uno studio dove mai lasciava penetrare la luce del sole, si confidava agli amici provati: scambiava con essi impressioni sopra uomini e lavori, comunicava i suoi dubbi, i risultati della sua fatica; soltanto, nelle tenebre del suo studiolo, il suo pensiero sparlava in una sfera e ad un'altezza che solo queste lettere intime ci fanno intravvedere.

Sono lettere nelle quali i fatti materiali (tranne qualche eccezione: la morte di Verdi, quella del fratello, avventure famigliari) hanno pochissimo posto, come la vita esteriore doveva avere poca presa sopra di lui: ma che rivelano una vita spirituale intensa e luminosa.

Lettere amorosamente curate e raccolte, divise per date e per corrispondenti (di modo che il ritrovarle è facile) — con poche opportune note, precedute da una bella, completa ed esauriente prefazione dello stesso De Rensis (il quale dimostra una volta di più di conoscere il proprio soggetto come forse nessun altro) — e corredate dai ritratti del Boito e dei suoi corrispondenti, nonchè da *fac-simili*, che formano, anche tipograficamente, una bellissima edizione, ed un libro d'interessante e piacevole lettura, al quale (ripetiamo) è da augurare debba seguire presto il resto dell'*Epistolario* boitiano a cura sempre del De Rensis.

*d. d. p.*

---

PETROCCHI (G.) — *La cultura musicale nelle scuole medie*. (Annali della Istruzione media, Roma).

L'A. si occupa in pieno, con rara competenza, dell'importante e delicato problema, soffermandosi specialmente sulla parte che riguarda i Concerti musicali da offrire agli studenti delle Scuole medie. Anzi a questo proposito trascrive e commenta le direttive impartite al riguardo dalla R. Accademia di S. Cecilia in Roma, delegata dal Ministero della Educazione a presiedere l'organizzazione di tali manifestazioni musicali negli Istituti medi. Il Petrocchi prosegue constatando — a distanza di sei anni dalle prime ordinanze — i buoni risultati già ottenuti. «Le relazioni dei Presidi, almeno nella maggioranza, sono piene di notizie confortanti e più d'uno ha voluto sottolineare il caldo interesse che i giovani prendono alle audizioni musicali — non di rado affidate a concertisti chiarissimi — tanto che ne son seguite istituzioni di corsi facoltativi di canto corale e di strumenti ad arco».

Pur rilevando che in altre Nazioni — ove l'insegnamento della musica è d'obbligo per tutti gli Istituti medi — si vanno diffondendo simili manifestazioni, il Petrocchi osserva che «l'Italia è forse l'unica Nazione che abbia promosso iniziative governative e ufficiali di concerti per le Scuole o almeno che le abbia spiegate su così larga zona. Pertanto in materia, Roma fascista *etiam docet*».

A. S.



## MUSICA SINFONICA

PIZZETTI (I.) — *Introduzione all'Agamennone di Eschilo. - L'ultima caccia di S. Uberto*. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Con l'inciaivo squillo dei corni che inizia l'Introduzione all'*Agamennone*, ci si spalanca avanti quel mondo greco che Ildebrando Pizzetti, già tempo addietro amò di rappresentare o descrivere in linee musicali schematiche ed efficaci.

Nei Preludi all'*Edipo Re* e più tardi in *Fedra* la rievocazione di mirici avvenimenti, è avvenuta in modo assolutamente nuovo e personale: alcunchè di greve pur nella chiarità di tranquille architetture, sembrava chiudere la musica in un perenne senso di destino immanente; e una secchezza, quasi una scarnificazione del pensiero musicale rivelava la solidità dello scheletro, per cui al minimo accento che incidesse profondo là dove cadeva l'inflessione melodica, l'espressione assumeva un respirare tanto umano d'entrar così nella carne viva d'un mito, e pur conservandogli l'eco leggendaria e distante, animarlo d'una partecipazione così aderente e reale da far sì che apparisse ricreato in una figurazione nuova nei tratti esteriori e più vicina e sensibile negli intimi algidi fatti sotterranei.

In questa *Introduzione all'Agamennone* vediamo comporsi nello stesso modo d'allora gli atteggiamenti di antichissime storie sceneggiate in altrettante antiche tragedie, ma ancora più fondo è l'accento espressivo, chè la serrata concisione dell'andamento permette che pochi tratti bastino a svelare turbati sentimenti e contrasti di personaggi diversi, travolgere rapido di eventi entro il cerchio di un coro immobile cui dallo stagnare monodico sorge la canora fioritura degli *a soli* del coriteo.

Per merito appunto della forza sintetica che caratterizza questo lavoro pizzettiano, al che par bastino radi gesti a dar fuoco d'accenti a una declamazione, più e meglio che una musica di commento, questa che dovrebbe inizlare la tragedia eschilea, appare come un musicale dramma di limitate proporzioni, pienamente autonomo nella libertà della costruzione, e pur nel susseguirsi dei varii episodi che sembrano aver teatrale interpretazione, condotto entro una continua logica musicale, disposto in una sua propria forma ove i diversi movimenti assumono un atteggiarsi come di strofa.

La musicalità di questa composizione è assente del minimo fronzolo decorativo: un'essenzialità rude e parca di troppe note mette a nudo di ciò che esprime la parte più duramente umana. Vediamo allora i grandi e favolosi personaggi lasciare il cerchio dell'anfiteatro, la finzione scenica divenire verità; e se la loro voce profferisse parole, la sentiremmo uguale alla nostra, nel verbalismo divenuto prosastico.

Ma agli eroi della tragedia è qui conservata l'aureola mitologica, la lontananza, per merito della musica pizzettiana che opera un difficile impasto fra la realtà di vasti sentimenti e l'ambiente e il tempo ove questi si espandono. Noi sentiamo sì, mirabilmente interpretato e descritto, il muoversi degli episodi massimi dell'*Agamennone* di Eschilo, ma sopra tutto, ciò che s'agita e vibra in continuità d'emozione, è il commuoversi musicale altamente umano di espressioni or patetiche or violente, esteriorizzate per mezzo di ritmi o canti sempre tesi in assoluta verità di efficaci accentuazioni.

Il tema dello squillo iniziale nei suoi ritmi ora velati or chiari, sembra condurre una specie di filo che elida della composizione una parte dall'altra, e alla fine so-

stiene col suo ritmo la lamentazione corale, divenuto quasi basso ostinato, spoglio della fanfara guerresca che al principio ne è musicale sviluppo incidente con sicuro disegno, in poche battute, maestosamente altretica, il vittorioso ritorno, greve di presagi, di Agamennone alla sua casa.

Spariti gli squilli del principio con improvviso allontanarsi della sonorità, sorge con una parabola di canto tersa e pur densa di respiro melodico, la prima vera strofa della composizione. E un tema dei legni disposto su tre ottave, continuo nello agorgare fantasioso della melodia, tinto di quella riposata tristezza che nella musica pizzettiana trova sempre modo di stendersi come una vernice sull'andamento delle note cantabili. E come bella e impensata l'armonizzazione che aderisce così strettamente al continuo svolgersi del tema, sì che non si potrebbe osservare divisa una cosa dall'altra, apparendo un unico blocco, come un marmo candido ove sorgono le figure d'una scultura.

E quando in questo periodo si innesta il disegno tematico del principio, divenuto tortuoso, e cresce la sonorità sino ad un nuovo irrompere di squilli per poi estinguersi nuovamente in una specie di breve ripresa del motivo malinconico, guardando la partitura, come ogni linea, ogni parte si vede camminare in una sua preposente logica e consapevolezza, e tanto perfetta è la pagina orchestrale che più non sai fare inutili distinzioni dove sia inciso melodico, dove accordo, dove bellezza di strumentazione. E un'unica massa musicale così densa e serrata che più non è possibile distinguere i diversi valori che la compongono.

La continuità e l'interesse della musica non viene mai meno un attimo; dopo quella specie di prima strofa troviamo un episodio corale, ispirato, bellissimo nel canto vocalizzato, trasparente nel frusciare orchestrale che gli compone attorno una morbida mobilità d'atmosfera.

Lo interrompe un movimento concitato, come un incubo sorto improvviso e violento dalla calma del sonno; con trapassi laceranti di sensazioni conduce alla danza che s'annuncia con femminili movenze di clarinetti, e poi si svolge su un ritmo sfuggente, ambiguo, ora con espressioni di vaghezza, ora cupa, per poi impennarsi d'un tratto e dare come in un nitrito subito domato, e spegnersi con lontani richiami, scivolare dell'arpa, staccati suoni dei bassi. Qualcosa che sparisce dalla nostra vista.

Tre altre brevi strofe e poi nasce con un intenso canto la lamentazione finale. La iniziano i tenori, quasi declamando su poche note, e dopo una seconda frase in cui s'aggiungono le altre voci maschili, le parole vengono abbandonate. Tutto il coro vocalizza; sopra il principio monodico si innalza poco a poco una costruzione polifonica ribollente di tragiche emozioni. Abbandonate le parole quasi per sciogliersi dal legame che manteneva la lamentazione come inchiodata alla materialità del fatto tragico, le voci corali proseguono dietro i fantasmi d'una sanguigna fantasia, s'inna'zano, languono, polifonica figurazione di epici abbigottimenti di una folla.

Alla fine, quando ogni voce pare spenta, viene dall'orchestra quella melodia lunga e malinconica che abbiamo sentito al principio, dopo gli squilli d'introduzione. Sgorga qui alla chiusa, inaspettata, purissima, calma, profondamente emotiva. Si estingue in maggiore, mentre tre trombe squillano dolci e lucenti, e la composizione finisce.

Arrivati alla fine di un attento esame di questa partitura, l'emozione ancora trema e permane.

Si sente che è passata in noi una musica non poggiata su futili ragioni di *divertimento* o di pedissequi ritorni a questo o a quel musicista di tempi passati, così secondo qualche moda parigina comanda (musica e acconciatura di chiome femminili è la medesima cosa allora), ma bensì scaturita da preponenti motivi umani, da sentimenti che nel cuore degli uomini trovano la esatta rispondenza, per cui con essi intonarsi in una vibrazione unisona. Mi sembra questo uno dei lavori più commossi di Pizzetti; il suo personalissimo linguaggio trova qui di che compor parole che all'orecchio intento suonano gravi d'una forza musicale propria; la bellezza si compone di linee semplici e rade, condotte da mano maestra con chiarezza assoluta di mezzi.

***

*L'ultima caccia di S. Uberto* è una breve composizione anch'essa per orchestra e coro, scritta per accompagnare una fantasia coreografica.

Ricca di gagliarda musica, costruita su di un tema incisivo, scorre nel rapido cammino, frequente di richiami di corni e di grida di cacciatori. Ritmi rudi e pesanti le recano continua varietà di atteggiamenti musicali; e intorno al tema una poesia di bosco, di silvestri scenari, come leggendaria rappresentazione di antiche storie.

Il largo finale è particolarmente bello ed espressivo; contenuto in una pacata sonorità, con tema lungo e legatissimo, sembra dipingere una scena boscareccia con ogni possibile gradazione di verde.

Composizione breve, ma vivissima e saporita; i movimenti di danza, gli squilli or vicini or lontani, gli «Hallali» di caccia le recano un tono sanamente originale, la maniera schietta, robusta, e spira un'aria di giovinezza e di salute.

G. G.

---

ROCCA (L.) — *Dittico* per Canto ed Orchestra. - *Chiaroscuri*, piccola *Suite* per Orchestra. Partiture tascabili. (Ed. A. Leduc, Parigi).

Non sono due lavori recenti del compositore torinese, per quanto le buone qualità riscontrate nei lavori posteriori appaiano anche qui. Solo che nel *Dittico* non appare abbastanza chiara la collegatza spirituale dei due tessi scelti e quindi del carattere dei due pannelli musicali, e si riscontra ancora un certo squilibrio fra una sostanza di carattere decisamente romantico, ed una forma che, per voler essere (armonicamente e strumentalmente) raffinata e preziosa, appare in contrasto con la sostanza che riveste. Più indovinata ci appare la Suite *Chiaroscuri*, per quanto anche qui la *Danza al sole* e la *Tregenda* appaiano macchiate d'un romanticismo un poco di maniera: in compenso il *Crepuscolo* e la *Calma lunare* sono due delicati poemetti sonori, felicemente riusciti sotto ogni rapporto.

TONI (A.) — *Il Cavalier Romantico* - Ouverture per Grande Orchestra. Partitura. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Non è un lavoro recentissimo; è del 1905, e porta, oltre ai caratteri romantici (richiesti dall'argomento e dall'... età del compositore) le doti di chiarezza, d'eleganza e di equilibrio costruttivo che con l'andar degli anni si sono affinate nel compositore e che gli ultimi lavori ci hanno mostrato in grado eccellente. Oltre a ciò il lavoro ha il pregio di una esuberanza tutta giovanile, d'una certa spavalderia di tono: qualità alle quali si deve certamente attribuire la sua fortuna nelle esecuzioni già avvenute, ed in quelle che, indubbiamente, verranno in seguito.

*d. d. p.*

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

* La Corporazione dello Spettacolo, con il concorso dell'Esposizione Internazionale di Milano, invita gli autori italiani ad una gara di opere liriche nuove, con le seguenti modalità:

*a*) Le opere non devono essere state mai rappresentate.

*b*) Ciascun autore non può inviare che una sola opera.

*c*) La commissione potrà escludere le opere che già godono di larga notorietà.

*d*) Non più di quattro delle opere che dalla Commissione giudicatrice saranno dichiarate più meritevoli di essere prese in considerazione, verranno eseguite, alla presenza del pubblico, nel teatro della Triennale, senza allestimento scenico e senza costumi, ma con cantanti, orchestra, ecc.

*e*) Le opere che, in base alla predetta esecuzione, saranno dalla stessa Commissione giudicate le migliori, verranno, nell'autunno 1933, messe in scena in un teatro di Roma e in uno di Milano, a cura dell'Ente italiano audizioni radiofoniche.

*f*) Con istanza in carta da bollo da lire 5, diretta al Ministero delle Corporazioni (Corporazione dello Spettacolo), dovranno essere trasmessi: 1° il libretto dell'opera, stampato o dattilografato, in cinque copie; 2° la partitura per orchestra e la relativa riduzione per canto e pianoforte, stampate o chiaramente manoscritte; 3° il certificato di nazionalità italiana dell'autore.

*g*) L'istanza e gli allegati predetti dovranno pervenire al Ministero delle Corporazioni non più tardi del 16 febbraio 1933-XI. Entro il 16 maggio 1933 la Commissione giudicatrice indicherà le opere prescelte, le quali dovranno essere eseguite al Teatro della Triennale, e disporrà che siano restituite agli autori di tali opere le relative partiture e riduzioni.

*h*) Di tali opere dovranno essere presentate dall'autore al Ministero delle Corporazioni, entro il primo luglio 1933, le parti per coro, ed entro il primo settembre successivo, le parti per l'orchestra.

*i*) In rimborso delle spese per la preparazione del materiale suddetto, la Commissione disporrà che sia corrisposta a ciascun autore una somma non superiore a lire 5000.

*l*) Gli autori partecipanti alla gara potranno essere invitati dalla Commissione ad eseguire al pianoforte le proprie opere, o a farle eseguire, e anche a farle accompagnare con il canto da persone da loro incaricate, e a loro spese.

*m*) E' data facoltà alla Commissione di autorizzare la radiotrasmissione delle opere che saranno eseguite al teatro della Triennale.

La Commissione giudicatrice — presieduta dall'on. Gino Pierantoni — è così costituita: accademico Paribeni; maestro Umberto Giordano, maestro Ottorino Respighi, on. maestro Giuseppe Mulé, maestro Ildebrando Pizzetti, on. Emilio Bodrero, dott. Roberto Forges Davanzati, presidente della Società degli Autori, dott. Giulio Barella, presidente della Triennale, dott. Gino Rocca, maestro Alceo Toni, ingegnere Raoul Chiodelli, comm. Giancapo, dott. De Sanctis, segretario.

* Teatro dell'Opera, Roma. — Concorso per esami per quattro posti tra cantanti che aspirino a frequentare nell'anno 1933 un corso di perfezionamento presso la Scuola di canto del teatro. Premio annuo, a ciascun cantante prescelto, di lire diecimila.

* Città di Caltagirone. — Con scadenza il 30 gennaio, è bandito il Concorso per titoli ed esami al posto di Maestro-direttore del corpo musicale. Stipendio L. 13.000 (con riduzione del 12 per cento) e cinque aumenti quadriennali del 10 per cento.

* R. Accademia Filarmonica Romana. — Il Concorso di cui al nostro fascicolo del febbraio u. s. ha avuto il seguente esito:

*a*) *Concerto* per istrumento solista e piccola orchestra. Presentati sei lavori. Premiato il Concerto per violino e piccola orchestra di Riccardo Niessen di Bologna.

*b*) *Suite* per sei strumenti. Presentati quattro lavori. Nessuno premiato.

*c*) *Liriche*. Presentate 152, premiate quelle dei maestri Annibale Bizzelli di Arezzo; Goffredo Petrassi di Roma; Alfredo Sangiorgi di Catania; Attilio Staffelli di Napoli.

*d*) *Canzoni popolari* in versione corale.

Presentate 29. Premiate quelle dei maestri Annibale Bizzelli (canzone toscana); Arturo Ricci (canzone romagnola); Alfredo Sangiorgi (due canzoni siciliane).

I lavori premiati verranno eseguiti nei concerti del 6 e 10 marzo della stessa Accademia.

La Commissione aggiudicatrice del Concorso era costituita dai maestri Casella, Bustini, Cametti, Mario Corti e Vincenzo Di Donato.

® Il prof. Franco De Luca, riuscito primo su tredici concorrenti, ha vinto il Concorso alla cattedra di violino e viola al Liceo musicale provinciale Paisiello di Taranto.

® Il giovane Giorgio Ciompi di Firenze ha vinto per concorso il posto di perfezionamento di violino al Conservatorio di musica di Parigi, riuscendo primo assoluto fra tutti i concorrenti italiani e stranieri.

® Hollywood Bowl Association - Hollywood (California), 7046 Hollywood Boulevard. — Concorso internazionale Katherine Jarnell „per una composizione sinfonica «grande orchestra, senza limitazione di forma, ma inedita.

Premio, all'eventuale vincitore, 1000 dollari. I lavori (solo la grande partitura) manoscritti, dovranno pervenire non oltre il 10 aprile 1933. Essi dovranno essere inviati non arrotolati, col solito sistema del motto e della busta ed accompagnati dall'equivalente a dollari 2.

Chiedere alla predetta Associazione programma dettagliato.

® Nel prossimo anno sarà tenuto un Concorso Internazionale di Piano e di Canto a Vienna. — In attesa di fornire a suo tempo maggiori particolari, possiamo informare intanto che la giuria sarà presieduta dal direttore dell'Opera di Vienna, Clement Krauss, e che di essa fanno parte, per l'Italia, i maestri Alfredo Casella e Attilio Brugnoli.

## NOTIZIE

® Pietro Mascagni, al quale inviamo vivissimi auguri, è stato festeggiato, il 7 c. m., in occasione dell'entrata nel suo 70° anno, al Circolo Italia di Roma, del quale è presidente onorario. La sala era gremitissima di un eletto pubblico, nel quale si notavano S. E. Rossoni, il Vice-segretario del Partito professor Marpicati, il Prefetto, il Vice-governatore, accademici, musicisti ed artisti.

Il Maestro è stato salutato al suo apparire da una calorosa ovazione. Gli hanno rivolto vibranti parole di omaggio prima il presidente del Circolo, poi l'accademico Formichi, ed infine il Podestà di Livorno, che gli ha offerto una medaglia d'oro a nome della città natale.

Un'orchestra e una schiera di artisti hanno quindi eseguito un bel programma, comprendente brani di tutte le opere mascagnane. Lo stesso maestro, calorosamente applaudito, ha diretto l'intermezzo di *Cavalleria*. La serata si è chiusa con l'esecuzione a grande orchestra della *Marcia Reale* e di *Giovinezza* fra le acclamazioni dell'uditorio.

® La Commissione incaricata di esaminare le domande avanzate dai Prefetti per la concessione da parte della Corporazione dello Spettacolo di sovvenzioni ai teatri lirici delle città di provincia, riunitasi sotto la presidenza dell'on. Pierantoni, ha deliberato ad unanimità le sovvenzioni ai teatri delle seguenti città, al fine di integrare le disponibilità finanziarie già esistenti in ciascuno di esse per far fronte alle spese della stagione lirica: Agrigento, Alessandria, Ascoli Piceno, Asti, Bolzano, Bologna, Brescia, Cagliari, Campobasso, Cremona, Ferrara, Fiume, Forlì, Grosseto, La Spezia, Livorno, Mantova, Novara, Padova, Parma, Perugia, Pisa, Pola, Reggio Emilia, Reggio Calabria, Rovigo, Salerno, Sulmona, Terracina, Trento Treviso, Trieste, Udine, Venezia, Vicenza, Zara.

L'importo complessivo di tali sovvenzioni ammonta a circa L. 800.000 che, in aggiunta alle L. 500.000, assegnate alle stagioni liriche precedenti dei teatri di Brescia, Cagliari, Como, Chieti, Cosenza, Forlì, Frosinone, Livorno, Modena, Montepulciano, Salerno, Sassari, Teramo, Udine, Verona, Vicenza e Zara, costituiscono la somma di L. 1.300.000 che, nel periodo di un anno, è stata erogata dalla Corporazione al fine di agevolare l'apertura di molti teatri a stagione lirica, con sensibile vantaggio, oltre che del pubblico di molte città, degli artisti, delle masse e del personale addetto ai teatri.

® Il R. Conservatorio di musica di Napoli informa che fino al 31 dicembre sono aperte le iscrizioni alla Scuola di avviamento al teatro lirico per cantanti, diretta dalla signora Gemma Bellincioni. Il corso, che si inizierà in gennaio, avrà la durata di cinque mesi. Possono esservi ammessi coloro che hanno conseguito la licenza superiore in canto in un R. Conservatorio od Istituto pareggiato, nonchè gli studenti provenienti dall'insegnamento privato e gli stranieri che superino apposito esame. Tassa di frequenza lire duecento.

® I maestri Giuseppe Frugatta e Vincenzo Pintorno, insegnanti, rispettivamente, di pianoforte e di canto al Conservatorio Verdi di Milano, avendo dovuto lasciare l'Istituto per limiti d'età, sono stati festeggiati con una cerimonia conviviale dai loro colleghi, con a capo il direttore del Conservatorio, maestro Pizzetti.



® A Catanzaro si è costituita la Società Amici della Musica, che ha nominato a presidente l'ing. Ambrogio Agostini.

## Ancora la stagione lirica

® Torino, Teatro Regio. — Il cartellone da noi pubblicato nel fascicolo scorso, rimane modificato nel senso che all'opera *Enrico III* di Lunghi, è sostituita (quale novità) *Don Chisciotte* di Massenet. Oltre le opere di repertorio annunziate, si darà anche la *Manon Lescaut* di Puccini (con Gigli, la Pampanini e Badini).

Dirigeranno i maestri Berrettoni, Paolantonio e von Schillings, quest'ultimo per le opere wagneriane.

® Napoli, Teatro S. Carlo. — Oltre le novità già elencate nell'ultimo nostro fascicolo, figurano in programma anche *Il Re* di Giordano e *Roma Redux* di Alfonso Tosi Orsini. Tra le opere di repertorio si promettono anche: *Boris, Barbiere di Siviglia, Don Pasquale, Linda di Chamounix, Turandot, Rigoletto* e *Lucia*.

® Firenze, Teatro Verdi. — *Wally, Butterfly, Andrea Chénier, Fedora*. Direttore Alvisi.

® Parma, Teatro Regio. — Oltre *La cena delle beffe* di Giordano, che costituisce la novità della stagione, si daranno: *Walkiria, Traviata, Mignon, Gioconda, Aida*, e *Lohengrin* od *Otello*. Si alterneranno sul podio i maestri Gui, Cooper, Wolff e Binetti.

® Venezia, Teatro Fenice. — Il cartellone comprende: *Romanticismo* di Robbiani e Rossato (novità assoluta), *Turandot, Ernani, Wally, Francesca da Rimini* e *Sigfrido*. Dirigerà il maestro Antonicelli.

® Novara, Teatro Coccia. — Il maestro Del Cupolo dirigerà *Carmen, Forza del destino, Boris Godunoff* e *Bohème*.

® Brescia, Teatro Grande. — L'A. L. A., che ha assunto la gestione del teatro, promette: *Petruska* di Strawinski e *Orfeo* di Casella, recentemente presentata al Festival di Venezia, quali novità. Ed inoltre: *Iris* (con Melandri e la Tassinari); *Rigoletto* (con Galeffi, la Bidu Sayao e il tenore Landi); *I Pagliacci; Adriana Lecouvreur* (con la Cobelli) e *Nozze di Figaro* di Mozart. Direttori, Casella per la sua opera e Berrettoni per le altre.

® Bari, Teatro Petruzzelli. — Si daranno: *Mefistofele, Turandot, Fedora, Norma, Pescatori di perle, Aida, Piccolo Marat, Ugonotti, Fanciulla del West*. Direttori i maestri La Rotella e Angelo Ferrari.

® S. Remo, Casino Municipale. (Stagione di Quaresima). — *Il finto Arlecchino* di Malipiero, nuova per l'Italia; *La Serva padrona* di Pergolesi; *Butterfly* di Puccini; *Amico Fritz* di Mascagni; *Maria Egiziaca* di Respighi; *Marouf* di Rabaud; *Arianna a Nasso* di Strauss; *El retablo de maese Pedro* di De Falla; *La storia d'un Pierrot* di Mario Costa. Si daranno inoltre alcuni balletti di autori italiani.

® La Compagnia Lirica Italiana che ha iniziato il suo giro nel Belgio e nel Lussemburgo, il 7 c. m., promette le seguenti opere: *Barbiere di Siviglia, Elisir d'amore, La Sonnambula, Lucia, La Favorita, Traviata, Trovatore, Tosca, Butterfly, Bohème, Rigoletto, Un ballo in maschera, Andrea Chénier, Cavalleria rusticana, Pagliacci, La Samaritana della Scala* di Gusmini e *Il Cosacco* di De Martino. Dirige il maestro Silvio Tagliapietra.

## La stagione concertistica

® Napoli, Accad. Napol. di Concerti. — Oltre quello di Paderewski già tenuto, sono annunciati i concerti di Ricci, Abussi, Uninsky, Zecchi, Horowitz, del Trio Corti-Cassadò-Horzowsky, dei Quartetti Poltronieri e Lehner.

® Firenze, Amici della Musica. — Sono stati scritturati: i Quartetti Busch, Lehner, Kolisch, Roth; i Trii Hindemith, Casella-Bonucci-Poltronieri; il Duo Busch-Serkin; i violinisti Milstein, Barera, Hubermann; i pianisti Backhaus e Rubinstein; il violoncellista Malnardi; i cantanti Watzke (baritono), Lotte Lehmann, Maria Rota. Si avrà anche un concerto di musica da camera diretto da Gui.

® Venezia, Società del Quartetto. — Si annunciano dieci udizioni affidate al pianista Edwin Fischer, con la sua orchestra da camera; al violoncellista Platigorski; ai violinisti Pribòda e Pelliccia; al Quartetto di Roma; alle cantatrici Bidù Sayao e Ginevra Vivante; al duo pianistico Wiener e Doucet; al Quartetto Galimir; al Trio Casella-Bonucci-Poltronieri.

® Genova, Società del Quartetto. — Si avvicenderanno il violinista Busch col pianista Serkin; i violinisti Barera e Szènussy; il violoncellista Schuster; il Trio pesarese; i Quartetti Prisca e Pro Arte; i pianisti Ornella Puliti e Orloff; la cantatrice Maria Rota.

® Bergamo, Società del Quartetto. — I sei concerti della stagione saranno tenuti da Vasa Prihoda, da Ignazio Friedmann, dal Trio Pasquier, dal violoncellista Amfitheatroff, dalla cantatrice Segrera, dal Quartetto Pro Arte di Bruxelles.

® Si è svolto a Bruxelles il Congresso internazionale dei concerti, presieduto dal Conte San Martino di Valperga, che ha riassunto l'attività della Federazione dopo il congresso di Roma.

Ha seguito il rapporto di un delegato per ciascuno degli stati aderenti sui lavori compiuti e sulla situazione concertistica nei rispettivi paesi.

Per quanto riguarda l'Italia, il dott. Guido Boni ha messo in rilievo la situazione privilegiata derivante dall'organizzazione sindacale, ed ha accennato alla necessità di una sempre maggiore diffusione dei concerti orchestrali, alla tutela delle piccole società di concerti, nonchè ai problemi finanziari connessi.

Sull'argomento delle *radiodiffusioni*, il Consiglio si è mostrato lieto della vasta propaganda che dalla radio deriva alla cultura musicale, raccomandando un più stretto collegamento tra le istituzioni radiofoniche e le concertistiche.

Quanto agli oneri pei diritti d'autori sui concerti, ha deliberato che ciascun Ufficio nazionale prepari i dati necessari da sottoporre collettivamente alla Federazione internazionale delle Società degli Autori.

Circa gli scambi internazionali si è adottata una regola generale nel senso che ogni Ufficio nazionale si deve senz'altro impegnare a presentare nel rispettivo Paese un certo numero di composizioni segnalate dagli altri Uffici, menzionando espressamente di volta in volta che la esecuzione avviene a cura della Federazione.

Il Consiglio ha deciso inoltre di bandire un concorso internazionale per una composizione orchestrale della durata di dieci-quindici minuti, e tutti gli Uffici nazionali si sono impegnati a far eseguire, ciascuno nel rispettivo Paese, la composizione vincitrice.

Passando infine alla elezione per le cariche federali previste dallo statuto, il Consiglio ha confermato il sen. Di San Martino e il dottor Guido Boni rispettivamente presidente e segretario generale, il barone von Berestevn (Olanda) vicepresidente, i maestri Guy Ropartz (Francia) e Otescu (Romania), componenti del Comitato esecutivo. Nuovo vicepresidente è stato acclamato il signor Henry Le Boeuf, presidente del Comitato belga. A far parte del sottocomitato per gli esami sono stati chiamati, insieme col segretario generale dott. Boni, il prof. Binental (Polonia) e il maestro Defauw (Belgio).

® La signora Clara M. Leiser (Hôtel Majestic, Av. Kléber, Place de l'Étoile, Parigi) sarà grata a quanti potranno fornirle notizie su JEAN e EDOUARD DE RESZKE, dei quali sta compilando la biografia; anche notizie spicciole su particolari della loro vita, lettere originali, ecc.

® L'orchestra sinfonica di MADRID ha fatto applaudire due nuovi lavori: il poetico *Sogno d'eroe* di Esplà e *Castille* di Pedro San Juan. La stessa orchestra annuncia altre novità: *Canzoni basche* di Arambecri, *Suite basca* di P. San Sebastian, *La divina commedia* di C. del Campo.

La Filarmonica ha anch'essa in programma, a sua volta, le seguenti novità: *Il contrabbandiere* d'Esplà; *Sonatina* di Haftter; *Rapsodia sinfonica* di Turina; *Il cammino* di Pahlssa; *Figure di terra cotta* di Félix Antonio ecc.

® Nella ricorrenza del 25° ANNIVERSARIO DELLA MORTE DI GRIEG, saranno pubblicate le lettere da lui indirizzate all'editore Peters.

® Wanda Landowska ha ultimato una Rapsodia su temi di Galizia, *I miei ricordi delle Asturie*, che interpreterà a Madrid, Barcellona, S. Sebastiano ecc.

## NECROLOGIO

### CLEMENTE GIANNINI

® E' morto a Bari il 26 u. s. CLEMENTE GIANNINI, uno dei quattro fratelli proprietari del rinomato Stabilimento musicale Giannini che essi avevano ereditato dal padre Angelo e che ha antiche e nobilissime tradizioni.

Uomo assai simpatico e distinto, appassionato intenditore di musica, egli era legato da viva amicizia ai più insigni musicisti del nostro tempo, i quali tutti — citiamo, fra essi, Puccini, Mascagni, Zandonai — durante i loro soggiorni baresi — sapevano di trovare in Clemente Giannini un competente ed entusiastico cooperatore artistico.

La Ditta Ricordi, della quale lo scomparso fu per lunghissimi anni, in unione ai suoi fratelli, fedele e attivo rappresentante nella terra di Bari, invia alla vedova, ai figli dell'Estinto e ai suoi fratelli l'espressione del suo profondo cordoglio.

® Il 29 u. s. a Siena il maestro AGIDE JACCHIA, nato 57 anni or sono a Lugo. Allievo di Mascagni, a Pesaro, fu dapprima apprezzato direttore d'orchestra, poi fondò il Conservatorio di Boston.

® E' morto in Roma il signor COSTANTINO BRUGNOLI, geometra al Governatorato. Vivissime condoglianze all'amico maestro Attilio, di lui fratello, e alla famiglia tutta.

® A Londra, all'età di 62 anni, il maestro PERCY PITT. Fu per lungo tempo tra i direttori di orchestra delle stagioni primaverili del Covent Garden e fu il primo direttore musicale della Compagnia inglese di radio-diffusioni. Lascia anche parecchie composizioni sinfoniche, fra le quali una *Cinderella* e una Suite *Paolo e Francesca* che figurano nel Catalogo Ricordi.

® A Madrid, il 2 c. m. il compositore AMEDEO VIVES, nato nel 1871 presso Barcellona, autore di diverse opere, tra cui *Artus* e *Doña Francisquita*, e di una cinquantina di zarzuele.

# BIBLIOGRAFIA


## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1470). *Arie con variazioni* (Tagliapietra). (B) L. 7,—

LISZT (F.) (E. R. 1468) *Mefisto-Valzer* (Tagliapietra). (B) L. 5,—

——— (E. R. 1469). *Reminiscenze del «Don Giovanni»* (Tagliapietra). (B) L. 6,—

### VIOLINO E ORCHESTRA

JACHINO (C.) (122681). *Sonata drammatica*. Partitura in-16°. (A) L. 10,—

### ORCHESTRA D'ARCHI

RESPIGHI (O.) (122577). *Antiche Danze ed Arie per Liuto* (sec. 16° e 17°). Trascrizione libera. III. Suite. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

1. IGNOTO (fine del sec. 16°) Italiano. — 2. BESARDO Clo. Batt. (sec. 16°) Arie di Corte. — 3. IGNOTO (fine del sec. 16°) Siciliana. — 4. ROSCIALLI L. (1692) Passacaglia.

## ALTRE EDIZIONI

### ORCHESTRA

BACH (J. S.). *Kantate*, N. 182 («Himmelskönig, sei willkommen»). — *Kantate*, N. 55 («Ich armer Mensch, Ich Sündenknecht»). — *Kantate*, N. 46 («Schauet doch und Sehet»). Partiture. (E. Eulenburg, Leipzig).

INGELBRECHT (D. E.). *Sinfonia breve* N. 1 da camera. Partitura. (Rouart, Lerolle & C., Paris). Fr. 20,—

MOZART (W. A.). *Exultate, jubilate*, Motette. — *Don Giovanni*. Partiture. (E. Eulenburg, Leipzig).

POULENC (F.). *Concert champêtre* pour Clavecin et Orchestre. — *Aubade*. Concerto chorégraphique pour Piano et dix-huit instruments. Partiture. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

RICCI SIGNORINI (A.). *Ouverture di festa* per grande Orchestra. Parti. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 25,—

SOCCA (L.). *Chiaroscuri*. Piccola Suite per Orchestra. — *Dittico*. Una voce e Orchestra. Partitura. (A. Leduc, Paris).

——— *La Cella azzurra*. Leggenda sinfonica per grande Orchestra. (A. & G. Carisch & C., Milano). Partitura. L. 30,—

STRAUSS (J.). *Wiener Blut*. — *Le Barone tzigane*. Ouverture. Partiture. (E. Eulenburg, Leipzig).

TONI (A.). *Il Cavaliere romantico*. Ouverture per grande Orchestra. Partitura. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 30,—

TRAPP (M.). *Divertimento*. Partitura. (E. Eulenburg, Leipzig).

VALENTINI (G.). *Meditazione* per Orchestra. Partitura. (G. & P. Mignani, Firenze). L. 5,—

WAGNER (R.). *Tannhäuser* und der Sängerkrieg auf Wartburg. Herausgegeben und mit Vorwort versehen von M. Hochkofler. (E. Eulenburg, Leipzig).

## 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 1932

*(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)*

### ARTICOLI E CORRISPONDENZE


ADEMOLLO A. — La bell'Adriana a Milano (428).

ALCARI C. — La cartella N. 88 (Gluck-Tagliaferri-Carolli (257).
— Teatri farnesiani a Parma (473).

AUTORI DIVERSI. — Prospetto nuovi lavori teatrali italiani rappresentati nel 1931 (44).
— « Madonna Oretta » di Riccitelli (78).
— « Il favorito del Re » di A. Veretti (173).
— « Pinotta » di P. Mascagni (178).
— Luigi Origoni (210).

BONAVENTURA A. — Pietro Metastasio musicista (8).
— L'Italia nelle musiche di maestri stranieri (380).

BRUGGEMANN A. — Lettere dalla Germania (132, 315, 443).

BRUSSEL A. — Lettere da Parigi (34, 225, 274, 491).

CERVESATO A. — Polifonia classica e cristiana (299).

CHIEREGHIN S. — Paisiello e Rossini (203).

CIAMPELLI G. M. — « Belkis » di O. Respighi (74).
— « Basi e Bote » di R. Pick-Mangiagalli (70).
— « Primavera fiorentina » di A. Pedrollo (124).
— « Palla de' Mozzi » di G. Marinuzzi (176).

CLAUSETTI C. — La diminuzione della vendita delle edizioni musicali e le sue cause (103).

CLOSSON E. — Lettere dal Belgio (135, 320, 448).

COCCHI L. — L'anima musicale nel vecchio Piemonte (387).

DE ANGELIS A. — L'erigendo museo del Teatro Reale dell'Opera di Roma (158).

DE NAPOLI G. — I centenari melodrammatici del 1932 (5).

DE PAUER PERETTI F. — Nel centenario di Muzio Clementi (111).

DE RENSIS R. — Il neo accademico Respighi (197).

DE SCHLOEZER B. — Lettere dalla Russia (38, 229, 363).

DORET G. — Lettere dalla Svizzera (184, 276, 407).

FARA G. — Briciole di etnofonia marchigiana (13).
— Il Liceo musicale Rossini di Pesaro e i suoi strumenti musicali «mici (421).

FLEISCHMANN H. R. — Lettere da Vienna (85, 314, 492).
— Giuseppe Haydn (1732-1932) (200).

FOX G. R. — Lettere da Londra (185, 362).

GUI V. — Debussy in Italia (463).

LANCELLOTTI A. — Manlio Bantlatini (61).
— Come si producono le immagini dei suoni (344).

LUIN E. I. — La musica sacra alla fine del secolo XVII a Bologna e a Modena (151).

NERETTI L. — « Il mercato di Malsantile » scritto da Vittorio Alfieri a Torino nel 1762 (113).

PERRACHIO L. — Beethoven Op. 90 (53).

PILATI M. — Il festival musicale di Venezia (333).

PROCIDA A. — « La donna serpente » di Casella (171).

RINALDI V. — Ildebrando Pizzetti poeta (245, 263).

SPROVIERI A. G. — Lettera dal Brasile (277).


### RIVISTA DELLE RIVISTE

#### ARTICOLI


Da un secolo all'altro (481).
Debussy (L'inaugurazione del monumento a) (346).
Dukas Paul (Un'intervista con) (346).
Europa Occidentale (Musiche popolari dell') (262).
Guardando avanti e guardando indietro (304).
Haydn (I quartetti di) (263).
Haydn (Aneddoti su) (434).
Herbeck Johann (66).
Jazz (Origine e vita dell') (261).
Mahler e Hugo Wolf (340).
Milhaud all'Opéra di Parigi (168).
Montanari (La musica del) (209).
Nietzsche musicista e compositore (117).
Opera (L'importanza della parola nell') (348).
Parsifal giudicato da Debussy (397).
P. P. C. (212).
Radiodonia, cinema parlato e sonoro (480).
Ritratti (116).
Si riapre (435).
Soepresa (La) di una pubblicazione postuma (347).
Tetralogia (Il 1° schema wagneriano della) (305).
U.R.S.S. (La musica nell') (164).
Violino (Tre maestri del) (388).
Violoncello (Letteratura contemporanea del) (21).
Wolff Hugo, un maestro dimenticato (67).


#### RIVISTE


MILANO. — Bollettino bibliografico musicale (22, 118, 165, 213, 263, 306, 350, 436, 482).
— Musica sacra (68, 118, 165, 263, 350, 398, 436, 482).
— Musicisti d'Italia (22, 68, 165, 214, 264, 350).
— Nicia (165).

GENOVA. — L'Italia musicale (118, 306, 399).
— Espero (436).

ROMA. — Nuova Italia musicale (22, 68, 119, 165, 264, 307, 399, 482).
— Note d'archivio (165, 350).
— Rassegna Dorica (22, 68, 165, 264, 307, 351, 482).
— Rassegna Nazionale (68).
— Rivista Nazionale di musica (166, 213, 263, 307, 351, 399, 436).

TORINO. — Rassegna musicale (22, 118, 213, 306, 399).
— Rivista musicale italiana (118, 306, 398).
— Santa Cecilia (68).

VICENZA. — Bollettino Ceciliano (68, 436).





BARCELLONA. — Philarmonia (27, 170).
— Revista musical catalana (27, 73, 123, 170, 218, 269, 358, 403, 487).

BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung (25, 72, 122, 169, 217, 267, 310, 356, 402, 439, 485).
— Die Musik (24, 71, 121, 167, 216, 267, 309, 355, 402, 438, 484).
— Signale für die musikalische Welt (25, 71, 121, 122, 168, 216, 267, 310, 355, 402, 439, 485).

CONCHES (Ginevra). — Dissonances (26, 73, 122, 170, 218, 269, 311, 357, 403, 440, 486).

GINEVRA. — Le Rythme (311).

LONDRA. — British Musician (402, 438, 484).
— Chesterian (23, 70, 119, 215, 353, 401, 484).
— Monthly Musical Record (24, 70, 167, 215, 354, 401, 437, 483).
— Music and Letters (120, 308, 353, 483).
— Musical Opinion (24, 70, 120, 167, 215, 266, 309, 354, 401, 438, 484).
— Musical Times (24, 119, 167, 215, 266, 309, 354, 401, 427, 484).
— Sackbut (120, 266, 353, 483).
— Strad (355).
— Sunday Times (438).

SAGONZA. — Melos (26, 72, 217, 357, 403, 486).

MAJORCA. — Philarmonia (403).

NUOVA YORK. — Modern Music (73, 123, 218, 358).
— Musical Quarterly (27, 123, 269, 404, 487).

PARIGI. — Courrier Musical (23, 70, 119, 167, 215, 265, 308, 353).
— Ménestrel (23, 69, 70, 119, 166, 214, 265, 308, 352, 400, 437, 482).
— Monde Musical (23, 70, 167, 265, 308, 352, 401, 482).
— Musique et Concours (69, 119, 215, 308, 401, 437).
— Opéra comique (69, 214, 351).
— Revue de musicologie (69, 166, 307, 400).
— Revue Grégorienne (352, 482).
— Revue musicale (23, 69, 119, 166, 214, 265, 307, 351, 400, 486).

PRAGA. — Der Auftakt (358).
— Tempo (73, 123, 170, 218, 269, 311, 358, 440).

REGENSBURG. — Musica sacra (26, 72, 169, 217, 268, 357, 403, 486).
— Zeitschrift für Musik (169, 218, 268, 310, 357, 403, 440, 486).

VARSAVIA. — Muryka (403).

VIENNA. — Anbruch (311, 440).
— Musica Divina (73, 122, 170, 217, 268, 358, 487).

ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung (26, 73, 170, 218, 311, 357, 440, 487).


### TEATRI


(28, 74, 124, 171, 219, 270, 312, 359, 405, 411, 488).


### PRIME RAPPRESENTAZIONI


AYTANO A. — Edipo Re (312).
BELLINI E. — Regina senza reggia e senza re (441).
CORTOPASSI D. — Santa poesia (170).
CASAVOLA F. — L'alba di Don Giovanni (339).
CASELLA A. — La donna serpente (171).
— La favola d'Orfeo (340).
CENTEMERI G. I. — La rivolta delle bambole (312).
COLONNA S. — Beatrice Cenci (219).
DI JORIO A. — Il sogno di Batilla (185).
CONIZZI BARSANTI T. — Cianglea (220).
GUARINO C. — Cuore di Wanda (340).
JAQUES-DALCROZE. — Le petit roi qui pleure (220).
KOLLO W. — La contessina champagne (350).
LOMBARDO C. — Appuntamento nel sogno (441).
LUALDI A. — La Grançeola (341).
MAGLIANI e BONAVOLENTA. — La dama verde (312).
MALIPIERO G. F. — Il finto Arlecchino (126).
— Pantea (340).
MARINUZZI G. — Palla de' Mozzi (176).
MASCAGNI L. — L'amore non è così (312).
MASCAGNI P. — Pinotta (178).
MAZZUCCHELLI D. U. — Nausica (270).
MONTANARI A. — Girasole (312).
MORBIDELLI R. — L'amore sotto cura (126).
NEGRI S. — Il reuccio ed il suo cruccio (273).
PEDROLLO A. — Primavera fiorentina (124).
PENNA A. — La leggenda delle ciliegie (270).
PETRILLI. — La pampeana (350).
PIANTONI G. — Il Tizianello (441).
PICK-MANGIAGALLI R. — Basi e Bote (76).
PIETRI G. — Vent'anni (179).
POLLASTRELLI G. — Il gatto stivalato (220).
RANZATO V. — Re Salsiccia (81).
— Prigioni di lusso (179).
RESPIGHI O. — Belkis (74).
RICCITELLI P. — Madonna Oretta (78).
ROBBIANI I. — Romanticismo (405).
TASCA A. — La lupa (350).
VERETTI A. — Il favorito del Re (173).


### CONCERTI


(31, 82, 128, 180, 221, 271, 312, 361, 406, 442, 489).


### RECENSIONI

#### (Indice degli autori recensiti)


ALALEONA D. (130).
ANDRÉ J. (232).
B. B. C. Year Book 1932 (322).
BACH J. S. (412).
BACH-PERRACHIO (411).
BANCROFT H. (91).
BARESEL A. (233).
BAZELAIRE P. (91).
BEAUFILS M. (409).
BELOCH D. (90).
BENVENISTI VITERBI S. (278).
BEREND F. (233).
BERNARD R. (232).
BIE O. (137).
BIEHLE H. (278).
BILLERI A. (409).
BOYCE W. (89).
BRAHMS J. (91).
BRUGNOLI A. (138).
BRUSCHETTINI M. (281).
BUECKEN E. (278).
BURN A. E. J. (322).
BUSSER H. (268).
CAFAGNA M. P. (89).
CAMPODONICO G. B. (368).
CANTU' M. (281).
CARAVAGLIOS C. (87).
CARELLI A. (409).
CASIMIRI R. (234, 321, 368).
CASTELNUOVO TEDESCO M. (233, 367).
CESARI G. (88, 366).
CHAMPION M. (368).
CHARPENTIER M. A. (87).
CIMARA P. (90).
CLAUSETTI P. (89).
CONFALONIERI G. (366).
COPPOLA P. (282).
CORDELLA G. (323).
CORNELIUS G. M. (369).
CORTOT A. (279).
CREMESINI M. (231).
CZERNY C. (281).
DEBUSSY C. (411).
DE FALLA M. (411).
DE GANI A. (138).
DE LA NOTTE FOUGUE F. (90).
DELIUS F. (140).
DELLA CORTE A. (88, 403).
DELZAUGLES F. (278).
DE NAPOLI G. (231).
DE NINNO A. (88, 404).
DE RENSIS R. (404).
DI RETANA L. F. (232).
DE SEVERAC D. (234).
D'INDY V. (87, 234).
DONIN I. (140).
D'UDINE J. (87).
DVORAK A. (282).
DYER L. B. M. (87).
EGLI G. (137).
FARINA G. (282).
FAUSTINI FASINI E. (231).
FERRARI TRECATE L. (140).
FIELD J. G. P. (368).
FRIEDMANN D. (234).
FUGA S. (90).

CALLOP R. (140).
CANDINO A. (139).
CEIER O. (91, 233).
GESUALDO DA VERONA (234).
GOLS X. (90).
GRAY C. (366).
GRESS R. (279).
CROSSI DA VIADANA (411).
GUARINO C. (360).
GUBITOSI E (90).
*Guide Radio Liriche* (232).

HAMILTON J. (91).
HANDEBERT L. (232).
HARSNAY T. (282).
HONEGGER A. (282).
HUTCHINSON V. H. (139, 232).

IBERT J. (281).
IKELAND J. (140).

*Jerbuch des Musikbibliothek Peters* (87).
JOLIVET A. (411).

KARG-ELERT S. (324).
KAZURO S. (90).
KEON M. T. (140).
KLEMPERER O. (89).
KRZANOWSKA A. (90)
KROYER T. H. (494).

LADMIRAULT P. (411).
LANDAU A. (278).
LEVY L. (140).
LIEHBURG M. E. (137).
LIND G. (281).
LIUZZI F. (187, 366).
LODI L. (139).
LONGAS F. (90).
LORTZING A. (325).
LOWTHER (91).
LUALDI A. (187).

MANAS E. (232).
MANENTE G. (139).
MARCHESI O. (89).
MARCHEX G. (89).
MARKHAM L. E (232).
MARTIN F. (139).
MARTINELLI M. (367, 439).
MASETTI E. (89, 411).
MATTHAY T. (278).
MEDTNER N. (232).
MENCK H. F. (365).
MENZEL A. (140).
MIHALOVICI M. (281).
MOESCHINGER A. (281).
MOMPOU F. (140).
MONTANELLI A. (366).
MORTARI V. (233, 369).
MOZART W. (231, 412).
MULÉ G. (90, 139).
MUSELLA S. (233, 411).
*Musical Pilgrim (The)* (266).

NICHOLLS F. (232).
NIEMANN W. (91, 140).
NIN-CULMELL (411).
NORDIO C. (324).

OBERLEITHNER M. (140).
OSZULIK J. (368).

PEDRON C. (367).
PEREZ M. (411).
PETROCCHI G. (495).
PICCIOLI G. (280, 366, 369).
PICK - MANGIAGALLI R. (267).
PIGANI G. (234).
PILATI M. (233, 280).
PIZZETTI I. (495).
POULENC P. (281, 412).
PRATELLA F. B. (91).
PROD'HOMME J. G. (494).

RAFF H. (365).
RAVASENGA C. (90).
RAVEL M. (412).
RHEINBERGER J. (368).
RICCI SIGNORINI A. (412).
RINALDI M. (494).
ROCCA L. (282, 496).
ROCHAT A. (281).
ROSSI R. (91, 412).
ROTA N. (233).
ROWLEY A. (91).
RUBINI G. (369).

SALAZAR A. (231).
SALLUSTIO G. (369).
SAMINSKY L. (369).
SANTAGATA E. (87).
SCARLATTI A. (89).
SCHAEFFNER A. (231, 278).
SCHERING A. (187, 365).
SCHINELLI A. (410).
SCHMID E. F. (494).
SCHNEIDER M. (137).
SCHOLES P. A. (365).
SCHUTZ H. (231).
*Schweizerische Jahrbuch* (322)
SCHWERKE J. (187).
*Scritti storici* (231).
SEKLES B. (234).
SENFL L. (137).
SONZOGNO G. C. (412).
*Studien zur Musikwissenschaft* (87).
STRADELLA A. (323).
STRAUSS J. (412).
SWIERCZEK C. M. (368).

TAGLIAPIETRA G. (278).
TEBALDINI G. (137).
TEDOLDI A. (91).
TEMPLETON A. (139).
THERSTAPPEN H. J. (265).
THOMAS V. (140).
TIERSOT T. (87).
TOCCHI G. L. (369).
TOMMASINI V. (281).
TONI A. (496).
TREBBI O. (409).
TURINA I. (140).

UNGARELLI G. (409).

VAILLANT H. (232).
VALENTINI E. (137).
VAUNES R. (322).
VERETTI A. (233).
VIRDUNG S. (323).
VUATAZ R. (139).

WAGNER R. (412).
WALLEWSKI B. W. (368).
WARLOCK P. (369).
WEINGARTNER F. (137, 231).
ZANCHETTA A. (282).
ZANOLLI W. (281).
ZECCHI A. (233).
ZINGEL H. J. (409).


## CONCORSI


(40, 92, 143, 191, 235, 283, 325, 370, 413, 454, 497).


## NOTIZIE


(41, 93, 141, 188, 235, 281, 326, 371, 414, 450, 498).


## NECROLOGIO


ARENSKOTH J. (373).
BOCK U. (238).
CAPRA M. (327).
CASTELLANI F. (238).
CLAUSETTI G. (327).
COSTA N. (238).
CRAS J. (415).
CRISTALLI I. (94).
D'ALBERT E. (143).
DELIUCHES V. (94).
FALCONI G. (94)
FLORIDIA P. (415).
FUGAZZOLA A. (286).
GIANNINI C. (500).
HERTZKA E. (286).
JACCHIA A. (500).
LESSAILE J. (454).
MANTOVANI T. (191).
MORALDI G. (191).
MONTANELLI A. (454).
MORICHINI V. (191).
NAPPI G. B. (191).
NEUGUÈS J. (378).
OTTOBONI L. (210).
OTTOBO (373).
PUTT P. (500).
SEICHT R. (191).
SACCHERI P. (286).
TORRI L. (238).
VALLINI P. (94).
VITALE M. (373).
VITES A. (500).
ZUSI P. (94).


## BIBLIOGRAFIA


(106, 55, 144, 192, 239, 287, 328, 374, 416, 455, 501).


## BRANI MUSICALI


CAGGIANO R. — *Anacreontica*. Tra pag. 216-217.
CERCIGNANI M. — *Notte d'agosto*. Tra pag. 352-353.
CIPOLLINI D. — *Danza strana*. Tra pag. 396-397.
DAGNINO E. — *Un sogno*. Tra pag. 436-437.
DONATI P. — *Notturno*. Tra pag. 24-25.
JACHINO C. — *Intermezzo*. Tra pag. 72-73.
LACCETTI G. — *Commiato*. Tra pag. 308-309.
PILATI M. — *Fughetta a due voci*. Tra pag. 264-265.
SCHIUMA A. — *Oh! Uditaletta Mai!* Tra pag. 168-169.
TOMMASINI V. — *La impazienza*. Tra pag. 120-121.
TEDOLDI A. — *Doll's House*. Tra pag. 480-481.



**CANTO E PIANOFORTE**

A. TONI

LIRICHE, 5 Pezzi (dal « Primo Intermezzo lirico ») (1917) (S-T):

118993. - 1. *Morto*. Poesia di G. Pascoli . . . . . L. 4.—
118996. - 2. *Scalpitio*. Poesia di G. Pascoli . . . . . » 4.—
118997. - 3. *Oriano*. Poesia di G. Pascoli . . . . . » 4.—
118998. - 4. *Ore notturne*. Poesia di C. Govoni . . . . . » 4.—
118999. - 5. *Notte di vento*. Poesia di G. Pascoli . . . . » 4.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.


## INDIRIZZI UTILI DI NEGOZIANTI DI MUSICA

### ITALIA

*BOLOGNA.*

**Casa Music. Umberto Pizzi** - Zamboni, 6.

**Casa Music. C. Sarti** - Farini, 7, Tel. 24244.

*FIRENZE.*

**Lapini-Benelli** - Via del Giglio, 9. Strumenti musicali.

*GENOVA.*

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

**Musica** - Musica naz. ed estera. Pianoforti, Armoniums e acces. Libri e Riviste d'interesse music. Via Luccoli, 56r. tel. 22731.

*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 Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*

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

*TRIESTE.*

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

*TORINO.*

**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.** - 12 West 45 th. Str.

*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 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


G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO