BIBL00-123

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO I. GENNAIO MCMXXXIII

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 1032), 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.

PIANOFORTE A DUE MANI

CARLO CZERNY

Composizioni classiche e didattiche

Il primo maestro di Pianoforte. 100 Studi giornalieri. Op. 599. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese).

E. R. 585. - Parte I. Esercizi dal N. 1 al N. 31. L. 2

E. R. 606. - Parte II. Esercizi dal N. 32 al N. 57. L. 2

E. R. 607. - Parte III. Esercizi dal N. 58 al N. 75. L. 2

E. R. 608. - Parte IV. Esercizi dal N. 76 al N. 100. L. 2

E. R. 228. - Completo. » 6

E. R. 230. - *Ventiquattro Studi della piccola velocità*, destinati a sviluppare l'agilità delle dita. Op. 636. (Testo italiano, francese, inglese). L. 6

E. R. 447. - *La Scuola del legato e dello staccato*, in 50 Esercizi. Op. 335. (Seguito alla Scuola della Velocità, Op. 299). (Testo italiano, francese, spagnolo, inglese). L. 10

E. R. 363. - *Nuovi Studi di meccanismo*. Op. 849. L. 6

Revisioni di E. Pozzoli.

E. R. 599. - *70 Esercizi progressivi* scelti dalle Op. 261, 821,, 839, 599, 849, 639, 299. L. 8

E. R. 598. - *20 Esercizi di lettura* in chiave di Violino, *10 Esercizi* progressivi nelle chiavi di Violino e Basso. L. 4

Revisioni di E. Marciano.

E. R. 1236. - *125 Esercizi in brevi e progressive Sonatine*. Op. 261. L. 6

E. R. 671. - *La Scuola della Velocità*. 40 Esercizi. Op. 299. (Testo italiano, spagnolo, francese, inglese). L. 8

E. R. 810. - *Esercizio giornaliero*. 40 Studii. Op. 337. (Testo italiano e spagnolo). L. 6

E. R. 839. - *Scuola del Concertista*. 60 Studii. Op. 365. (Testo italiano, spagnolo). L. 12

E. R. 1040. - *Scuola della mano sinistra*. Op. 399. (Testo ital., spag.). L. 7

E. R. 857. - *L'arte di rendere agili le dita*. 50 Studi. (Seguito all'Op. 299). Testo italiano, spagnolo). L. 15

E. R. 1166. - *Nuova scuola della Velocità*. 30 Studi. (Seguito all'Op. 299). L. 6

E. R. 1265. - *Le cinque dita*. 24 Melodie facilissime su 5 note. Op. 777. L. 3

E. R. 1266. - *Il Progresso* (Le parfait pianiste). 50 Studi di velocità. Op. 818. L. 8

E. R. 1302. - *Il Progresso* (Le parfait pianiste). 25 Studi per le piccole mani. Op. 749. L. 8

Revisioni di G. Bugnamici.

E. R. 1235. - *25 Studi melodici*. Op. 755. L. 12

E. R. 1208. - *25 Grandi Studi*. Op. 756. L. 18

Revisioni di B. Mugellini.

E. R. 1301. - *Metodo per i fanciulli*. Op. 835. L. 6

E. R. 1417. - *Nuova Scuola per la mano sinistra*. 30 Studi (Leduc). L. 5

FELICE BOGHEN

Antichi Maestri Italiani *(Composizioni per Clavicembalo)*

Toccate (E. R. 22) L. 24
Clementi - Della Ciaja - Durante - Frescobaldi - Marcello - Merulo - Pasquini B. - Pollini - Rossi M. A. - Scarlatti A. - Scarlatti D. - Scarlatti P. - Stradella - Zipoli.

Partite (E. R. 295) L. 8
Pasquini. - Zipoli.

Fughe (E. R. 23) L. 24
Bencini - Clementi - Della Ciaia Durante - Frescobaldi - Martini - Pasquini B. - Pollaroli - Porpora - Scarlatti D.

Correnti (E. R. 296) L. 8
Martini - Rossi M. A. - Zipoli.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

FIRENZE - 22 Aprile - 5 Giugno 1933 - XI

Sotto l'Alto Patronato di S. A. R. la Principessa di Piemonte

PRIMO CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA
(30 aprile-4 maggio)

MOSTRA DI LIUTERIA ITALIANA ANTICA E MODERNA
in Palazzo Vecchio

OPERE ITALIANE DELL'OTTOCENTO: **La Vestale** di Spontini - **La Cenerentola** di Rossini - **Lucrezia Borgia** di Donizetti - **I Puritani** di Bellini - **Nabucco** di Verdi - **Falstaff** di Verdi
sotto la direzione dei maestri VICTOR DE SABATA, VITTORIO GUI, GINO MARINUZZI, TULLIO SERAFIN
con nuovi allestimenti scenici di P. ASCHIERI, F. CASORATI, G. DE CHIRICO, G. SALVINI, M. SIRONI
con i più reputati cantanti di oggi

SOGNO D'UNA NOTTE D'ESTATE di Shakespeare nell'Anfiteatro di Boboli, con musiche di Mendelssohn, danze e cori, sotto la direzione di MAX REINHARDT

SACRA RAPPRESENTAZIONE ITALIANA DEL SECOLO XV, nel Chiostro monumentale di S. Croce

CONCERTI SINFONICI dell'« Orchestra Stabile Fiorentina » diretta da V. Gui, dell'« Orchestra dell'Augusteo » di Roma diretta da B. Molinari, dell'« Orchestra del Teatro alla Scala » di Milano diretta da V. de Sabata

CONCERTI DI MUSICA DA CAMERA nella Sala Bianca di Palazzo Pitti

CONFERENZE MUSICALI, nella Sala dei Duecento in Palazzo Vecchio, di E. J. Dent, I. Pizzetti, P. Valéry e F. Werfel

CONCORSO NAZIONALE DI BEL CANTO

RIDUZIONI FERROVIARIE

Per informazioni rivolgersi al

Segretario Gen. del "Maggio Musicale Fiorentino,, Firenze



NOVITÀ BOMPIANI

Uomini, donne nei fianchi di una nave gigantesca, sbattuti e mescolati come dadi per una ignota partita.

"Non è esagerato dire che "TRANSATLANTICO„ ha conquistato di colpo la Germania„
(Dresder Anzeiger).

L. 12.-

BOMPIANI

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

ORCHESTRA D'ARCHI

NOVITÀ

O. RESPIGHI

ANTICHE DANZE ED ARIE PER LIUTO

Secolo XVI e XVII.

Trascrizione libera. III Suite.

1. IGNOTO (fine del sec. 16°) italiana.
2. BESARDO G. B. (sec. 16°). Arie di Corte.
3. IGNOTO (fine del sec. 16°). Siciliana.
4. RONCALLI L. (1692). Passacaglia.

Partitura in 16°
(122577) — Lire 8.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

DISCHI CLASSICI

ODEON

6934 M. **Carmen** (BIZET) « Là sul bastion di Siviglia » « È l'amor uno strano augello » } ms. Supervia.

5648/49 F. **Sogno di una notte d'estate** (MENDELSSOHN) Scherzo - Notturno - Marcia Nuziale. Concerts Colonne, M.° Pierné.

6674 N. **Aria sulla quarta corda** (G. S. BACH) **Valzer in La maggiore.** Op. 39 (BRAHMS) } Violinista B. Hubermann

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**

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie
Infortuni - Responsabilità civile - Furti
Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

MUSICA 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. Cellesi. — Attorno a Haendel. Lettere inedite del poeta Paolo Rolli Pag. 7

G. De Napoli. — I Centenari melodrammatici italiani del 1933 . . . » 17

RIVISTA DELLE RIVISTE: Considerazioni sulla musica contemporanea. - Un manifesto musicale. - Italia. - Estero . . . . . » 22

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . . » 29

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Londra (G. R. Foa) - Lettera dalla Russia (B. De Schloezer) . . . . . » 36

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale - Musica vocale e strumentale da camera » 39

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 42

PROSPETTO dei nuovi lavori italiani rappresentati nel 1932 . . . . . » 46

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

BRANI MUSICALI

V. Davico. - *Fior di pepe*. Canto e Pianoforte

M. Béclard D'Harcourt. - *Yaravi*. Canto e Pianoforte.

"AEDO"

la nuova supereterodina Radiomarelli

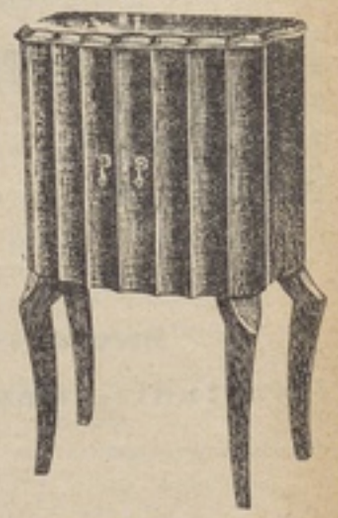
Il nuovissimo ricevitore « Radiomarelli » montato su circuito supereterodina a 6 valvole del tipo di ultima creazione, è tutto quanto vi può essere di più moderno e di più perfetto in materia di apparecchi radio.

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 XV Gennaio 1933-XI N. 1

MVSICA D'OGGI

Attorno a Haendel

Lettere inedite del poeta Paolo Rolli [1]

Tra le molte migliaia d'autografi che il libraio stampatore, Cav. Giuseppe Porri, legò morendo alla Biblioteca Comunale di Siena, si trovano tre lettere autografe del poeta Paolo Rolli, insieme ad altri suoi scritti non tutti castigati e interessanti. Queste lettere furono indirizzate dal poeta a Francesco Bernardi, cantante evirato tra i più famosi, conosciuto in tutta Europa col pseudonimo di « Senesino » pervenutogli da Siena che gli dette i natali intorno al 1677. Le epistole del Rolli si riferiscono al periodo più burrascoso della vita musicale di Londra, nel cui sfondo spicca dominatrice la maschia figura di Giorgio Federigo Haendel e attorno a lui si muovono quei famosi compositori e cantanti italiani ai quali si deve il trionfo d'un primato musicale italiano in Inghilterra nella prima metà del '700. Da Londra il poeta Rolli scriveva all'amico « Senesino caro » il quale era ritornato in Italia in seguito alla chiusura del teatro della Reale Accademia di Musica di Londra, dove per otto anni, circa, aveva raccolto trionfi memorabili, divenendo fin dalla prima sera, l'idolo del pubblico.

Il Rolli si era preso la cura d'informare il Senesino di quanto avveniva intorno alla riorganizzazione dell'opera e si diffondeva a riportare ad esso anche il pettegolio che circolava da ogni parte tra i vari partiti nei quali si era divisa Londra tutta per un cumulo di circostanze inerenti a questioni d'arte e di politica e all'indole alquanto capricciosa e volubile del pubblico londinese.

Quel bell'umore del Rolli con tre ironiche e spiritose quartine dipinge la strana situazione:

I concerti di città
si preparano a gran fatti
gabbia amplissima di matti
e la musica si fa.
Londra è già divisa tutta,
i partiti non àn freno
chi vorrà il mercato a fieno (2)
chi 'l mercato delle frutta
Aman qui le contenzioni
come i lor campestri balli
non sarà però di galli
ma battaglia di capponi. (3)

(1) Biblioteca Comunale di Siena. Autografi Porri: filza XXVI, fascio IV. Tanto della prima quanto della seconda di queste lettere riportò un periodo Sesto Fassini in un suo interessante lavoro: « Il melodramma italiano a Londra ai tempi del Rolli ». Riv. Mus. Ital. Vol. XIX Anno 1912. Bocca Ed., Torino.

(2) Sottintendi il teatro di Hay-Market (Mercato del Fieno).

(3) Epistola inedita in versi diretta da Kensington al Senesino, ospite di lord Middleton a Piper-hara (Contea di Surrey). Bibl. Com. di Siena. Aut. Porri cit.

Le contese, le lotte, i tumulti dentro e fuori il teatro, le beghe che coinvolgevano i personaggi della Corte e la platea nel pettegolezzo e nelle grossolane banalità, offrivano vasta materia all'epistole che il Rolli scriveva al Senesino, e il Rolli, com'è noto, oltrechè essere gentile, appassionato, elegante poeta, fu anche polemista brillante, spregiudicato e maldicente, bravo nell'adoperare la lingua, quanto la penna. Di queste spiccate qualità il nostro poeta ne dà un buon saggio nelle sue epistole all'amico sopranista senese.

Premettiamo una succinta descrizione dei fatti a cui si riferiscono le lettere rolliane per rendere il contenuto più chiaro e più interessante.

***

La morte di Henry Purcell, il più grande compositore dell'Inghilterra, avvenuta sullo scorcio del seicento, aveva lasciato il campo musicale britannico libero all'invasione straniera. Era nella fase culminante il periodo emigratorio dei musicisti italiani — esecutori e compositori — verso i principali centri musicali d'Europa. Principi e sovrani se li contendevano a suon di monete d'oro per lo sfarzo e la gioia delle loro corti. A Londra la penetrazione italiana era avvenuta in un primo tempo per opera di bravi esecutori che avevano messo la società londinese a contatto con le produzioni strumentali e vocali di Vitali, di Bassani, di Scarlatti e dei maggiori operisti dell'epoca. Quando l'opera italiana fece a Londra il suo ingresso, diremo ufficiale, trovò il clima già preparato per il più fecondo e prospero fiorire. Nessun compositore inglese sorse a competere o reagire contro la nuova espansione italiana. In quel momento — scrive David (4) — *Londres n'avait pas un compositeur... En l'absence des compositeurs anglais, les italiens s'emparèrent de la place.*

Lo stesso grande Purcell rimane eclissato. In mancanza d'un'opera nazionale Londra si contentava d'un genere d'importazione. L'orgoglio nazionale, pur così profondamente nutrito in Inghilterra, non poteva certo sentirsi lusingato, ma in compenso il pubblico si divertiva e si attaccava, suo malgrado, al teatro, alla musica e ai cantanti italiani con un abbandono e un fanatismo mai visti fino allora.

Sulla fine dell'autunno del 1710 giunge a Londra Giorgio Federigo Haendel con l'animo teso verso la conquista di nuovi orizzonti onde realizzare i grandi sogni d'arte che gli turbinano nel pensiero. Londra, ove si respira l'atmosfera d'un'arte esotica, gli appare terreno propizio alla conquista. Scrive per essa il *Rinaldo* e incontra strepitoso favore. Seguono altre opere teatrali e alcune composizioni d'occasione che suscitano lo stesso grande entusiasmo del *Rinaldo* e allargano rapidamente la fama del compositore in Europa.

Londra, che aveva attratto il grande Maestro, finisce col conquistarlo completamente. A malincuore egli si allontana più volte, ma vi ritorna sempre e finisce col restare.

Tra il 1718 e il 1719, per iniziativa dei circoli di corte, viene attuata la fondazione d'un'Accademia di musica per l'esecuzione d'opere teatrali italiane e Haendel è incaricato di organizzare e dirigere lo spettacolo. Egli si accinge all'impresa con tutto l'ardore della sua portentosa energia. Corre in Germania: a Dresda

(4) Haendel. Alcan. Paris, 1929.

in quel momento si trova riunito il fior fiore dei più celebri cantanti d'Europa, e naturalmente italiani, perchè canto allora era sinonimo d'Italia, richiamati a quella corte per il matrimonio dell'Elettore con Maria Giuseppa d'Austria. Haendel scrittura per la sua impresa di Londra il Senesino e Margherita Durastanti.

Nella primavera del 1720 viene inaugurata la prima stagione d'opera al teatro di Hay-Market sotto i più lieti auspicii. Se non che incominciano a manifestarsi i sintomi d'una corrente avversa che si agitò in seguito più o meno violenta contro Haendel con lo scopo di combattere l'opera sua molteplice e rovinarlo. Haendel, la cui forza di volontà non conosceva limiti, non si sgomenta; accetta la lotta e la sostiene con varia fortuna in competizione con Attilio Ariosti e Giovan Battista Bononcini, che nel campo musicale è ritenuto re della moda, chiamato a Londra dagli avversari di Haendel. Ma il suo temperamento esuberante, pletorico lo rende troppo irascibile e furioso. Tutti i suoi biografi lo dipingono autoritario, violento, collerico e riportano in proposito varî aneddoti, tra i quali il seguente. « *Un jour il avait saisi à bras le corps de la Cuzzoni* — squisita e impareggiabile interprete delle sue opere, ma capricciosa, testarda e stravagante — *l'avait portée près d'une fenêtre ou il était prêt à la précipiter, si elle refusait plus longtemps de chanter un certain air selon ses indications* » (5).

Dei difetti del maestro gli avversari se ne servono quale arma valida a scatenargli contro la generale indignazione ad aumentare la quale concorrono anche altre questioni estranee all'arte. « *L'origine allemande de Haendel, ses services dans la maison de Hanovre, la faveur que lui marquait George II, devinrent des griefs contre lui* ». La più parte degli inglesi è rimasta tenacemente attaccata alla casta degli Stuart, non vede di buon occhio il re tedesco, per cui: « *L'impopularité du souverain rejaillit sur le compositeur.....* » (6).

Tuttavia Haendel, intrepido, tiene fronte agli avversari e continua la lotta con ardore appassionato, ma altre difficoltà sopraggiungono ancora nel 1726 per causa d'una grande rivalità sorta tra Francesca Cuzzoni e Faustina Bordoni, quest'ultima scritturata di recente da Haendel. Divenute implacabili nemiche per gelosia in arte, le due celeberrime cantatrici non risparmiarono occasione per dar luogo a clamorose pubblicità, fino a venire alle mani. « *Le 6 juin 1727, en scène, elles se prirent aux cheveux et se rouèrent de coups, au milieu des hurlements de la salle, présidée par la princesse de Galles* » (7). Da allora tutto precipita in un gran disordine e nella rovina. « *Haendel essaya bien de reprendre les rênes; mais comme disait son ami Arbuthnot "le Diable était lâché" impossible de le remettre en cage. La partie fut perdue, malgré trois nouvelles œuvres de Haendel* » (8).

Nondimeno il grande compositore si sente irresistibilmente attratto dal teatro; la lotta pare che lo inebrii; quando tutto è perduto ricomincia, ritorna sulla breccia e senza misurare la portata della nuova impresa vi si getta a capo fitto, sacrificandovi passione, energia, denaro, l'unico che possegga e che ha guadagnato a tanto duro prezzo in quegli anni di lotta e di lavoro.

Come tutte le volte che vuol ricominciare corre in Italia, la fucina dei cantanti di cui è generosa fornitrice di tutto il mondo, impegna i migliori virtuosi dispo-

(5) Michel Brenet. Haendel. Henri Laurens Ed., Paris, 1912.
(6) Michel Brenet, op. cit., pag. 62.
(7) David. Op. cit.
(8) David. Op. cit.

nibili per riaffrontare nuovamente la lotta e tornare da capo. Siamo al 1729, il periodo al quale si riferiscono le lettere di Paolo Rolli.

Mentre Haendel è intento alla riorganizzazione dello spettacolo d'opera, a Londra s'intensificano le beghe, si mettono in circolazione gli epigrammi satirici, i libelli diffamatorii, le notizie più discordi e tendenziose per demolire l'opera ardua e coraggiosa di Haendel. I partiti nelle loro posizioni avverse reclamano il ritorno del proprio beniamino sulle scene. I cuzzonisti rivogliono Francesca, gli antagonisti Faustina e tutti o quasi invocano a gran voce il ritorno del Senesino, memori di quella sua impareggiabile arte di cantante e di attore che ogni sera sapeva rinnovare nel pubblico sempre più alti e deliranti entusiasmi (9).

***

Sono note agli istoriografi le vicende che travagliarono l'ambiente musicale britannico all'epoca di Haendel, ma i particolari che si colgono su le lettere di Paolo Rolli, scritte in uno stile familiare e alquanto verista, acquistano sapore di cosa viva, presente e palpitante.

Paolo Rolli era a Londra da circa quattordici anni. Scrive il Carducci: « Piacque l'ingegno del Rolli al Bolingbroke in alcuni viaggi che questo ministro della Regina Anna e precettore di scetticismo al Voltaire, faceva a Roma per le sue brighe in favore della successione cattolica degli Stuardi; e piacque a un altro inglese, il lord Steers Sembuch, che poco dopo il 1715 lo portò seco a Londra » (10).

Allorchè la lotta tra Haendel ed i suoi competitori italiani aveva toccato il sommo, Paolo Rolli si trovava molto in auge presso la buona e l'alta società londinese. Insegnava l'italiano alle reali principesse, ma siccome lo stipendio era piuttosto magro, così gli fu permesso d'insegnare anche alle famiglie nobili. Quando fu fondata la Reale Accademia di Musica ne fu scritturato poeta. Fornì libretti a Haendel, all'Ariosti, al Bononcini e specialmente al Porpora. Come scrittore di drammi salì in molta rinomanza. Il Carducci, che nelle critiche non si lascia tanto facilmente prendere la mano dalle tenerezze, considera Paolo Rolli il vero emulo del Metastasio (11).

In Inghilterra il Rolli fu il principale esponente della poesia melodrammatica: letterato, traduttore, critico, egli acquistò la più vasta popolarità anche pubblicando raccolte di poesie in rime leggere, eleganti, delicate, coserelle fini e graziose che in breve facevano il giro dei salotti mondani, entusiasmando le dame e i gentiluomini più di quanto in realtà meritassero, contribuendo tuttavia a tener desto e vivo il gusto e l'amore per la lingua italiana allora coltivata largamente in tutti i migliori centri intellettuali d'Europa. Nel 1729 il Rolli, di carattere ardente e battagliero, lo troviamo tutto preso dalle beghe teatrali e completamente infatuato nel movimento anti-haendeliano. Come letterato di grido, poeta di S. M. Britannica — e si compiaceva di mettere in evidenza questo titolo — accreditato presso l'aristocrazia, non mancò al Rolli nè prestigio nè autorità per agitare una campagna violenta contro Haendel. E fu intransigente nel condurla, inesorabile, feroce, non curandosi

9) Vedi lettera N. 2.
(10) Mellca e Lirica del seicento. Bologna, Zanichelli, MCMIX.
(11) Lib. cit.

nemmeno che in quel momento, essendo Haendel protetto del re, un anti-haendeliano veniva considerato alla stregua di un anti-realista. Egli non risparmia niente di quanto fa parte dell'impresa haendeliana, attacca e stronca come può, più che può, cantanti, orchestra, direttori e partigiani, non escluso il Farinello a cui rimprovera la faccia d'elemosiniere (12), mentre il Senesino, d'animo nobile e generoso, rende omaggio al collega e ne tesse le lodi, quando ad un'epistola in versi del Rolli — sdrucciolante un po' troppo nello sconcio e quindi impubblicabile — risponde egualmente in versi con vena sciolta di poeta orecchiante:

Farinello è un gran campione
della musica moderna,
e con spada e con lanterna
può venire alla tenzone.

Nell'antica à merto eguale,
perchè brava educazione
nella prima sua lezione
gli diè il Porpora immortale. (13)

***

Quale può essere stato il movente che scatenò nell'animo di Paolo Rolli quell'implacabile fobia verso Haendel che chiamava, con scherno insolente, « il Malonesto Barbaro »? (14).

Varie certo furono le cause in quell'ambiente d'uragano che circondò il teatro di Londra. Non è nemmeno da escludere che tra i due siano passate folate di collera — Haendel si accendeva come una miccia, Rolli, presuntuoso, non sopportava l'altrui autorità — che abbiano provocato dispute vivaci, alterchi, parole grosse, quando il Rolli collaborava come librettista col grande Maestro per il teatro della Reale Accademia. C'è da crederlo, tanto più che Haendel aveva soppiantato il Rolli una prima volta per un altro librettista, Nicola Haym, e una seconda volta, morto l'Haym, per Giacomo Rossi, che gli aveva scritto il *Rinaldo* col quale Haendel mosse incontro al pubblico di Londra.

Vi fu poi di mezzo anche una donna bella, ardente, appassionata, artista di primor'ordine, quale era Faustina Bordoni, che aperse più d'una breccia nella schiera dei suoi ammiratori (15).

È evidente che Paolo Rolli ebbe la vana illusione d'oscurare e annientare con l'opera sua deleteria la fama de *« le génie de Haendel, grand comme le monde »* (16). Invece tramandava ai posteri tante futilità e tanti particolari ameni, mostrando con essi la propria anima petulante e invereconda.

LUIGIA CELLESI.

(12) Lettera N. 1.
(13) Risposta in versi del Senesino da Piper-hara a Paolo Rolli; inedita. Bibl. Com. di Siena. Autografi Porri cit.
(14) Vedi L. Cellesi « *Un poeta romano e un sopranista senese* » in Bullenino di Storia Patria, Nuova Serie - Anno I. (1930-IX), Fasc. II.
(15) Vedi lettera N. 2 e L. Cellesi. Op. cit.
(16) Lisei.

LETTERA N. 1

Londra il 25 del 1729.

Carissimo Amico,

Oh! al fine la mina à preso fuoco, e il tutto è venuto in luce! oh, quanto

diversa dalla già scrittavi è questa! Tornò l'Heydeger (1), disse non aver trovato cantanti in Italia, protestò non volere intraprendere cosa alcuna senza le due donne (2), parlò solamente di quelle, e propose Farinello (3): alfine, sentendo che i vostri amici vi rivolevano, cedette, e voi ritornaste su 'l suo tappeto. Egli pensava dunque più ad una lucrosa sottoscrizione che ad altro, e ben pensava, perchè così i due partiti e i vostri amici d'ambedue, avriano ripiena la sottoscrizione annuale di 20 lire a testa. Questa era la macchina su 'l cui fondamento, a voi già noto, vi scrissi la prima lettera. Ma l'Haendel (4) non s'addormentò a tal zuffolo. Rimostrò la malizia dell'Emulo, il di lui vano e ridicolo viaggio il pensiero di guadagnar solo. Disse esservi bisogno di varietà, rinnovò l'antico sistema di cangiare cantanti per avere occasione di compor cose nuove per nuovi esecutori: trova facilità nella Corte al suo nuovo progetto, e lo persuade. Faustina non si vuole. Voi siete stato abbastanza inteso, si vuole Farinello e la Cuzzona, s'ella non resta a Vienna, e si vuol da chi può. Mylord Bingly è alla testa del progetto. Ma fa di mestieri il teatro. Si chiama dunque l'Heydeger e se gli accordano 2200 lire, perchè egli provveda teatro, scene e abiti.

L'Haendel avrà 1000 lire per la composizione o sua o d'altri ch'egli vorrà. La sottoscrizione sarà di quindici ghinee a testa e fino al presente si crede bastante. Si propongono 4000 lire in tutto per li cantanti — due di 1000 a testa con un giorno di beneficio et il resto etc. L'Haendel partirà in breve per l'Italia, ove sceglierà la compagnia. 3 saranno deputati de' sottoscriventi per avere ispezione etc. Eccovi il nuovo sistema. Riva già ne porta il lutto, perchè ben vedete che malissimo vento spira per il Pallon Bononcino (5). Dite dunque alla Faustina che il suo caro Handelino verrà in Italia, ma non per lei. Non vi scrissi io già che ella avrialo provato alfine ben contrario alla di lei opinione?

Poverina! me ne dispiace. Così merita (e ciò dico per tutti) d'esser trattato chi per fare vigliacchissima corte ai nemici, sacrifica gli amici. Il prezzo ora esclude voi, come temo, altrimenti non dubiterei che o prima, o poi, non avessi qui a rivedervi, in dispetto di chi à avuto in mira il non farvi tornare. Il Farinello verrà, forse, tratto dalla lusinga del beneficio, perchè niuno mai, se non voi, lo à rifiutato, avendo ottima faccia per elemosinare.

Ma quando penso alle mille *lire* senza nemmen parlare de' viaggi, io rido, fra me stesso, perchè in tal caso, un virtuoso di grido vi rimetterebbe del suo. Pagandoli poscia i viaggi del venire e del tornare, penso ancora che se altri non piacesse a quel grado che siete piaciuto voi, vostro vantaggio sarebbe aspettare l'evento

(1) Organizzatore e direttore di pubblici spettacoli e impresario, ammiratore entusiasta di Haendel, passato poi nelle file dei di lui avversari. A Londra lo chiamavano *the swiss Count* famoso per la sua eccezionale bruttezza.

(2) Francesca Cuzzoni, detta in queste lettere e in altri scritti del Rolli Celestina (Parma 1700-1770), e Faustina Bordoni in Hasse (Venezia 1693-1783) le più celebrate e acclamate cantanti del tempo.

(3) Carlo Broschi (Napoli 1705-1782) il più celebre dei soprani del '700.

(4) Paolo Rolli scrive questo nome con l'ortografia inglese Händel.

(5) Bononcini Giovan Battista, appartenne a una famiglia di bravi musicisti. Scrisse molte opere teatrali che lo resero celebre in Europa. Fu antagonista di Haendel, ma la sua fama dovette essere oscurata per un banale plagio da lui commesso a Londra: «Bononcini avait déjà reçu à l'« Académie d'ancienne musique » de Londres: pour payer sa réception, il offrit à l'Académie en 1728 un madrigal à cinq voix. Or, trois ans après, un membre de l'Académie trouva ce madrigal dans un livre de *Duetti, Terzetti* e *Madrigali* de Antonio Lotti..... on fit une longue enquête, on furent interrogés Lotti et un grand nombre de témoins. Le résultat fut écrasant pour Bononcini qui fut abandonné de tous....». David. Op. cit., p. 107.

e poi non rifiutare un invito, perchè ardisco dire che in quel caso un vostro beneficio varrebbe mille altre lire, per lo meno. Io vi scrivo quel che penso e quel che mi detta il desiderio di rivedervi qui a mio tempo, e de' vostri vantaggi. Non mancherò mandarvi informazione d'altro che possa accadere d'importanza.

Sento ora che la Cuzzona abbia superate tutte le difficoltà in Vienna, e v'è gran facilità ch'ella vi resti a servizio. Certamente ella piacque al sommo a Cesare e alla Imperatrice; e costà, la compagnia d'un proprio marito, à migliore effetto che quella d'un marito altrui. Addio, caro amico, mandate un mio saluto al vostro Gaetano, e ricevete con gradimento quello del mio fratello. Riamate il vostro Rolli.

Al Mio Signore e P.re Sing.mo
Il Sig. Francesco Bernardi - Senesino
Venezia.

LETTERA N. 2

L.[ondra] il 4 di febbraio 1729.

Carissimo Amico,

Avrete già ricevuto una mia ch'io mandai a Firenze perchè vi fusse mandata a Venezia: e supponendola pervenutavi, vado continuando in questa le notizie musicali. Il nuovo sistema Handeleidegriano (*sic*) piglia piede. Si fece adunanza generale, ove se ne parlò. Pochi furono gli adunati e di quelli sei o sette sottoscrissero solamente; altri non rifiutarono, altri fecero istanza di notificar loro prima i cantanti. Si spacciò la volontà regale e si disse che l'Haendel partirebbe in breve per l'Italia in cerca di cantanti. Per consenso unanime fu concesso l'uso degli abiti e scene dell'Accademia per cinque anni a i due progettisti. Oggi appunto l'Haendel parte e dieci giorni fa l'Haym mandò lettere circolari in Italia per annunciare a' virtuosi e virtuose questo nuovo progetto, e la venuta dell'Haendel. Il Farinello è di primo predicamento, e tanto più quanto da poco fa sono venute da Venezia, e particolarmente a questo residente Vignola, che il teatro dove Farinello recita à tutto il concorso, e quello dove voi e la Faustina siete è quasi vuoto. La dichiarazione di questo R. circa le due virtuose è certamente stata questa: che se la Cuzzona e la Faustina vi tornassero, Egli contribuerebbe quello che aveva promesso; se la Cuzzona sola tornasse, Egli contribuirebbe lo stesso. Ma se la sola Faustina tornasse egli non contribuerebbe niente. Se la Cuzzona torni o no, è incertissimo. Mancano lettere di Vienna per arresto di poste, ma le intelligenze ultime parlavano di regali, e non di servizio. Nondimeno, siccome la mira di colei è il servizio, potrebb'essere che le riuscisse, avendo ella già piaciuto e disponendosi a contentarsi d'un *mediocre* certo e continuo, più volentieri che d'un incerto più lucroso. Ma la Faustina avrà notizie più fresche da Vienna e dalla sua carissima Imperatrice che tanto e pottanto l'amava. L'intenzione del novo progetto è di avere tutto novo. Il caro Hendelino, e per esperienza d'effetti, e per far cause a chi deve, detesta la promotrice del *Siroe*. Io sempre sono stato, siccome sarò, gravissimo seco, nè gli ò dato buon viaggio, ma giorni sono il

Gonpy (?) (6) venne a far visita a mio fratello, interrogandolo circa la gita dell'Haendel e del nuovo sistema per sentire i miei sentimenti. Le risposte furono d'approvazione.

Egli disse ancora che la Faustina era stata cagione dei dissapori fra me e l'amico; al che fu risposto con noncuranza e risentimento. Egli detestava la Signora e diceva che il tutto, il tutto sarà nuovo, dicendo ancora che l'Amico odiava la Cuzzona ancora

Riva è inferocito, perchè vede il Bononcino escluso dall'orgoglio proprio e dall'orgoglio del Capo Compositore, dal quale dovrà dipendere ogni altro. Dice che la Cuzzona à mandato ordine al Franceschino pittore che ritorna in Italia, di portar seco le di lei figlie, onde così minaccia la nazione della ruinosa mancanza di Madama e del Colonnello. Le nuove che posso vi dò, e spero che le amiate, altrimenti non le manderei. Le nuove che io desidero di costà sono quelle della vostra salute e della salute di Gaetano e sua famiglia. Inquanto alle *alme* musicali italiche, non me ne curo, e il vostro siciliano non m'importa molto, perchè, certamente, entra nel Salmo dell'Universa Pecora. Ma pure se si volesse ammorbidire, io l'amerò, se voi l'amerete, perchè amerò sempre voi e tutto quel che voi amate. Addio, Senesino caro, Giovanni v'abbraccia.

il 7.

Si dice che il Farinello sia già stato impegnato per l'anno prossimo così, come pur voi altrove. Se quello è impegnato bisognerà ricorrere a voi; in caso che non lo siate (7) . . . . . onde giocate pure la carta e, lasciando a parte ogni altra riflessione, pensate al solo interesse. Si parla ancora del Carestini (8) per secondo. Le sottoscrizioni non saranno difficili; perchè il buonmercato piace e a i più. Ma le buone sicurtà non àn mai fatto danno. Sento per cosa certa che niuna delle due donne sia per essere chiamata: nel che ambo i partiti si accordano; onde, se la Cuzzona non torna di per sè, non sarà certamente fatta venire. Non dubito che vedrete l'Haendel prima della fine del carnevale, perchè, certo, va direttamente a Venezia per Farinello. Sarò curioso del suo portamento con voi e con la celebratissima virtuosa. La quale, temo, che adirata contro allo infedele, non lo faccia *buttar zoso in canal*.

Al Mio Signore e P.ne Sing.mo
Il Sig. Francesco Bernardi - Senesino
Venezia.

LETTERA N. 3

il 16 di Maggio

Rispondo alla vostra d'Aprile. Le nuove che vennero al Riva dell'arrivo dell'Haendel in Venezia, furono che voi freddamente lo accoglieste e che egli se ne lamentàva e querelava e diceva che i Principi avean braccia lunghe, onde al

(6) Nome incerto.
(7) Testo illeggibile, perchè la carta è lacerata.
(8) Carestini Giovanni (Monte Filatrano-Ancona 1705-1760). Fu tra i più reputati cantanti d'Italia, conosciuto col soprannome di « Cusanino » dalla famiglia Cusani di Milano che lo protesse fin dai 12 anni circa.

fine vi riconciliaste seco, ed egli promisevi al ritorno di Napoli venire a Siena. Riva a quest'ora è già in Vienna, onde non vedrò più sue lettere fino all'inverno prossimo. *Gneo*, è in quello il nome di Faustina, e Pallone il vostro. La vostra dichiarazione per la Cuzzona è presa per corte che le facciate. Non è necessario dire alcune verità; com'è bene non dir mai la bugia. Che importa di due donne dir chi canti meno male, o sia meno cattiva attrice? La compagnia nuova endeliana è questa. La Stradina, la Somis, Carestini, Balino (9) Fabbri con sua moglie in occasione di terza donna, e un basso italicoalemanno. L'Haendel à scritto che Carestini era l'emulo di Bernacchi. Ne vedremo l'evento, e ve ne informerò esattamente. — Avete ben toccato e visto che io meglio degli altri v'ò saputo informare, e dir quello che veramente è accaduto, e alle prime recite vi scriverò altri prognostici. Spero che vi sarà occasione di desiderar Senesino, ma non le due BB.

Lodo molto le vostre risoluzioni circa i contratti, e non dubito che dovunque vi sarà vero gusto teatrale, voi non siate per lasciarvi addietro qualunque altro. Godo poi che cotesti Metastasj ed altri parolai, vi riescano quel che veramente sono, e che qui non vi pareano. Vi ricordarete ancor più adesso che in tutti i miei intieri drami, non mancaste mai di risplendere. Io mi rido delle mode e dei lombardismi in materia teatrale. L'imitazione de i gran fonti antichi, non manca mai di buon successo, quando vien fatta da chi à l'esperienza, ed eseguita da vostri pari. Ma siccome questa è la minima abilità della quale io debba pregiarmi, così non ne fo altro conto che quello d'un accidente lucroso, e v'assicuro che in caso io sia qui creduto giovevole, non diminuerò un soldo del prezzo passato, e non farò passo veruno.

Mi faceste ridere con l'osservazione di quei Satrapi che non iscrivono nè in fretta, nè ad agio (*sic*), e che dicono ch'io rispondessi in fretta al mio critico. Ma dite loro da mia parte, quel ch'io feci a tali persone rispondere in Firenze dal mio amico, autore Anton M.a Salvini: cioè ch'io non rispondo se non a chi stampa; e dite loro anche che la mia maniera sarà sempre di rispondere in quella sorta di fretta, ond'essi traggan vantaggio. Che coglioneria far tanto mistero d'una lingua vivente! e voler dare ad intendere ch'ella sia può astrusa che le orientali, e le profonde cognizioni mattematiche e filosofiche, le quali, in ogni parte del culto mondo sono a perfezione conosciute e poi che questa astrusità sia facile e notissima sola a' Toscani. Ma per lo più, Senesino mio, coloro che fan professione di conoscere più degli altri le parole, non le sanno poi mettere insieme. Abbiate per certo che gli ottimi poeti san quella lingua in cui scrivono meglio degli altri, e ciò è tanto vero, quanto gli ottimi poeti nostri ànno scritto ottime prose e gli ottimi pensatori, mediocrissimi versi. O' tenerezza ora per la città degli Intronati (10), e non vorrei che vi fossero se non spiriti superiori e vasti che lasciassero a' Fiorentinelli coteste puerilità: dico a' Fiorentinelli per distinguerli da' buoni e veri fiorentini, i migliori autori de' quali sono più noti a me forse che a moltissimi di loro e talmente noti che gli so quasi tutti a mente, come ò fatto alcune volte sestine, improvvisando e riempiendo de' loro versi le mie stanze, quando cadevano in acconcio; il che facea tal'effetto, come voi osservaste fare alle vostre espressive ariette, espressivissimamente cantate e atteggiate da voi e perciò mi lascio trasportar

(9) Diminutivo d'Annibale (Annibalino) nome proprio del tenore Fabbri.
(10) Siena dove sorse e fiorì la più volte secolare Accademia degli Intronati.

da un estro di confidenza. Io non risponderò più al Buonamici: ci vuol'altr'uomo per meritare mia seconda risposta. Rido poi molto dello studio di camei di 30 mila scudi, come ancora che cosa di tal prezzo possa qui vendersi dove le due o tre persone, al più, dilettanti in tali cose n'àn più di quel che loro basta, ma riderei più ancora delle venticinque ghinee in caso di una tal vendita, nella quale il minimo impiegato uomo non si contenterebbe di meno di tre o quattro mila scudi. Ma per seriamente parlarvene, supponendo vi prema servir l'amico, fategli sapere che bisognerebbe mandar solamente cinque o sei pezzi sublimi per volta, e di questi mostrarne uno di quando in quando, e lasciarlo al curioso su 'l momento dell'offerta che giunga presso al prezzo domandatone. Un solo zolfo, non che una quantità, se mai piacesse, farebbe uscire o di memoria, o di desiderio all'inglese compratore, l'originale ch'egli venisse. Questo è retto, il solo retto, consiglio, come ben potrà attestare in Roma al suo ritorno, un certo abate Sterbini, antiquario romano, qui venuto e partitone, e meglio di lui il Barazzi, droghista in Campo di Fiore, partito seco.

Il vostro Alberti si va stampando, presto saranno finiti tutti i volumi dell'Istoria Romana, in Parigi, e vi scrissi già che saria necessario mandaste un de' vostri volumi per legarli uniformi, perchè quel francese, legatore, fece bancarotta e fuggì in Olanda. Farò tutte le diligenze per servire il sig. Cav. Buoninsegni, al quale rassegnerete il mio rispetto.

In breve comincerò a stampare la prima parte del Milton e ve la manderò subito, come ancora ne manderò un esemplare a cotesta accademia; la quale dovrebbe avere una libreria nel suo sito, a cui contribuissero gli accademici tutti per uso pubblico, sì con le proprie edizioni che con altri libri.

Ravvivatemi nella memoria del Cavaliere Perfetti ch'io tanto stimo ed amo. Mio fratello vi saluta affettuosamente, egli entra in ottimi affari e, come l'olio, s'insinua e sparge senza strepito, ma non ancora intieramente ristabilito in salute. Godo che la casa Bernardi cresca e moltiplichi: i vostri nepoti saranno una vostra continua lode.

Addio Checco mio caro, saluterò i vostri Amici, e saluto il mio buon Gaetano

« e la di Lui prolifica Consorte
ch'è degna dell'affetto del Cognato,
e ch'è per suo sollazzo fortunato
più degna della spanna, ispida e forte. »

Ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio di « Musica d'Oggi » preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'ABBONAMENTO PEL 1933. Il quale può essere versato sul nostro CONTO CORRENTE POSTALE 3-2069, senza alcuna spesa dagli uffici capoluoghi di provincia e con lievissimo onere dagli altri.

I Centenari melodrammatici italiani del 1933

Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante, Giovanni Pacini, Luigi Ricci, Lauro Rossi, Carlo Coccia, Cesare Pugni, Angelo Frondoni, Giovanni Moretti, Luigi Majocchi, Paolo Fabrizj, Giuseppe Bornaccini, Placido Mandanici e Tommaso Genoves, sono i compositori che nel 1833 fecero rappresentare nuovi melodrammi nei teatri italiani.

Come si rileverà dall'elenco che sto per dare, nessun melodramma apparso sulla scena nel 1833 ha raggiunto il secolo di vita; se se ne eccettua la *Lucrezia Borgia* di Donizetti.

***

Il primo melodramma che nel 1833 apparve alla ribalta fu *Il furioso nell'isola di S. Domingo* di Donizetti (teatro Valle di Roma, 2 gennaio), su libretto di Iacopo Ferretti. Alberto Cametti, in *Un poeta melodrammatico romano*, ci fa sapere al riguardo: « Il Ferretti aveva preso a soggetto del suo melodramma le sventure di Cardenio nel « Don Chisciotte », ma più che dal romanzo di Cervantes, egli aveva modellato il libretto su di una fortunata azione teatrale in 5 atti d'autore ignoto. L'opera incontrò moltissimo e tenne la scena sino al 26 dello stesso mese, ecc. ».

Ed un giornale romano, le *Notizie del giorno*, nel numero del 24 gennaio così parla dello stesso lavoro: « Il *Furioso* è una di quelle opere la cui fortuna spontaneamente acquisita sarà per durare lungamente. Il pubblico, che giammai s'inganna nel suo giudizio, ha dato a divedere quanto apprezzasse la musica e il suo autore. La bella condotta da cima a fondo fu encomiata e sopratutto furono rimarcati il finale dell'atto primo, i due duetti fra i due bassi e quello fra il basso ed il soprano. Vi sono in essa slanci di vivissima fantasia e di genio inarrivabile ».

I primi interpreti dell'opera furono: Giorgio Ronconi (Cardenio); Elisa Orlandi (Eleonora); Lorenzo Salvi (Fernando); Filippo Valentini (Bartolomeo); Marianna Franceschini (Marcella); Ferdinando Lauretti (Kaidamà). Nello stesso anno il *Furioso* passò alla Scala, accolto con esito buonissimo ed ebbe 35 repliche, come attesta Pompeo Cambiasi nel noto volume sul massimo teatro milanese.

La sera del 12 gennaio Giovanni Pacini presentava al giudizio del S. Carlo di Napoli *Gli Elvezi* o *Corrado di Tochemburgo*, libretto di Gaetano Rossi, con interpreti: Luigi Lablache (Corrado); Giuseppina Ronzi De Begnis (Idalide); Nicola Iwanoff (Teoberto); Lorenzo Lombardi (Sigiero); e Dall'Ambrosini (Illonello). Di tale opera così parla lo stesso autore ne *Le mie memorie artistiche*: « Sul finire dell'ottobre 1832 Barbaia mi chiamò a Napoli. Il 12 gennaio dell'anno successivo andarono in iscena i miei *Elvezi*, che composi per la sera di gala del re. La bella quanto brava Ronzi-De Begnis, il caro tenore Iwanoff (allora esordiente e che

di poi divenne sì celebre), nonchè il papà Lablache (così si chiamava da tutti questo sommo artista di voce potente, di nobile sentire, cantante per eccellenza, colto, ottimo amico e padre di famiglia), formarono la triade eletta a sostegno di questa mia debolissima composizione. Un solo duetto può meritare qualche elogio per l'eleganza della frase del *largo*, e per la vaghezza della *cabaletta* ».

Anche in febbraio si rappresentarono due nuove opere: l'una di Coccia alla Scala (14 febbraio), l'altra di Majocchi al Ducale di Parma (26 febbraio). La prima ha per titolo *Caterina di Guisa*, opera seria del poeta Felice Romani, e fu interpretata da Adelaide Tosi, da Elisabetta Fabrica, da Domenico Reina, da Francesco Pedrazzi. L'esito fu buonissimo con 17 repliche. « Tale opera — scrisse Francesco Florimo ne *La scuola musicale di Napoli* — è considerata come una delle migliori produzioni teatrali del Coccia, e vi si ammira a preferenza un finale e un duetto ». L'altro nuovo melodramma *Il Segreto*, opera semiseria dello stesso poeta Romani, ebbe ad interpreti: Elisa Taccani; Francesco Regoli; Luigi Mangiorotti; Pio Botticelli. Del maestro Luigi Majocchi (1809-1836) non si conoscono altre opere: egli morì giovanissimo.

Nel mese di marzo iniziò la serie delle novità melodrammatiche Saverio Mercadante con *Il Conte di Essex* (Teatro Scala, 10 marzo). Dettagliate notizie su tale opera furono date nella mia monografia dal titolo: *La triade melodrammatica altamurana: Giacomo Tritto - Vincenzo Lavigna - Saverio Mercadante*. Ne furono interpreti: Adelaide Tosi; Matilde Palazzesi; Domenico Reina; Francesco Pedrazzi; Domenico Spiaggi e Giuseppe Vaschetti. Esito buono. 5 rappresentazioni.

Completo insuccesso ebbe invece la *Beatrice di Tenda* di Bellini (16 marzo, teatro Fenice di Venezia), opera seria, libretto di Romani, eseguita da Giuditta Pasta; da Anna Del Serre; da Orazio Cartagenova; da Alberico Curioni e da Alessandro Giacchini.

L'esito addolorò molto il povero autore abituato ai trionfi, in quella città e nello stesso teatro, per i precedenti suoi lavori, specie per *I Capuleti e i Montecchi*, che aveva scritto per la Fenice tre anni prima.

Dalla lettera, che in data 20 febbraio inviò al suo amico Bornaccini (del quale si parlerà in seguito), riporto questo brano: « Tutte le mie fatiche per Venezia sono state sparse al vento; avrai saputo il solenne fiasco della *Beatrice*. Potrei addurre in scusa il malumore del pubblico pel grande ritardo; certi articoli preventivi nel giornale; un avvertimento di Romani nel suo libro che pute di carnefice in tutti i punti; ma tali ragioni ora sarebbero intempestive. Il tempo poi risponderà a tutto. La *Zaira* trovò la sua vendetta nei *Capuleti*, la *Norma* in se stessa, chi sa che ne sarà della *Beatrice*? Io l'amo al pari delle altre mie figlie, spero di trovare marito anche per essa ».

Un bel successo ebbe ancora Donizetti (17 marzo, Pergola di Firenze) con *Parisina*, melodramma serio, anche questo del poeta Romani, che ebbe per interpreti Carolina Ungher; Teresa Zapucci; Luigi Duprè; Domenico Coselli e Carlo Ottolini.

Un giornale dell'epoca, « Il Commercio », così iniziava un lungo articolo nel numero del 10 aprile successivo: « *La Parisina* tiene del robusto sistema dei grandi maestri nel massimo numero delle sue parti: e siccome il robusto della musica porta da principio un'ascosa bellezza, così tale opera, comechè fu bastantemente onorata di applausi, pure lo sarà di più a mano a mano che i concertati suoni s'intenderanno più volte, e l'orecchio si accorderà coll'intendimento a ponderarne le comuni armonie ». E concludeva: « Basterebbe la *Parisina* a formare ad uno scrittore la reputazione di maestro di musica dei più valenti ».

La quarta opera nuova del mese di marzo (*La vendetta di un vivo*), si rappresentò in un modestissimo teatro di Napoli, cioè alla Partenope, la sera del 18. Con tale lavoro (di genere buffo, come si rileva dal titolo), il maestro Paolo Fabrizj, nato a Spoleto nel 1809, iniziò la sua carriera teatrale, che fu di breve durata essendo egli morto nel 1869 dopo avere composto nove melodrammi.

Si ignorano i nomi degli interpreti e del librettista. Il Florimo, nel richiamato libro, si limitò a dire che l'opera piacque.

Nulla è da segnalare per il mese di aprile, ed una sola novità per quello di maggio. Il maestro Pacini ritorna, per la seconda volta nello stesso anno, al teatro S. Carlo, con *Ferdinando Duca di Valenza* librettista il veneziano Paolo Pola e esecutori Domenico Reina (Fernando); Luigi Lablache (Alfonso); Lorenzo Lombardi (Diego); Giuseppina Ronzi De Begnis (Imelda). L'autore nelle sue *Memorie* scrisse che l'opera non gli era riuscita, e quindi fu ritenuta di nessun pregio.

Durante l'estate ebbero il battesimo della scena due soli lavori: *Il Contrabbandiere* di Cesare Pugni, di genere buffo, su libretto del Romani; rappresentato la sera del 13 giugno alla Canobbiana di Milano con esito buonissimo, si replicò per 12 volte; interpreti Elisa Orlandi; Cristina Giacomina; Francesco Pedrazzi; Ignazio Marini; Giuseppe Frezzolini; Domenico Spiaggi e Giuseppe Vaschetti. *Il Carrozzino da vendere* di Angelo Frondoni (Scala, 29 giugno) ebbe invece esito disastroso.

***

Passiamo alla seconda metà dell'anno, nella quale si ha un numero di nuove opere di poco superiore a quelle del primo semestre.

L'elenco si apre con *I due sergenti* di Luigi Ricci, che venne data alla Scala la sera del 1° settembre, quale prima opera della stagione d'autunno. L'esito, indicato per mediocre dal Cambiasi, non fu di ostacolo per le successive rappresentazioni, che furono 26. Librettista — ancora — Felice Romani, e interpreti: Eugenia Cadolini; Adelaide Villani; Bernardo Winter; Orazio Cartagenova; Vincenzo Galli; Domenico Spiaggi e Ranieri Pochini.

« Ebbe gran parte nel successo — ci fa sapere Florimo — il cantante baritono signor Cartagenova, che con la sua anima di fuoco dava potente vita e risalto a quelle melodie ora patetiche e passionate, ora dolci e giulive, ed ora calde di affetto e d'ira. Il Ricci aveva sparso tante bellezze in questa partizione che venne applaudita dai Milanesi, ecc. ».

Nello stesso mese si dette, per la terza volta in un anno, una nuova opera di Donizetti: *Torquato Tasso*, andata in iscena al Valle di Roma il 9 settembre.

« L'esito non fu troppo fortunato — annotò il cronista de *Le notizie del Giorno* in data 12 settembre — benchè l'atto primo, fecondo di felicissime ispirazioni e per una certa sua popolarità, riscuotesse spontanei, reiterati e vivacissimi plausi. I primi quattro virtuosi sono stati chiesti più e più volte sul palcoscenico a ricevere il pubblico encomio. Anche più spesso venne acclamato il maestro per questo suo vaghissimo lavoro ».

Interpreti: Antonio Rinaldi (Alfonso II); Adelina Speck (Eleonora d'Este); Angelina Carocci (Eleonora, contessa di Scandiano); Giorgio Ronconi (Torquato Tasso); ecc. Librettista: Jacopo Ferretti.

Nell'autunno si ebbero quattro novità operistiche e tutte in teatri di Napoli: s'ignora però la data precisa in cui apparvero alla ribalta.

Giovanni Moretti, nato a Napoli nel 1807, presentò due nuovi lavori, l'uno: *Ugo di Erinduro* (teatro Nuovo), l'altro: *I due forzati* (teatro Fenice). Il primo, su libretto di Domenico Gilardoni, ebbe ad interpreti Luigi Fioravanti; Bernardo Winter; Natale Costantini; Francesca Checcherini ed altri. Non si conoscono i nomi degli esecutori del secondo, di cui fu librettista il Giaramicca.

Al Fondo si dette l'opera seria di Tommaso Genoves (compositore spagnuolo che in quell'anno si era ritirato in Italia) dal titolo: *Bianca di Belmonte*, interpretata da Luigi Lablache (Leonzio); da Domenico Reina (Siggeso); dalle signore Masi e Ricci (Bianca e Irene).

Al Nuovo, infine, s'inscenò *La moglie di mio marito e il marito di mia moglie*, libretto di Giuseppe Checcherini, musica di Placido Mandanici, il quale, nato a Barcellona di Sicilia nel 1798, morì a Genova nel 1852. Gli interpreti furono: Antonio Casaccia, Luigi Fioravanti, Natale Costantini, Francesca Ceccherini, Maria Ceccherini, ecc.

***

Altri cinque lavori nuovi vennero rappresentati negli ultimi due mesi dell'anno.

Il 16 novembre andò in iscena, al Valle di Roma, il melodramma semiserio *Le fucine di Bergen*, di Lauro Rossi. Il libretto di A. Merelli, scritto per altro compositore, era stato modificato, per il Rossi, da Ferretti. L'opera fu eseguita da Adelina Salvi Speck; da Antonio Rossi; da Giorgio Ronconi e da Ferdinando Lauretti, con esito mediocre.

Dell'*Irene* o *L'Assedio di Messina*, di Pacini, — altra novità del mese di novembre — così parla l'A. nelle citate *Memorie artistiche*: « Dopo il *Fernando duca di Valenza*, il signor Cirino di Palermo, giovane distinto e di merito, dettava per me l'*Irene di Messina*, che rivestii di note, e posi in iscena nello stesso teatro S. Carlo nel mese di novembre. Quel genio unico di Maria Malibran sostenne la parte della protagonista in modo da meravigliare e compositore e pubblico. La somma artista in unione a David e Lablache sostenne il mio fragile edificio, che ebbe incontro abbastanza felice, ma che avrei desiderato maggiore, e che non potetti conseguire per difetto della mia vena; quantunque molti pezzi ottenessero pienissimo favore ».

Per la riapertura del teatro Apollo di Roma si rappresentò l'opera di genere serio: *Ida* di Giuseppe Bornaccini, di cui non si hanno notizie, mentre al Nuovo di Napoli venne data: *La festa di Carditiello*, del nominato maestro Fabrizj. Essa, di genere buffo, ebbe per librettista Andrea Panaro, e per esecutori principali il Casaccia, il Fioravanti, il De Rosa e la Ceccherini Francesca.

***

E veniamo alla *Lucrezia Borgia*.

« Erasi obbligato Saverio Mercadante — riporto dal Cicconetti — per un'opera da cantarsi per l'inaugurazione della stagione di carnevale alla Scala di Milano, e già ivi vi si era portato per comporla: quando sopraggiunto da una grave infermità di occhi (il compianto maestro infatti morì cieco) non che scrivere fu costretto a rimanere ritirato in una camera chiusa ad ogni spiraglio di luce. Avendo saputo che allora trovavasi a caso in quella città il Donizetti, lo chiama e gli dice dolente: « Maestro, per carità cavami da una gran pena, tu vedi in che termini mi trovi della vista: l'impresario senza pietà vuole la musica o pretende che io gli paghi i danni: non ho che 40 giorni di tempo; tu puoi creare lo spartito, la poesia è del Romani, l'argomento è Lucrezia Borgia ». « Dammelo dunque — replicò Gaetano — che io l'esamini, e questa sera ti darò la risposta ». Tenne la parola, e tornato nella sera: « Va bene — disse — tu pensa a guardare la tua salute, a tranquillare lo spirito; chè quanto alla musica è cosa che da questo momento spetta a mè ».

« Ed ecco in capo a 25 giorni venir fuori una musica vivace, ricca oltremodo di vigorosi concetti, originale quanta altra mai uscisse da quel portentoso cervello, notabile per le patetiche cantilene e per il colorito drammatico che conobbe necessario al subietto, e che subito senza fatica maneggiò stupendamente più che nel passato, in una parola un capolavoro come la chiamò il compositore fatto giudice, Mercadante ».

L'opera andò puntualmente in iscena la sera del 26 dicembre 1833 con esito mediocre che, però, migliorò assai nelle successive 32 rappresentazioni, numero non raggiunto, per quella stagione, da nessun altro lavoro, nemmeno da *Un'avventura di Scaramuccia* di Luigi Ricci, che, pur avendo sortito un esito buonissimo, si ripetette solo per 11 sere.

Allorquando andò in iscena la prima volta ebbe per interpreti principali: Enrichetta Meric-Lalande (Lucrezia Borgia); Marietta Brambilla (Maffio Orsini); Francesco Pedrazzi (Gennaro); Luciano Mariani (Alfonso d'Este).

Il libretto subì diversi rimaneggiamenti per il veto posto dalle censure delle città che ne avevano chiesto la rappresentazione. Per il Grande teatro di Trieste il titolo fu cambiato in quello di *Alfonso Duca di Ferrara*, per la Pergola di Firenze in *Eustorgia da Romano*, per il Comunale di Ferrara in *Giovanna I. di Napoli*, per il Regio di Torino in *La rinnegata*, per l'Argentina di Roma in *Elisa Fosco*.

GIUSEPPE DE NAPOLI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Considerazioni sulla musica contemporanea

Da qualche anno — nota R. Lenormand su *Le Monde Musical* — il pubblico si appassiona ai dischi.

E' come un attacco di febbre: passerà.

Un grammofono, pur con tutti i perfezionamenti apportati dalla tecnica moderna, non sarà mai in grado di soppiantare l'artista, il cui fluido immateriale si immedesima nell'onda sonora e tocca la sfera emotiva dell'ascoltatore. Già nelle sale ove regna un gusto musicale raffinato, si ritorna alla musica umana.

Un musicista eminente, dotato d'una lunga esperienza pedagogica, diceva tempo addietro che per formare un compositore occorrono almeno dieci anni. Se l'asserzione vale per un soggetto di scarse risorse, non ha invece alcuna efficacia dimostrativa per un artista che sia nato musicista.

Rymsky Korsakoff — per non citare che un caso — narrava che, al tempo in cui componeva *Antar*, la scienza musicale gli era del tutto ignota. Non conosceva neppure il nome degli intervalli che usava.

Nominato professore d'armonia in un Conservatorio, in seguito al successo di quest'opera, egli riuscì ad assimilare in meno di un anno tutta la tecnica della sua arte.

Molti giovani scambiano l'amore alla musica per una vocazione innata alla creazione artistica. E allora fanno studi severi (o non ne fanno affatto); sin che, giunto il momento di scrivere opere di alto valore, si accorgono che non hanno nulla di interessante da dire.

A proposito della questione dei quarti di tono, conviene ricordare che J. Rouanet, d'Algeri, ha pubblicato nella « Enciclopedia della musica » uno studio mirabile sulla musica araba e sui minimi intervalli. Egli constata che in tutte le regioni arabe nelle quali è penetrata la musica occidentale, alcuni musicisti indigeni si sono adattati al temperamento e accompagnano le loro melodie col piano. Triste decadenza d'un'arte già splendida!

Tuttavia, non mancano i fedeli guardiani della tradizione: « Aggiungere le armonie a una bella melodia, significa volerla profanare » essi dicono.

Si è sempre creata una musica atta ad accompagnare danze d'una forma determinata.

Ai nostri giorni si assiste anche al fenomeno contrario: si creano danze per delle musiche d'un carattere indeterminato. Così che si può danzare, con perfetta indifferenza, su qualsiasi specie di musica, classica o moderna. Alcuni coreografi hanno immaginato di presentare la danza nel silenzio. Probabilmente l'idea è stata loro suggerita dalla danza degli astri, che — essa pure — si compie nel silenzio.

Formidabile ballo che ha per comparse e per protagonisti elementi come il sole, i pianeti e le stelle. Tutti i sistemi siderei formano un ciclo di danze nello spazio infinito, negli abissi dell'essere, in una vertiginosa rotazione nel silenzio e nel mistero.

In questo turbine che ha per regola immutabile la legge divina, la terra e la luna eseguiscono il loro « passo a due ». Sul nostro minuscolo pianeta s'agitano innumerevoli piccoli esseri; e alcuni di essi, che si è soliti chiamare compositori, disputano tra loro sul modo di gettare il proprio grido.

A che valgono i dissidi, le polemiche, i fiumi d'inchiostro sulle riviste e sui giornali? La disputa è di tutti i tempi. Tradizionalisti e modernisti non s'intenderanno mai, come non si sono mai intesi. Trecento anni prima di Cristo, Timoteo diceva: « Non inneggio al passato, perchè il nuovo è preferibile al vecchio. Largo al giovane Zeus! Addio Cronos: addio vecchia musa! ».

Il perpetuo divenire dell'arte è ineluttabile.

G. MARTUCCI
Romanza facile
Trascrizione per Violoncello e Pianoforte
di R. FASANO
(122580) - L. 4.—
EDIZIONE RICORDI

Un manifesto musicale

Dieci compositori — Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Guido Zuffellato, Alberto Gasco, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli — hanno recentemente lanciato un manifesto nel quale, pure riservandosi personalmente la più ampia libertà, formulano una specie di credo artistico collettivo, del quale riteniamo utile riportare integralmente i brani essenziali, più che sufficenti a dare una idea esatta del contenuto di tutto il manifesto:

Il chiasso apologetico sui varii specifici artistici che guarirebbero i mali musicali nostri, è ormai troppo e da troppi alimentato. Siamo giunti ad un punto che, a non intromettersi per fare finire questa gazzarra, attesterebbe che non ci sono più carità di patria e sentimento virile.

Non è da dire che non si sia fatto credito molto, di fiducia e di attesa, a tutti i più audaci tentativi di rivoluzione artistica. Tutti i credi estetici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati.

Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d'ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d'ogni vecchia ed antica idealità artistica.

Da vent'anni s'accozzano le tendenze più diverse e più disparate in una continua caotica rivoluzione. Siamo ancora alle « tendenze » e agli « esperimenti », e non si sa a quali affermazioni definitive e a che vie sicure possano condurre.

Il pubblico, frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti, profondissimi e sapientissimi programmi di riforma estetica, non sa più quale voce ascoltare nè quale via da seguire.

Soprattutto si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Il gran nemico è questo. L'inciampo ove incappa il passo dei nuovi musicisti verrebbe dalle sue fortune. I capolavori di questo secolo rappresenterebbero la zavorra di cui le fantasie musicali del nostro popolo sono cariche e l'impedimento, quindi, per innalzarsi nei grandi spazi azzurri scoperti dai modernissimi esploratori.

Ebbene, bisogna che il pubblico si liberi dallo stato di soggezione intellettuale che paralizza i suoi liberi impulsi emotivi. Bisogna affrancare i giovani dall'errore in cui vivono: donar loro il senso della disciplina artistica legittimando ogni libera espansione lirica e tutte le veemenze della drammaticità.

Siamo contro alla cosidetta musica oggettiva che come tale non rappresenterebbe che il suono preso a sè, senza l'espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest'arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole essere e non è che gioco meccanico e arzigogolo cerebrale.

Italiani del nostro tempo, con una guerra vinta — la prima della nostra unità nazionale moderna — con una Rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano e presidia ed avvalora ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria.

Il romanticismo di ieri, che fu del resto di tutti i grandi nostri, ed è vita in atto, in gioia e in dolore, sarà anche il romanticismo di domani, se è vero che la storia svolge consequenzialmente le proprie fila e non si smarrisce e non segna il passo col mito di Sisifo ».

La stampa ha commentato secondo i diversi punti di vista questo manifesto.

Ma il commento più caratteristico e personale è quello formulato da G. F. Malipiero in una lettera aperta a S. E. Respighi, apparsa sulle colonne dell'*Italia letteraria*.

Dopo avere asserito che quanti hanno letto il documento hanno ammesso senz'altro che esso tendesse a colpire sopratutto « lui ed i suoi seguaci », così prosegue:

« Il promotore del manifesto dice: I Gabrielli e i Monteverdi, i Palestrina e i Frescobaldi, i Corelli, gli Scarlatti, i Paisiello, i Cimarosa, i Rossini, i Verdi e i Puccini sono fronde varie di uno stesso albero; sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana.

Finalmente! E' un trionfo per me raccogliere il frutto della mia più lunga e ostinata propaganda. I Rossini, i Verdi e i Puccini musicisti dell'Ottocento, non sono la nostra sola tradizione, ma questa risale ai Gabrielli, ai Monteverdi, ai Palestrina ecc. Sia lodato Iddio: sono stato esaudito; però non vedo come e dove siano in pericolo i musicisti italiani dell'Ottocento ».

Ed ancora:

« Io comprendo lo scopo del manifesto, e ciò mi turba, perchè vorrei sempre cooperare come ho fatto con la edizione di tutte le opere di Monteverdi, o cercando di interpretare per Orchestra opere dello stesso Monteverdi, o di Frescobaldi, o di Bassani, di Stradella, o di Geminiani o di Cimarosa, al trionfo della grande arte musicale italiana ».

Afferma, più sotto, che non riesce a scoprire chi butti contro Verdi e Puccini la taccia di rettorici e di enfatici: e conclude dichiarando che grande è la sua fiducia nel pubblico italiano, come nell'avvenire della musica italiana, convinto che fra poco il cielo si rasserenerà e gli intrusi chiuderanno bottega.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, novembre 1932.

L. Rocca. - *Vincenzo Davico.*

Breve profilo biografico-critico del compositore torinese, così attivo propagandista della moderna musica italiana in Francia. Segue un'accurata bibliografia.

A. Schmidt. - *Ottaviano dei Petrucci.*

Sopra Ottaviano Petrucci, inventore della incisoria musicale, non esiste una grande bibliografia. Oltre allo scritto del Catelani, è interessante questo dello Schmidt (1845), non completo, ma esauriente per la parte trattata: studio esauritissimo che qui si pubblica nell'accurata traduzione di R. Revel.

Musica Sacra. - Milano, 25 ottobre 1932.

G. L. Centemeri. - *Proiezione gregorianistica nell'armonia.*

Conclusione dello studio (al quale abbiamo precedentemente accennato) che proponeva ai gregorianisti questo problema: « Perchè esistendo un sistema completo di modalità, si è mantenuta una tradizione il cui sistema abbisogna di puntelli-sostoclassi, e perchè si rinuncia ai pochi sicuri discintivi ed infallibili per adottarne altri somiglianti ed incerti? ».

La Rassegna Musicale. - Torino, settembre-dicembre 1932.

A. Parente. - *Musica ed estetica nella filosofia di A. Tari.*

Di questo filosofo napoletano del secolo scorso, che tanto si occupò nei suoi scritti di musica per quanto in modo non esauriente, l'A. delinea a lungo e minuziosamente (analizzando le varie opere) i caratteri essenziali della sua estetica musicale.

P. Nettl. - *L'ebraismo nella musica.*

Diffuso, minuto e serrato studio sulla natura e le caratteristiche dell'ebraismo nella musica, e sugli aspetti che la sensibilità ebraica ha assunto ed assume nelle varie nazioni. Vediamo qui, per la prima volta, spiegate e giustificate forme e caratteristiche di musicisti ebraici moderni — quali Mahler e Schönberg — che formano ancora oggetto di discussione per certa moderna critica.

A. Osbetello. - *Walter Scott e la musica.*

Come gran parte dei poeti scozzesi (Burns primo fra tutti) anche lo Scott scrisse varie poesie perchè fossero cantate su melodie popolari: ma pochissime sopravvissero.... « Lo Scott non era musicale, anche nella più ovvia eccezione del termine: poco o punto gli piacque la musica, quasi del tutto se ne disinteressò.... ». Assai più importante, sotto il punto di vista musicale, fu la sua produzione letteraria che ispirò moltissimi musicisti.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 1 novembre 1932.

Tutto il fascicolo è dedicato a *La Musica alle Biennali di Venezia*: questione trattata ampiamente in tre diversi capitoli: *La « stabilizzazione » delle Biennali di Musica* (inviti, concorsi, ufficio di segreteria, ecc.); *Opere figurative di soggetto musicale alla XVIII Biennale* (proposte varie); *Organizzazione e realizzazione del II Festival* (osservazioni ed appunti).

——— 1 dicembre 1932.

M. Rinaldi. - *« Paolo e Francesca » di L. Mancinelli.*

Breve ma succosa analisi dell'opera mancinelliana.

P. Di Pietro-G. Nuvoli. - *Caratteri fisiologici della musica per canto.*

Estratto da un libro *Ianua Cantus* pubblicato in questi giorni dalla nostra Casa.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 novembre 1932.

H. O. Bohm. - *La Musica Religiosa nell'Italia d'oggi.*

« .... I compositori italiani d'oggi di musica non religiosa hanno nelle loro opere una più intima aderenza al penaliero liturgico (sopratutto maggior senso stilistico) che non i veri conservatori della musica sacra... e ciò perchè i primi hanno costruito le loro opere con una maggior semplicità di tecnica e di stile, mentre gran parte dei compositori da chiesa, voleva creare nuovi stili sopra una via puramente speculativa.... ». I migliori rappresentanti, secondo l'A., sono I. Pizzetti, F. Desderi e G. F. Malipiero.

G. Nataletti. - *Improvvisatori e cantapanca arabi.*

Studio di carattere letterario-musicale sul *folklore* nord-africano. Vi si citano molti testi ed una melodia popolare araba.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, novembre 1932.

L. Granger. - *Stendhal et Mozart.*

Stendhal è stato uno dei primi a comprendere ed amare l'opera di Mozart, assai prima che la critica contemporanea ed il grosso pubblico pensassero che nel compositore di Sallsburgo v'era ben altro che un « compositore di second'ordine ». — Egli conosceva bene la produzione mozartiana per averla ascoltata non solo a Parigi, ma anche in Austria e Germania. Quantunque il giudizio critico di S. fosse solamente quello d'un dilettante di gusto, la sua intelligenza e la sua sensibilità lo servirono così bene da permettergli di vedere (quando nessuno lo sospettava) quanto alto fosse il posto che spettava al Salisburghese nell'arte musicale.

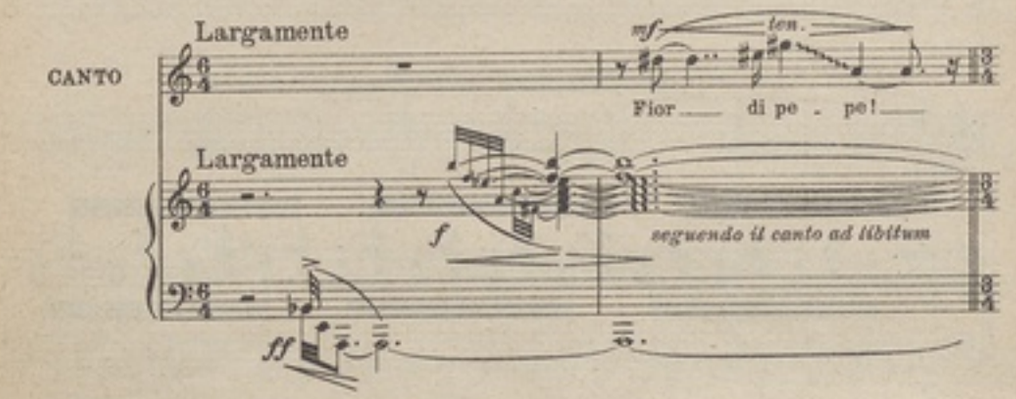
Supplemento al fascicolo I - 1933 di Musica d'Oggi.

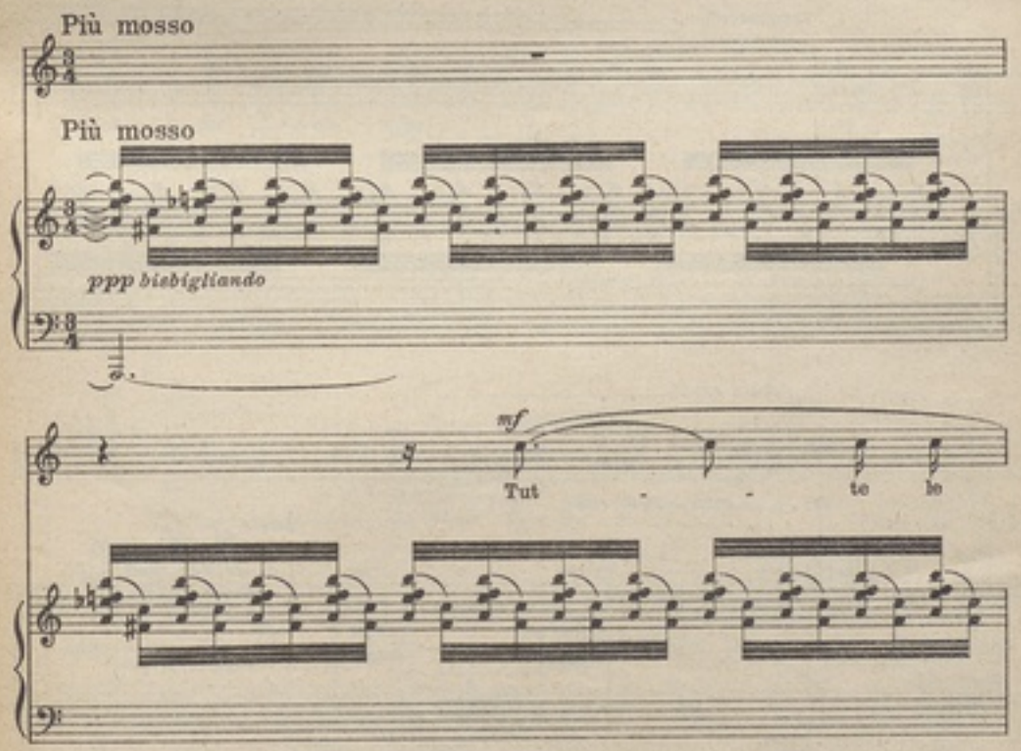
A Clotilde Vail

FIOR DI PEPE...

Da « *CINQUE CANTI POPOLARI TOSCANI* »

Musica di
V. Davico





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.

fon - ta - nel - le son sec -

cresc: poco a poco

- ca - - - te,

largamente

po - - ve - ro a - mo - re

rit. cresc. assai

mi - o, muo - re di se - te!

fff *sfz* *lunga* *Lento* *leggerissimo* *ppp* *pp* *staccatiss.*

à Madame NINON VALLIN

Trois Chants des Andes

M. Béclard - d'Harcourt

I.
Yaravi
Chant d'amour

Huancavelica (PÉROU)

Andantino ♩=♩.=66 *Avec tristesse*

CHANT

Piano

p

1. May ka - sa -
1. Nul - le mon -

très doux

poco cresc.

- l'a - rax, May or - ko - l'a - rax Tin - kuy kunan -
- la - gne, Nul dé - sert gla - cé Ne nous verra

poco cresc.

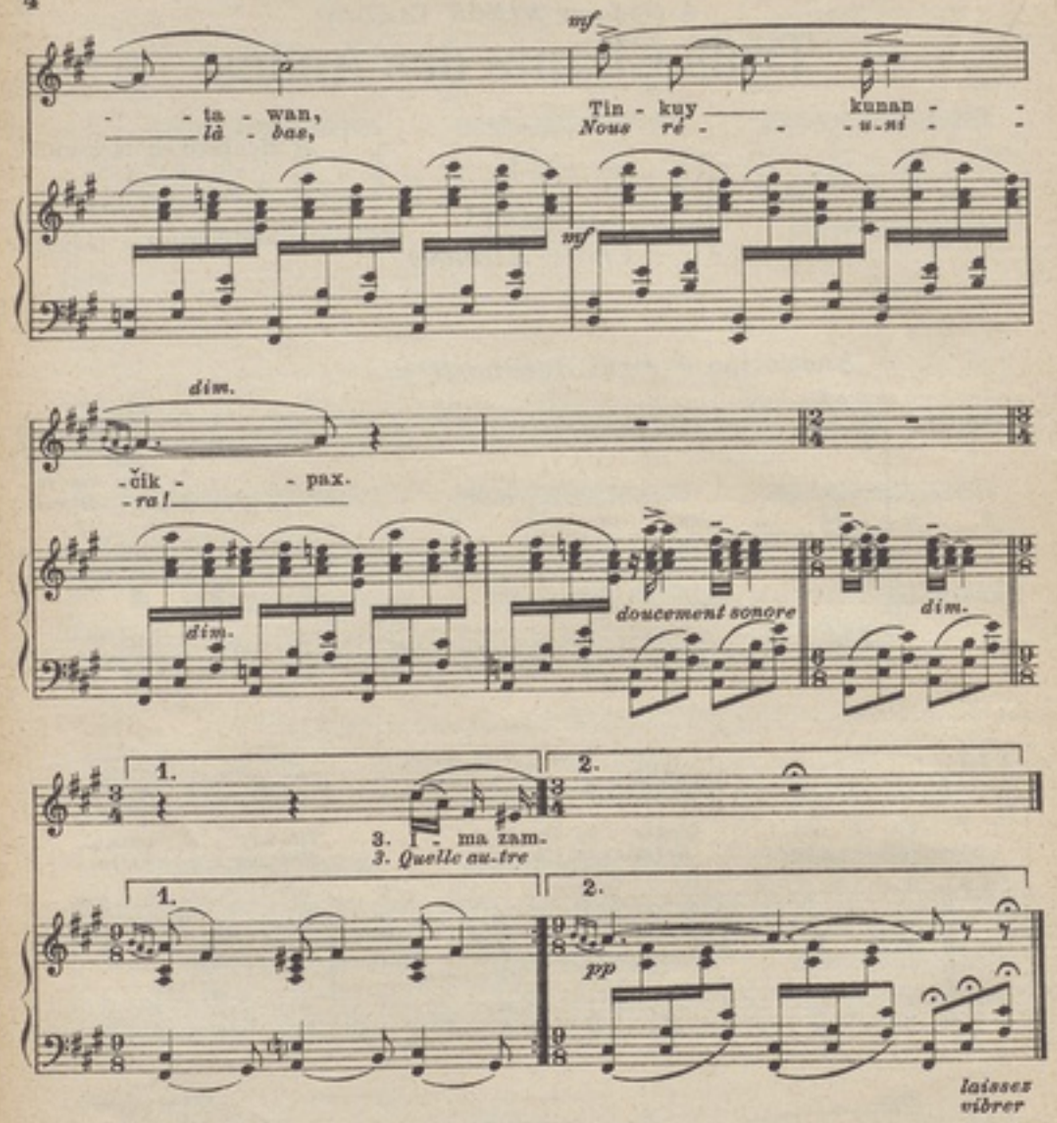
dim. *p* *cresc.*

- či - - - ki? 2. Kampas nõ ka - pas, Ma - na - ña as -
plus! 2. Seule la ter - re, Où tu dors

dim. *souple* *cresc.*

2 Ped.

Propriété G. RICORDI & C. Editeurs-Imprimeurs, MILAN. (Copyright MCMXXVI by G. RICORDI & Co.)
Tous les droits d'exécution, reproduction, traduction et d'arrangement réservés.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.



3. Ima zambata
Tarisax čaypas
Manakamwanxa?

4. Mana punil'a
Mil'punitapas
Atil'aničU!

3. *Quelle autre femme*
Trouverai-je ici?
Puis-je en chercher une!

4. *Que deviendrai-je,*
Puisque tu n'es plus?
Mieux vaut ne pas vivre!

Note pour la prononciation du Zechua:

u se prononce ou
y est toujours lié à la voyelle qui le précède ou le suit
č se prononce *tch* (comme dans *tchèque*)
ñ se prononce *gn* (comme dans *mignon*)
l' correspond à *ll* (comme dans *mouiller*)
x se prononce de la gorge comme le *j* espagnol ou le *ch* allemand
k se prononce très dur
w se prononce *kou* (comme en anglais)

F. Golberg. - *Enesco le Rhapsode.*

M. Pincherle. - *Sur Georges Enesco.*

Questi due scritti tendono a mettere in particolar rilievo — sotto due punti di vista diversi, ma con eguale ammirazione — le caratteristiche della complessa personalità di G. Enesco, violinista e compositore rumeno, cui la lunga residenza parigina non ha spento i caratteri tipicamente nazionali.

M. D. Calvocoressi. - *Rimsky-Korsakow et Le Convive de Pierre.*

Decisamente le revisioni rimskyane passano un brutto quarto d'ora: dopo *Boris*, dopo Borodine, ecco la manomissione del *Convitato di Pietra* di Dargomyzsky. Ed è una riprova di più che nelle «correzioni» rimskyane c'entra più la *buona volontà* che non la *comprensione* e la sensibilità.

R. De Souza. - *De la voix parlée a la voix chantée.*

Lungo, minuzioso e dettagliatissimo articolo d'indole strettamente *tecnica* sull'arte del canto, ed in modo particolare sulle vocali francesi e la loro importanza nell'arte del canto.

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre novembre 1932.

L. De la Laurence. - *L'apparition des oeuvres d'Haydn à Paris.*

Quantunque già fin dal 1766 il *Wiener Diarium* classificasse J. Haydn come «musicista favorito della nazione francese» i biografi di Haydn hanno trascurato finora di mettere in luce le circostanze nelle quali le composizioni del musicista austriaco furono introdotte a Parigi. Il Laurencie, pubblicando una quantità di documenti (estratti di giornale, *affiches* etc....) si occupa, ora, di colmare questa lacuna.

G. de Saint-Foix. - *Les manuscrits et les copies d'ouvres de J. Haydn à la Bibliothèque du Conservatoire.*

Catalogo e descrizione dei manoscritti e delle copie di opere haydniane passate dal Fond Malherbe, alla Biblioteca del Conservatorio parigino.

P. M. Masson. - *Les «fêtes vénitiennes» de Campra (1710).*

Continuazione e fine dell'analisi musicale delle «Feste Veneziane» del compositore Campra e sul ruolo tenuto dall'*opera-balletto* nello sviluppo del teatro musicale francese, e la sua importanza.

H. Martin. - *La «Camerata» du Comte Bardi.*

Continuazione dello studio precedentemente iniziato sulle ricerche della «Camerata fiorentina», le teorie e le realizzazioni dei componenti di essa.

L'Opéra Comique. - Parigi, settembre-dicembre 1932.

H. De Curzon. - *Le Pré aux Clercs, de Hérold.*

In occasione del capolavoro heroldiano, l'A. ne fa un'ampia analisi giudicandolo «l'oeuvre la plus complète et la plus achévée du second type de l'*opéra-comique* français»: e traccia brevemente la storia delle sue esecuzioni e della sua fortuna.

Le Ménestrel. - Parigi, 4 novembre 1932.

A. Machabey. - *La Renaissance du Piano.*

L'A. espone brevemente le ragioni per cui, nonostante l'invasione della meccanica nella musica, lo strumento *pianoforte*, dopo aver conosciuto l'abbandono e talvolta il dispregio, negli ultimi due anni, riafferma la propria vitalità e si dimostra niente affatto disposto a morire, come qualche frettoloso profeta ha predetto.

J. Chantavoine. - *Delacroix et la Musique.*

Amico di Chopin, di Halévy, di Pauline Viardot, Delacroix aveva, nella sua giovinezza, studiato il pianoforte ed il violino, che più tardi abbandonò completamente in favore della pittura. Ma la musica ebbe sempre una grande parte nella sua vita, come lo provano gli estratti del suo «Giornale», che l'A. dello scritto pubblica con opportune note ed osservazioni sulla sensibilità musicale di D. e sull'influenza ch'essa ebbe sopra la sua pittura.

Revue liturgique et musicale. - Parigi, ottobre 1932.

L. Sergent. - *L'introit «Dicit Dominus».*

È una *lezione* di canto gregoriano che comprende: analisi del testo poetico, analisi del testo musicale, indicazioni sull'esecuzione.

H. Potiron. - *Le Tempo des pièces gregoriennes.*

«... Il canto gregoriano non è *articolo da concerto*, sia pur concerto *spirituale*: è stato composto per essere *cantato*, non per essere ascoltato...». Eseguito con questo criterio, il movimento giusto verrà naturalmente.

Le Courrier Musical. - Parigi, ottobre-novembre 1932.

M. Semenoff. - *La musique, éducation de l'homme et de l'enfant.*

Studio suggerito da due conferenze tenute da Geneviève Marnenot. Le concezioni artistiche della Marnenot hanno avuto come corollario questo sviluppo filosofico.

INGHILTERRA

Monthly Musical Record. - Londra, novembre 1932.

G. M. Gatti. - *The case of Boito.*

Con l'aiuto delle recenti lettere di Boito (da noi ampiamente recensite), l'A. mette in rilievo acutamente le caratteristiche più tipiche della sensibilità e della personalità boitiana.

A. Gentili. - *Spontini: a hitherto unpublished letter.*

Si pubblica qui, per la prima volta, una lunga ed interessante lettera dello Spontini, dell'anno 1836, alla quale il Gentili premette un'ampia introduzione illuminando alcune parti di essa che altrimenti resterebbero oscure, e cercando di intuire a quali fatti della carriera di S. e della sua epoca si riferiscono alcuni particolari.

J. A. Westrup. - *Medieval Music.*

Se la poesia del Medio-Evo è quasi, si potrebbe dire, di «pubblico dominio», perchè non avviene altrettanto per la musica? La musicologia è già arrivata ad accertare tale quantità di punti in base ad inoppugnabili documenti, che si potrebbe ormai, di questa materia, farne qualche cosa di meno «ermetico» con vantaggio e della cultura del pubblico, e della musica stessa.

G. Francis. - *Horn notes.*

Scritto tecnico sopra alcune caratteristiche strumentali del corno, e l'uso che alcuni autori (Classici e Romantici) ne hanno fatto.

The Musical Times. - Londra, novembre 1932.

D. G. Mason. - *The string quartett of Brahms.*

Si tratta del quartetto in *do minore* op. 51 di cui si dà qui un'accurata e minuziosa analisi, la quale fa seguito a quelle già citate, di opere precedenti: analisi mediante le quali pare che l'A. voglia procedere ad una ricostruzione della personalità brahmsiana attraverso alla sua formazione, lasciandosi guidare dalle opere che sono come le *pietre miliari* del cammino percorso da B.

H. Joachim. - *Three milestones in the history of violin playing.*

La seconda *pietra miliare* nella storia del violino, è Tartini: di cui si presenta un profilo riguardante più il violinista ed il riformatore della tecnica che il compositore.

R. Lorenz. - *An amateur's study of Elgar's «Falstaff».*

Analisi tecnico-estetica di questo poema orchestrale di Elgar, ancora ignoto fra noi.

Musical Opinion. - Londra, novembre 1932.

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

In questa puntata si parla della sensibilità e della passione per la musica, di Lord Balfour. Sembra che l'eminente uomo di stato, non solo abbia molto amato ed intellipentemente compreso la musica, ma sia anche autore di un interessante e diffuso studio su Händel, messo a profitto dagli händeliani inglesi.

S. B. Taylor. - *Bach and the Moderne Performer.*

Prima parte d'uno scritto sull'interpretazione dell'opera di Bach, che riassumeremo a pubblicazione compiuta.

H. Brian. - *The Amazing Abbé Vogler.*

Ultima parte e conclusione della biografia dell'«affascinante abate Vogler».

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, novembre 1932.

P. Bekker. - *Brief an Richard Strauss.*

Questa lettera diretta al grande compositore è estratta dal nuovo volume (che sarà edito prossimamente pei tipi della Casa St. Hesse) dal titolo: «Briefe an zeitgenössische Musiker» (Lettere a musicisti contemporanei). «Scrivo a voi per primo — dichiara l'autore — perchè voi siete il più grande tra i compositori viventi».

O. Steinhagen. - *Ernst Toch und die neue Musik.*

Allorchè Toch, in occasione d'un recente giro di concerti negli Stati Uniti, fu pregato di dire due parole al pubblico sulla sua musica, cominciò così: «Un musicista non dovrebbe parlare; dovrebbe invece lasciar parlare la sua musica, specialmente in un paese la cui lingua non gli è troppo famigliare. Ecco perchè io temo che dopo il concerto molti di voi possano dire: «In fin dei conti, il suo inglese è ancor migliore della sua musica».

O. L. Fugmann. - *Darius Milhaud.*

Profilo del noto compositore francese, che incarna il simbolo odierno dell'antiwagnerismo. La sua produzione musicale è sottoposta a critica acuta. Soprattutto sono esaminati e vagliati gli elementi stilistici delle sue opere più recenti, che rivelano una personalità spiccata, qualunque sia il giudizio estetico che se ne possa dare. Molto all'arte di Milhaud ha giovato la collaborazione poetica di Claudel.

H. Connor. - *Kurt Weill und die Zeitoper.*

Considerazioni ottimistiche sulle possibilità e sulle risorse del dramma lirico contemporaneo. Anticonvenzionalista e iconoclasta per eccellenza è Kurt Weill. La rassegna pubblica un'*Arie der Lucy* tratta dalla *Dreigroschenoper*, il cui contenuto musicale dà la riprova evidente di una sterilità desolante d'ideazione, d'un barocchismo frigido e d'una monotonia opprimente. Se l'inespressivismo di K. Weill e dei suoi colleghi si vale di queste formule artistiche per raggiungere i propri scopi ideali, pur con tutta la buona volontà non è possibile presagirgli lunga e lunga vita.

E. Wellesz. - *Erinnerungen an Oxford.*

Inviato dalla direzione della rivista a tracciare una sommaria relazione delle cerimonie artistiche di Oxford per il bicentenario haydniano, l'autore non può esimersi dal rammemorare fatti ed eventi del glorioso New College, fondato nel 1379 da William of Wykeham, vescovo di Winchester e Cancelliere d'Inghilterra sotto Riccardo II.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 9 novembre 1932.

S. Brichta. - *Wie soll man über Musik schreiben?* (Come si deve scrivere in materia di musica?).

Assistiamo ad un fenomeno curioso: così asserisce l'autore. Quasi tutti gli scrittori musicali, posti innanzi al compito di illustrare, commentare o criticare una composizione (specialmente sinfonica) si soffermano meno a considerare il contenuto prettamente musicale — temi, melodie, armonie, costruzione, sviluppi — che non gli intendimenti e i significati reconditi, gli scopi metafisici e i simboli trascendentali del brano. Questo va naturalmente a tutto scapito della comprensione genuina dell'opera d'arte. Come si deve dunque scrivere sulla musica?

---

16 novembre 1932.

E. Billig. - *Musikerorganisationen in alter Zeit.*

Cenni storici sugli ordinamenti corporativi e sulle organizzazioni associative dei musicisti nel corso dei tempi.

W. Hirschberg. - *Aus Berlin.*

L'avvenimento più importante degli esordi di vita concertistica a Berlino è stato l'esecuzione della *Johannes Passion* di Bach sotto la direzione di Furtwängler.

---

23 novembre 1932.

W. Hirschberg. - *Mozart - Strauss' «Idomeneo».*

Già nel fascicolo del 29 aprile 1931, a cura di F. Scherber, è stata data ampia notizia della nuovissima edizione dell'*Idomeneo* mozartiano, nell'elaborazione dovuta a R. Strauss per la parte musicale e a L. Wallerstein per la messa in scena. In quello studio del prof. Scherber, sono stati illustrati i valori estetici dell'opera, i pregi e le mende del frammenti di rifacimento. L'articolo attuale si limita ad una succinta esposizione dei caratteri stilistici del dramma e a brevi note relative all'esecuzione, avvenuta, sotto la direzione di L. Blech, alla Berliner Staatsoper.

E. Maschke. - *«Palestrina» von Hans Pfitzner.*

Relazione della prima esecuzione al Teatro di Königsberg dell'opera poderosa di Pfitzner, accolta dal pubblico e dalla critica con unanime plauso.

---

30 novembre 1932.

F. Lauhöfer. - *Didaktische Musik?*

Lo scrittore si sottopone molteplici problemi culturali ed estetici, inerenti al valore positivo di certa musica così detta didattica, la cui efficacia pedagogica appare alquanto dubbia. Soltanto la lunga pratica e l'esperienza possono essere di sussidio nella cernita delle musiche destinate all'educazione musicale dei giovani.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 novembre 1932.

F. Brust. - *Entwicklung des elektrischen Flügels.* (Sviluppo del pianoforte elettrico).

Nel «Neo-Bechstein» si ritrovano i suoni amalgamati del piano, dell'organo, del cembalo, della celeste. Questo nuovo ritrovato dell'industria germanica è destinato ad ottenere i più grandi successi nel mercato mondiale.

---

11 novembre 1932.

H. Pringsheim. - *Volksmusikerziehung.* (La educazione musicale del popolo).

Il programma della volgarizzazione della musica, considerata come mezzo ideale di elevazione delle masse e come fattore educativo di primo ordine, è stato considerato già in passato da menti superiori, quali Rousseau, Pestalozzi, Fröbel, Bekker. Oggi il problema acquista un'importanza ancor maggiore, dato lo sviluppo prodigioso dei mezzi di diffusione della cultura artistica — viviamo infatti nel secolo della radio e della musica meccanica — e l'interesse sempre più intenso dimostrato dal popolo alle manifestazioni concertistiche.

---

18 novembre 1932.

R. v. Mojsisovics. - *Albert Gorter.*

Elogio celebrativo del noto compositore, in occasione del suo settantesimo genetliaco.

J. Kranken. - *Music in Holland.*

La Concertgebouw di Amsterdam ha ospitato, sullo scorcio della passata stagione, Maurice Ravel. Il recente *Concerto* per pianoforte del maestro, eseguito con senso d'interpretazione forbita e tecnica sicura da Margherita Long, ha deluso l'uditorio. Nè a ravvivare le sorti del concerto è valsa l'esecuzione metronomica del *Bolero*.

---

25 novembre 1932.

A. Diesterweg. - *Agrarisch - musikalische Utopie.*

Il compositore russo Nicolai Jakowlewitsch Miaskowskij ha scritto una *Sinfonie über die Kollektivierung*

der Landwirtchaft che vuol essere un'apoteosi dell'idea collettivistica agraria. Sul valore utopistico di certe formule politiche e sociali lo scrittore si pronuncia con giudizio netto e decisivo. Sulla loro efficacia artistica, quando ricompariscono camuffate in veste sonora senza nessun rispetto al buon senso e alla misura, egli esprime una condanna senza appello.

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, novembre 1932.

F. PFOHL. - *Der St. Michaelis - Kirchenchor zu Hamburg.*

Note celebrative di carattere giubilare per il coro della chiesa di S. Michele ad Amburgo, diretto da un ventennio dal prof. Gittard.

K. HASSE. - *Achtes deutsches Regerfest in Baden-Baden.*

Due anni or sono la Max Reger-Gesellschaft organizzò il settimo festival in Heidelberg. Quest'anno, per l'ottava celebrazione, è stata prescelta Baden-Baden.

A. STRADAL. - *Erinnerungen aus Bruckners letzter Zeit.*

Ricordi e rievocazioni di colloqui con Bruckner, che lumeggiano alcuni aspetti ignorati della vita del grande compositore.

H. UNGER. - *Musik im Rheinland.*

Nella Renania la vita teatrale e l'attività concertistica sono in pieno fervore. Colonia, Acquisgrana, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Essen, Kassel, Wiesbaden, Krefeld gareggiano nell'offrire programmi e repertori variati, di alto interesse artistico sia per il nome degli interpreti, sia per il numero delle opere presentate in prima esecuzione.

Melos. - Magonza, novembre 1932.

D. STOVEROCK. - *Wo stehen wir in der Schulmusik?* (A che punto siamo con la musica nelle scuole?).

Note critiche ai sistemi attuali di insegnamento della musica negli Istituti scolastici. Si impongono nuovi indirizzi didattici e una più larga comprensione della psiche giovanile in rapporto ai tempi moderni.

A. MACHABEY. - *Französische Sinfonik der Gegenwart.* (L'arte musicale francese contemporanea).

Lo scritto, compendioso e acuto ad un tempo, esamina le opere sinfoniche salienti della produzione di questi ultimi anni. Notevoli tra queste: il *Concerto* per violoncello e fiati e il *Divertimento* per orchestra da camera di J. Ibert; il *Concerto campestre* per cembalo e orchestra e l'*Aubade* per pianoforte e diciotto istrumenti di F. Poulenc; il balletto *Facheux* di G. Auric; la sinfonia *Agrestides* e la *Suite en Concert* di G. Migot; il *Festin de l'Araignée* di A. Roussel; la *Tristesse de Pan* di Fl. Schmitt e la *Sinfonia breve* di M. Inghelbrecht.

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, settembre-ottobre 1932.

A. BRASCH. - *Der Tanz und das Theater.*

Note illustrative dei rapporti intercorrenti tra la danza — intesa secondo i criteri più moderni — e il teatro lirico.

R. v. LABAN. - *Choreographie und Theater.*

L'arte coreografica, già in auge nei primordi del secolo, ha subito una parabola discendente. Oggi, registi, maestri di danza, scenografi, compositori sentono profondamente il fascino della tradizione, così da lasciar presagire un ritorno prossimo di questa manifestazione estetica sacra alle Muse.

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, novembre 1932.

R. A. MOCSER. - *« Konzertmusik » de Paul Hindemith.*

L'opera più recente del compositore tedesco offre all'A. il pretesto di tracciare un profilo della sua personalità e della formazione di essa, ed alcune differenze essenziali tra l'arte di Bach e quella di Hindemith troppo leggermente paragonate.

—— *Friedrich Klose.*

La figura e l'opera — vasta e complessa — di questo compositore svizzero, a noi ignoto, vengono qui brevemente delineate in occasione del 70° compleanno suo.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1-15 novembre 1932.

K. WESTPHAL. - *Einführung in die moderne Musik.* (Introduzione alla musica moderna).

Considerazioni sull'importanza basilare del ritmo, come elemento di riforma della tecnica musicale moderna. Le esemplificazioni desunte da Schönberg, Strawinsky, Hindemith sono appropriate e convincenti.

I. LOHR. - *Der gregorianische Choral und seine Bedeutung für die Gegenwart.* (Il canto corale gregoriano e il suo significato per il presente).

Cenni storici su quest'antichissima forma d'arte, il cui contenuto rituale e liturgico ha un'importanza eminente non solo per il passato, ma anche per i tempi nostri. « Ore canere, corde credere » (« Cantare con la bocca, credere col cuore ») fu la formula suggerita dai dotti della Chiesa nel quarto concilio ecumenico. Il canto gregoriano ha linee melodiche così pure e severe, da creare una atmosfera spirituale di meditazione e di raccoglimento immutabile nel corso dei secoli.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«I misteri di Venezia» di Malipiero a Coburgo.

Questo nuovo dramma lirico dell'insigne maestro veneziano si è dato per la prima volta, la sera del 15 dicembre u. s., all'Opera di Coburgo.

Secondo rileviamo dalla stampa, esso può considerarsi come una specie di trittico riflettente l'origine, lo splendore e la decadenza di una razza; e, nell'epilogo, la sua profanazione.

Le diverse parti hanno ciascuna un titolo proprio ed un diverso carattere. Nella prima (*Le Aquile di Aquileia*, dramma per musica) si vuol rappresentare la fondazione di Venezia e la sua potenza nel mondo. La seconda (*Il finto Arlecchino*, commedia musicale), si svolge nell'epoca fatua e frivola del 700. La terza parte, infine (*I Corvi di S. Marco*, dramma senza parole), simboleggia la Venezia moderna, la passione cioè per una grandezza passata, offuscata da ridicoli turisti, da rigattieri usurai, ecc.

Anche musicalmente, le tre parti, pur presentando indubbia organicità e completandosi vicendevolmente, rivelano caratteri ben distinti. Riboccante di violenze sonore è la prima; d'infinita grazia e piena di particolari gustosi, la seconda; mentre l'ultima assume aspetto di dolorosa ed estremamente umana drammaticità.

Si tratta però sempre di musica personalissima, concisa, franca, tutta sintesi.

Il teatro di Coburgo ha allestito il nuovo lavoro con grande signorilità. Lo stesso intendente generale Oscar Walleck ha curato la messa in scena delle prime due parti, affidando quella della 3ª a Erich Dohler, autore dei bozzetti delle scene.

Ottima la direzione del maestro Karl Friderich, e l'interpretazione dei numerosi artisti, oltre una ventina.

Complessivamente una trentina di chiamate, anche all'autore presente.

«Judith» di Livio Luzzatto a Friburgo.

Dai giornali rileviamo l'ottimo successo anche di questa opera in tre atti e quattro quadri al Municipale di Friburgo, il 15 dicembre, con più di trenta chiamate all'autore ed agli interpreti, il maestro Hugo Balzer, la signora Edith Maerker e Sigmund Matuszewski, nelle parti principali.

Il libretto, dello stesso Luzzatto, riprende la ben nota leggenda di Giuditta e Oloferne, dando particolare risalto alla eroina che è posta al centro del dramma del popolo.

L'orchestra è trattata sinfonicamente; ma lascia sempre emergere la linea melodica ed è chiara e trasparente anche nei punti più fragorosi.

«Romanticismo» di I. Robbiani a Venezia.

La nuova opera del maestro cremonese, che era già stata trasmessa per radio lo scorso settembre, ha ottenuto alla Fenice di Venezia, la sera del 10 gennaio, esito felicissimo, coronato da un lungo applauso dopo il preludio del terzo atto e da ventidue chiamate alla fine degli atti, a molte delle quali hanno partecipato il Robbiani ed il librettista Rossato.

Questi, nel rimaneggiare con la consueta abilità la ben nota commedia del Rovetta — pur rispettandone la linea sostanziale ed i sentimenti che la animano — ha procurato di sintetizzarla con opportuni tagli, adattamenti e spostamenti idonei a farne meglio risaltare gli elementi drammatici e gli episodi più caratteristici. E v'è riuscito pienamente.

Il Robbiani, a sua volta, ha saputo trarre buon profitto, musicalmente, da un libretto così bene congegnato e che conserva il caloroso sentimento patriottico, il lirismo e la drammaticità del lavoro originario.

***

Come scrive « Il Gazzettino » di Venezia « ... egli con questa sua nuova opera, ha inteso, oltre a creare musica secondo gli impulsi della sua ispirazione, compiere un vero atto di fede estetica. L'indirizzo seguito già nella sua

Karenina, concepito secondo le norme del teatro d'opera che mirava a sostituire a forme ritenute concluse, forme nuove per tecnica e contenuto, tale indirizzo è stato alquanto abbandonato: richiamandosi a precedenti espressioni liriche il cui successo universale era dovuto al fatto di trovarsi in piena rispondenza con le esigenze fondamentali del pubblico, egli ha liberato l'ispirazione verso l'espansività del canto, rasentando la forma chiusa, facendo convergere l'interesse dell'ascoltatore sulla linea e sulle movenze della melodia, cantando nell'orchestra, ma più largamente e chiaramente sul palcoscenico.

« A dar maggior rilievo a questi intendimenti, il maestro Robbiani ha richiamato l'orchestra alla sua precedente missione: accompagnare e commentare, sfrondandola di tutti gli intoppi del dettaglio e della preziosità, armonica e strumentale, spesso superflua se non proprio fine a se stessa. Affermatosi altrove come sinfonista valoroso e armonista scaltrito e di gusto moderno, qui l'autore rinunzia ad esibirsi nuovamente come tale, dove ciò possa nuocere al ritmo e al respiro del dramma o della melodia. Alcuni episodi dell'opera, del resto, acconciamente sfruttati, ne prospettano la capacità coloristica; e basterebbe citare l'effetto orchestrale del vento all'inizio del primo atto; la suggestiva introduzione al secondo atto, col coretto interno scandito dal suono di campane.

« Musicista di indubbio e affermato senso teatrale, il maestro Robbiani si mostra tale anche in questo *Romanticismo*, sia con la varietà degli elementi impiegati, che non perdono tuttavia mai di vista l'unità degli effetti, sia con la precisazione psicologica-musicale dei personaggi, descritti nella loro essenza principale e nei trapassi drammatici, spiccatamente quello di Carlotta che, presentata nel velo di un delicato e indefinito stato di romantico smarrimento, si trasforma quindi in un'anima fieramente e decisamente femminile ed eroica.

« Quanto alla sostanza inventiva dell'opera, il ripiegamento del musicista verso un tipo di melodramma così nettamente definito non ha potuto non influire, nel senso che qualche fattore più prepotentemente personale ha ceduto la propria indipendenza per accostarsi a modi ed inflessioni generalizzate che vogliamo dire stati d'animo musicali piuttosto che imitazioni e reminiscenze.

« Lo strumentale, sempre chiaro ed efficace, anche se in qualche punto non trasparentissimo, s'intona perfettamente alla musica e alle intenzioni. Colorito e tipico, ove la situazione lo domanda, ha esso pure slanci espressivi di sicuro effetto; particolarmente la massa degli archi, con la sua mobilità e la sua ricchezza espressiva, è molto sagacemente sfruttata, e grazie a questa avvedutezza il compositore si è assicurato sempre vivo il palpito della melodia ».

***

Degna di molto elogio è stata l'esecuzione. Il maestro Antonicelli ha diretto col massimo impegno, mettendo in giusta luce ogni particolare sia orchestrale che vocale del lavoro.

L'Adami Corradetti è stata cantante e interprete squisita, soavemente appassionata e impetuosamente drammatica. Si è anche rivelata una eccellente pianista, eseguendo il brano pianistico col quale l'opera si apre. Il tenore Tafuro ha dato una bella figurazione del nobile carattere di Vitaliano e messo in evidenza i pregi della sua voce ben timbrata e robusta. Efficacissimo Rienz il baritono Inghilleri ed ottima Teresa la signora Salagarav. Lodevoli tutti gli altri interpreti: Afro Poli (Cezky), Alfredo Mattioli (Giacomino), Sassanelli, Milanesi, Pierasca.

La breve parte del coro ha avuto buon risalto, grazie alle cure del maestro Cusinati. Belle scene e vivo il movimento scenico, al quale ha presieduto Antonio Lega.

I primi spettacoli scaligeri.

La stagione, in omaggio al cinquantenario wagneriano, si è inaugurata il 26 u. s. con *Il crepuscolo degli Dei* diretto dal maestro De Sabata, il quale, a parte alcuni tagli forse eccessivi, ha offerto una concertazione vibrante del poderoso spartito.

Fagoaga e Lotte Burk anche questa volta hanno interpretato, col consueto valore, i personaggi di Sigfrido e Brunilde. Molto apprezzati i nuovi elementi: il basso De Angelis, un Hagen perfetto, vocalmente e scenicamente: il baritono Boeuf, espressivo Gunther; la Oltrabella, pregevolissima Gutruna. Nè vanno dimenticati il Ronchi, la Palombini, la Cisbani, la De Cartosio, la Castiglioni, la Ticozzi. Impeccabile il movimento scenico regolato da Frigerio e più che decoroso l'allestimento dovuto a Caramba.

***

Come secondo opera, vivamente attesa, è andata in scena *Giulietta e Romeo* di Zandonai, su libretto di Rossato. L'opera, che nei suoi dieci anni di vita ha fatto il giro di tutti i teatri italiani e di parecchi esteri, ma che era nuovissima per Milano, ha ottenuto il più caloroso successo. Il bilancio della serata può riassumersi in sette chiamate dopo il primo atto, otto dopo il secondo, sei dopo il terzo e cinque alla fine, a molte delle quali han partecipato, tra vive acclamazioni, il compositore-direttore e il librettista.

La musica — sincera, fluida, espressiva e ricca di quegli speciali caratteri che son propri dell'arte zandonaiana — è risultata di una perfetta aderenza sia alla interessante azione creata dal Rossato che alla suggestiva atmosfera della stessa. L'onda melodica sgorga spontanea dal fondo della passione dei personaggi della tragedia, mentre freschi elementi ambientali concorrono a colorire e a rendere ancor più interessante il movimento scenico.

Ogni quadro ha un suo carattere ben delineato, ma tutti hanno, fra di loro, un legame di continuità da costituire nell'insieme un'opera d'arte veramente omogenea. Tra i brani che maggiormente hanno interessato l'uditorio ricordiamo: al primo atto la baruffa e il duetto finale; al secondo la scena del torchio, così caratteristica, e la melodrammatica scena di Giulietta, che lo chiude; al terzo, il melodico lamento del cantatore, la travolgente cavalcata, la poetica scena finale.

La concertazione e direzione dello spartito, dovuta all'autore, è risultata quanto mai efficace ed espressiva: l'equilibrio tra palcoscenico e orchestra è stato perfetto. Tra gli esecutori ha primeggiato la Cobelli, vera anima di artista, che ha interpretato la parte di Giulietta con profondo sentimento e con sicuri effetti vocali. Simpatico e appassionato Romeo il tenore Minghetti ed un energico Tebaldo il baritono Maugeri. Gli interpreti minori, il Bergamini (Cantatore), il Palai, il Baracchi, la Alberti, la De Cartosio, tutti eccellenti ed eccellente il coro, guidato dal Veneziani, così nei momenti di impeto, come in quelli di dolcezza e di colore ambientale.

Bellissime e suggestive, specie quelle del primo e del terzo atto (Mantova), le scene di Benois, ben coadiuvato da Caramba per l'allestimento dello spettacolo; vivo e di buon gusto il movimento scenico dovuto al Frigerio.

***

Andrea Chénier e *Manon* di Massenet sono state le prime opere di ripresa in questo inizio di stagione. In entrambe è stato di gran richiamo il tenore Gigli, le cui virtù vocali personalissime sono riuscite molto gradite al pubblico milanese.

Vibrante e delicata a un tempo la concertazione della prima delle due opere, curata dal De Sabata, e che, oltre il Gigli, ha avuto per interpreti la Cigna, soprano dai mezzi vocali non comuni, il valoroso baritono Danise, e poi il Nessi, il Baracchi, la De Franco, ecc.

La *Manon* ha trovato nel Ghione un direttore di assai fine gusto. Ha avuto per esecutori, oltre il Gigli, la Favero, pregevolissima protagonista, il Borgonuovo (Lescaut), il Nessi, il Baracchi, il Palai, la Ticozzi, ecc.

Mentre la nostra rivista sta per andare in macchina, si son rappresentati *Filanda magiara* di Kodaly e il ballo *Sieba*. Ne parleremo nel prossimo fascicolo.

Teatro Reale dell'Opera.

Al vecchio *Macbeth* è spettato l'onore di inaugurare la nuova stagione alla presenza dei Sovrani e di un pubblico elettissimo. L'opera era stata data l'ultima volta alla capitale nel 1911 diretta da Mancinelli; ed anche questa volta ha impressionato per la compattezza granitica della sua musica.

Il teatro non ha badato a spese per allestire con grande dignità il *Macbeth*, diretto con grande perizia da Antonio Guarnieri, ben assecondato da una eletta schiera di cantanti, quali la Scacciati, Franci, Vaghi, Gaviria ecc. Forzano ha presieduto alla messa in scena ed Ansaldo all'allestimento scenico, ottenendo entrambi ottimi effetti. Da ricordare il coro diretto dal maestro Morosini, e le danze composte dalla signora Sartorio, prima ballerina la Gallizia.

Dopo il *Macbeth* si sono inscenate altre tre opere che per la prima volta apparivano al Reale:

Butterfly, direttore Santini, interpreti la Pampanini, Ziliani, Vanelli e la Berta. Scene di Polidori.

Orfeo ed Euridice di Gluck, che non si dava a Roma da moltissimi anni direttore Guarnieri, interpreti la Besanzoni, Pierisa Giri, la Huder. Messa in scena di Govoni.

Sigfrido, direttore Guarnieri, interpreti Fagoaga, Nardi, Kanscin, Roggio, signore Campigna, Tremari e Arbuff. Scene di Benois.

«Palla dei Mozzi» di Marinuzzi a Palermo.

A meno di un anno di distanza, la più recente opera del maestro siciliano, che ha voluto significare un ritorno ideale alle ragioni fondamentali del melodramma, ha avuto la conferma piena e completa del caloroso successo scaligero della scorsa primavera.

L'esito è stato anzi così clamoroso (oltre una diecina di chiamate per atto) che Marinuzzi ha dovuto dire felicissime parole di saluto e di ringraziamento al pubblico del Massimo, ch'era esultante di poter festeggiare il concittadino illustre e di giudicare e applaudire la nobilissima opera d'arte da lui creata.

Lo spettacolo è stato allestito senza economia: con le scene e i costumi della Scala, diretto dallo stesso autore e con ottimi interpreti quali il Masini, che già era stato Signorello alla Scala, il Viviani, Palla de' Mozzi ineccepibile sia vocalmente che scenicamente, Maria Carbone artista vibrante e cantante dalla voce freschissima, Pozzoli, Messina, l'Oliva, ecc.

* Anche il *Don Pasquale*, diretto da Marinuzzi, interpreti principali Baccaloni, Straccia-

ri, la Marengo, ha avuto ottime accoglienze nello stesso teatro; e così pure *Adriana Lecouvreur* con Calusio direttore, ed interpreti la Saraceni ed il tenore Bentonelli.

La stagione lirica di Carnevale.

® Milano. — Al teatro Puccini prosegue con molto concorso di pubblico la stagione lirica iniziatasi prima di Natale. Il maestro Podestà ha diretto *Mefistofele* (con Giorgio Lanskoy, Arnaldo Georgewsky ed Elena Grassi); *Butterfly* (con la Pollazzi e il tenore Albani); *Gioconda* (signore Franchi, Ceccherini, Bosisio, tenore De Bernardi, baritono Nascimbeni); *Andrea Chénier* (tenore Chiaia, signora Polazzi, baritono Pilotto). Il maestro Nastrucci ha diretto, invece, *Il Trovatore* (con Marques, Nascimbeni, la Visciola e la Benedetti).

Particolare successo hanno avuto tre recite di *Isabeau* a scopi benefici, in cui i ruoli principali erano sostenuti dai ben noti artisti Bernardo De Muro e signora Poli Randacio.

Anche al teatro Lirico, dirette dal maestro Lomonaco, si sono avute recite di *Lucia*, di *Barbiere*, di *Bohème*, di *Cavalleria* e di *Pagliacci*. Tra gli interpreti vanno ricordate le signore Reggiani, D'Amico, Armolli, Pilla, Varco, Rinne e i signori Voltolini, Ciapelli, Cecil, Piazza, Martinengo, Savarese ecc.

® Torino (Regio). — Finora si sono rappresentate le seguenti opere: *Ballo in maschera* (l'Arangi Lombardi, la Cravcenco, la Griani, Pertile, Galeffi); *Sonnambula* (Toti Dal Monte, Manurita, Di Lelio); *Luisa Miller*, che non si dava a Torino da oltre cinquant'anni (Dalla Rizza, la Kovaceva, Merli, Galeffi, Dominici, Tomei).

Il primo ed il terzo spartito sono stati diretti da Paolantonio, *La Sonnambula*, da Berrettoni.

® Napoli (S. Carlo). — Opera d'apertura della stagione, *I maestri cantori*, che riapparivano allo stesso teatro dopo 22 anni; principali interpreti: Rossi Morelli, Maria Caniglia, l'Agozzino, Melandri, Cirino, Badini, Raisoff. Direttore Vitale, messa in scena di Augusto Carelli e di Ciro Scafa.

Come secondo spettacolo si è avuto *Rigoletto*, diretto da Vitale, con la Sayao, Montesanto e De Muro Lomanto.

Ha seguito *Cavaliere della rosa* di Strauss, al podio lo stesso autore, interpreti Greta Drucker, Alba Fedeli, Cirino e Leone Paci. Ultima opera rappresentata *Turandot*, con Vitale direttore e la Barla-Castelletti, Elsa Faroni, il tenore Fullin, nelle parti principali.

® Genova (Carlo Felice). — Le prime quattro opere inscenate sono state *Loreley* (la Muzio, la Zanasi, Bagnariol, Guicciardi, Zambelli); *Falstaff* (Rimini, le signore Tassinari, Casazza, Alfani-Tellini, tenore Landi, baritono Ghirardini); *Lucia* (la Carosio, Masini, Guicciardi, Zambelli); e *Fedora* (la Cobelli, Minghetti, Ghirardini).

Direttore di tutti gli spartiti, Bavagnoli.

® Parma (Regio). — Il maestro Werner Wolf ha diretto la *Walkiria* (Riccardo Zanelli, Formichi, la Toldi, la Melis, la Sigalla, Cantini). Il maestro Gui ha presentato la *Traviata* (la Pacetti, Scarinci, Basiola). Il maestro Cooper è stato direttore dell'*Aida* (la Jacobo, la Minghini-Cattaneo, tenore Battaglia, baritono Basiola) e della *Mignon* (la Pederzini, eccellente protagonista, la Sarria, tenore Georgewski, basso Donaggio).

® Venezia (Fenice). — Il maestro Antonicelli ha diretto finora: *Turandot* (la Jacobo, l'Adami Corradetti, Tafuro); *Francesca da Rimini* (la Somigli, Piccaluga, Inghilleri); *Romanticismo* di Robbiani, di cui parliamo a parte.

Regista di tutte le opere Antonio Lega.

® Trieste (Verdi). — Dirette dal maestro Del Campo, si sono rappresentate *La Walkyria* (la Helm, la Segalli, la Vasari, Parmeggiani, Font e Checchi); *Rigoletto* (la Capsir, baritono Valentino, tenore Merino); e la *Bohème* (la Melis, la Montanari, tenore Merino).

® Bologna (Duse). — La stagione di autunno si è conchiusa con *Un ballo in maschera*, direttore Armani, con Pertile, la Cigna, la Casazza, Basiola; e con *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari, nuova per Bologna e accolta con molto favore, diretta da Zeetti, principali interpreti la Saraceni, Costa Lo Giudice, Baccaloni, De Ferrari ecc.

Si è subito iniziata, direttore il maestro Sorriente, un'altra breve stagione di carnevale con *Butterfly* e *Bohème* (protagonista la Pomponio).

® Firenze (Verdi). — A *Wally* (la Piave, la Iacchin, Pellussi, Vannuccini) hanno seguito: *Fedora* (la Concato, Wesselowski, Pilotto); *Butterfly* (Tinay Aurellano, tenore Bellussi); *Andrea Chénier* (la Piave, tenore Lattario, Giorgi). Direttore Alvisi.

® Novara (Coccia). — *Boris*, *Carmen* e *Forza del destino* sono stati i primi tre spettacoli, diretti tutti da Del Cupolo. Della prima opera è stato protagonista il baritono Rimini, della seconda la Buades.

® Bari (Petruzzelli). — Il maestro La Rotella ha diretto *Mefistofele* (Bettoni, Pauli, la Sanzio e Grandi) e *Turandot* (Hilde Monti, la Morselli e Oneto); Angelo Ferrari ha presentato *Fedora* (la Cristoforeanu, Wesselowski, Malatesta).

Nella stessa città, al Circolo della Stampa, Pasquale La Rotella ha offerto la lettura della sua nuova opera *Corsaresca*, su libretto di Cavacchioli, e l'esecuzione di alcuni brani, cantati da Delia Sanzio e da Oneto.

Altri spettacoli lirici:

® Reggio Emilia (Ariosto). — *Bohème* (la Tassinari, la Billi, Cortis, Lonati); *Manon* (la Zamboni, Costa Lo Giudice). Direttore Martini.

® Ferrara (Verdi). — *Lucia* con la Reggiani e Malipiero; *Traviata* con la Palazzini e Voyer, direttore Cecchetti.

® Pavia. — *Barbiere* (baritono Valentino e Lola Pedretti). Direttore Dal Monte.

® Mondovì. — *Traviata*, protagonista la Scuri, direttore Buratti.

® Cividale del Friuli. — Con *Andrea Chénier*, direttore Dal Monte, si è inaugurato il nuovo teatro Adelaide Ristori.

® Foggia. — *Butterfly*, protagonista la Tamaki, direttore Pasquariello.

® Messina. — *Trovatore* con la Lanza, la Monticone e Marletta.

® All'Opera di Vienna, il maestro Panizza ha diretto *La Bohème*, ottenendo un successo veramente caloroso, constatato unanimemente anche dalla critica che assai lo loda.

® Al Teatro Wielki di Varsavia ha avuto esito lietissimo, nuova per la Polonia, la pucciniana *Turandot*, diretta dal maestro Mazurkiewicz.

® Altre opere italiane all'estero: *Bohème* al teatro di Stato del Lussemburgo; *Mese mariano* di Giordano e *La Veglia* di Pedrollo a Lucerna.

® Al Metropolitan di Nuova York è piaciuta la nuova opera *Emperor Jones* del compositore americano Louis Gruenberg. Direttore Tullio Serafin.

Recente successo
alla Fenice di Venezia:

I. ROBBIANI

ROMANTICISMO

Tre atti di A. Rossato
dal dramma di G. Rovetta

Riduzione per Canto e Pianoforte di R. Delli Ponti . . L. 50,—
Libretto . . . . . » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® Concerti orchestrali benefici. — Sotto i migliori auspici si stanno svolgendo queste manifestazioni artistiche organizzate dall'onorevole Lualdi e dal maestro Max Reiter il quale ha pure diretto la prima udizione. Figurava nel programma *Vita d'eroe* di Strauss, in cui si è distinto il violinista Nastrucci, il *Concerto in mi bem. magg.* di Beethoven, al piano Backhaus ch'è stato interprete austero e fedele del pensiero dell'autore; l'ouverture delle *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia.

Nel secondo concerto Ottorino Respighi, ossai festeggiato, ha diretto un programma di sue musiche, nel quale figuravano due lavori nuovissimi per Milano: la *Terza Suite* di antiche Arie e Danze per orchestra d'archi, degna sorella delle notissime prime due, e un *Adagio con Variazioni* per violoncello e orchestra, scritto in origine per violoncello e pianoforte e più recentemente strumentato, nel quale già si rivelano le migliori qualità della personalità respighiana.

Eccellente esecutore della parte di violoncello è stato l'Amfiteatrof.

® Società del Quartetto. — Ad un interessante concerto pianistico di Schnabel, n'è seguito un altro del giovane violinista Menuhin che ha addirittura sbalordito il pubblico per le sue doti naturali e artistiche, misura, senso dello stile ecc. ecc.; esse, pur prescindendo dall'età, sono apparse veramente prodigiose. Nell'ultima udizione, il violinista Busch ed il pianista Serkin hanno eseguito, con la consueta bravura, un programma brahmsiano.

® Teatro del Popolo. — L'ultima udizione del 1932 è stata tenuta da Vasa Priboda, come sempre, calorosamente applaudito. Nella prima del nuovo anno, si è svolto un concerto brahmsiano, con alcune delle più significative opere, tra cui diciotto canzoni a 4 voci con accompagnamento di piano a quattro mani.

® Conservatorio. — Rosenthal, in un'udizione per beneficenza, ha dimostrato come, nonostante i suoi settant'anni, sia sempre interprete agguerrito e fortissimo.

Altri concerti pianistici hanno tenuto Paul Syder e Rina Franco, quest'ultima con programma brahmsiano.

ROMA

® Augusteo — *14, 18 dicembre*. Altri concerti Molinari, il primo dei quali popolarissimo. Nel secondo si presenta per la prima volta al pubblico romano il violinista undicenne Ruggero Ricci favorevolmente giudicato in due *Concerti* di Beethoven e di Mendelssohn.

25, 28 dicembre. Dirige Strauss che, novità assoluta per l'Italia, presenta la Suite tratta dal suo tanto discusso balletto *Panna montata*, che anche a Roma interessa assai.

1 gennaio. Ferdinando Previtali, direttore sostituto della Stabile fiorentina fa un felicissimo debutto all'Augusteo in un arduo programma, che comprende anche la Suite *Turandot* di Busoni.

8 gennaio. Concerto di musica cecoslovacca diretto da Nicolaj Molko, d'origine russa, il quale, oltre *Ultava* di Smetana, presenta l'ouverture, viva e brillante, *Carnevale* e un *Concerto* per pianoforte e orchestra, che nulla dice di nuovo, entrambi di Dvorak; una prolissa *Meditazione* per archi di Suk ed una originale e moderna *Sinfonietta* di Janacek. Nel *Concerto* di Dvorak si distingue il pianista Firkusny che deve concedere numeri fuori programma.

® S. Cecilia. — Oltre una bella udizione del violoncellista Gregor Piatigorski, deve ricordarsi la commemorazione di Clementi con dotto e chiaro discorso di Alberto Cametti e concerto di musiche clementiane, interpreti i maestri Cristiani, Chiarappa e Matteucci.

L'ultimo concerto è stato tenuto dal Trio Horzowsky-Corti-Cassadò che ha eseguito mirabilmente anche quello *in la* di Pizzetti.

® Filarmonica. — Si sono distinte, in separate udizioni, le pianiste Rina Rossi e Giuditta Salemi (brasiliana), quest'ultima con la cantatrice Elda Di Veroli.

Il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, a sua volta, ha offerto smaglianti esecuzioni di brani di Brahms, di Pizzetti e di Ravel.

Il Quartetto di Roma, infine, ha fatto conoscere il *Quintetto in fa magg.* di Castelnuovo Tedesco, già applaudito al festival di Venezia. Al piano l'autore.

® Circolo di Cultura. — Un concerto di musiche di Respighi è stato diretto dallo stesso autore, interpreti il Quartetto di Roma, Laura Pasini, Elsa Olivieri, Alfredo Sernicoli e il coro di S. Cecilia, guidato dal maestro Somma.

TORINO

® Respighi ha diretto il primo concerto, organizzato dall'E.I.A.R. al Teatro di Torino. In programma (oltre *Trittico botticelliano* e *Gli uccelli*) *Maria Egiziaca*, nuova per la città, che ha avuto calorosi consensi. Ottimi interpreti, la Pacetti, Tagliabue, Sernicoli, la Oliviero, la Ungaro.

® Agli Amici dell'Arte si è svolto un bel concerto prevalentemente di musiche di Alfano; interpreti, oltre l'autore (al piano), Graziella Valle. Piacquero anche alcuni *Preludi* di Perrachio.

VENEZIA

® Tra i concerti più notevoli di quest'ultimo mese vanno ricordati quelli della clavicembalista Corradina Mola e della cantatrice Valeria Arbib con l'oboista Riedmiller e i pianisti Tina Magrini e Gabriele Bianchi al Circolo Artistico; di Principe e Calace, che come novità hanno eseguito *Campielo* e *Revon* di Principe, al Dopolavoro; del violoncellista Piatigorsky, del giovane pianista Gino Gorini e del violinista Cesare Barison con l'organista Giarda alla Benedetto Marcello.

FIRENZE

® Gui, vivamente acclamato, ha inaugurato la stagione e diretto i concerti del 18, 25 dicembre e 7 gennaio. Tra i brani più importanti dei diversi programmi oltre i consueti di repertorio ricordiamo: la *Suite* di cinque Sonate di D. Scarlatti, trascritte per orchestra da V. Tommasini; *Tre Preludi corali* di Bach, trascritti dall'organo da Gui: *Il fiorentino spirito bizzarro* di Lulli, e due *Concerti* di Mozart e di Beethoven per violino e orchestra, dei quali è stato solista magnifico il giovane Menuhin.

L'udizione del 1° gennaio ha avuto a direttore il francese Pierre Monteux che ha presentato anche *La Sinfonia fantastica* di Berlioz, l'*Intermezzo drammatico* di Piero Coppola. Ad un concerto di Mozart ha partecipato il pianista Lang.

® Concerti diversi. — Tra i molti, ricordiamo quello del pianista Zanfi e del Quartetto dell'Istituto fascista di cultura allo stesso Istituto; dell'ottimo Trio Hindemith, agli Amici della musica; della pianista Muzzarelli (al Salotto Cordelia) la quale ottenne particolari applausi in *Tre Studi americani* di Pietro Montani di carattere comico sentimentale nei riguardi del romanticismo d'oltre oceano.

BOLOGNA

® Una riuscitissima udizione hanno offerto al Liceo musicale, le Società corali Orfeonica ed Euterpe di Bologna e la Rossini di Modena, diretta quest'ultima dal maestro Montanari.

® Bel successo ha avuto al Quartetto, il tenore Luigi Simonetta-Rangoni, accompagnato da Calace al piano e da Galliera all'organo.

NAPOLI

® Società Quartetto Scarlatti. — Importante concerto d'inizio della nuova stagione. L'orchestra, egregiamente diretta da F. M. Napolitano, ha eseguito il *Concerto grosso* di Bloch, ben accolto. Buon successo ha arriso a due pezzi di Staffelli per pianoforte ed archi (bene anche il solista Bova). Particolarmente interessante l'esecuzione di una serie di Laudi del '200, raccolte da Liuzzi, che ha tenuto anche una conferenza.

In altro concerto abbiamo udito il Trio Fano-Ranzato, che ha lasciato buonissima impressione.

® Accademia Napoletana di Concerti. — Si è presentato il Trio Corti-Cassadò-Horzowsky che, specie, nel *Trio* di Pizzetti, ha avuto calorosi consensi.

® Sala degli Illusi. — Buonissima accoglienza ha avuto il giovane pianista Rauceo. In altro concerto si è fatto ammirare il grande pianista Backhaus.

PALERMO

® Le prime udizioni per gli Amici della musica, sono state tenute dalla soprano Maria Caniglia col violoncellista Finizio e col pianista Ziino, del quale si è eseguita una nuova *Sonata* per violino e pianoforte; e dal pianista Ignazio Friedmann.

® Particolare successo ha avuto al teatro Massimo il concerto wagneriano diretto da Marinuzzi, preceduto da una commossa orazione dell'on. Restivo.

® Con un riuscito concerto di sue musiche è stato commemorato, a Trieste, Eugenio Visnoviz.

® Anche Giacomo Orefice ha avuto una degna commemorazione a Vicenza dai suoi concittadini, con un concerto di suoi brani ed un bel discorso del maestro Tiberio Tonolli.

® Il violinista Petroni ed il pianista Sartori hanno offerto a Bolzano un concerto di musiche di Brahms.

® Al Liceo musicale di Piacenza, l'orchestra diretta dal maestro Spezzaferri ha svolto un programma di musica antica e moderna, comprendente due novità: *Interludio romantico* di Giulia Bassi e *Preludio e serenata* di Laszlò Spezzaferri.

In altra udizione si è distinta la pianista Rina Salagalli.

® Al Teatro S. Marco di Livorno, la Polifonica Guido Monaco ha dato un concerto di musica mascagnana.

® Il maestro Attilio Acquarone ha diretto a Savona — Pro opere assistenziali — un concerto, esecutori la Polifonica Verdi con altri elementi orchestrali.

® Pure per scopi benefici hanno offerto una riuscita udizione, ad Udine, il violinista De Anna e la pianista Maria Talmonti.

Nella stessa città è stato assai applaudito il pianista Scarlino, in un interessante programma.

® Anche a Bruxelles, come già in altre città dell'estero, è piaciuto il pianista Carlo Zecchi in un concerto con l'Orchestra sinfonica popolare.

® A Berlino vi è stato un singolarissimo concerto di romanze quasi ignorate di Giuseppe Verdi, scelte da Felice Stoassinger, cantate da artisti dell'Opera di Stato.

® Col consueto successo, il Trio Casella ha tenuto due concerti a Tunisi.

® In programmi di musica italiana antica e moderna si sono distinti a Istanbul ed a Roma il maestro Adolfo Gandino e la cantatrice Saga Leander, che ora sono passati in Spagna per un lungo giro durante il quale faranno conoscere i migliori brani di musica italiana.

® L'on. Lualdi ha diretto un concerto sinfonico a Charcow di musiche di Verdi, Mascagni, Respighi, De Sabata, Lualdi.

® Il violinista Mainardi ha espletato un suo giro artistico attraverso la Russia.

® A Varsavia, quell'Orchestra Filarmonica, diretta da Fritz Mahler, ha eseguito, favorevolmente accolta, *Musetta* di Cesare Nordio.

® Il maestro Molinari ha dato in questi giorni due applauditi concerti nella nuova Opera House di California.

® Carmine Guarino ha diretto con vivo successo a Montevideo alcuni concerti di sue composizioni, assai elogiate anche dalla critica.

VIOLINO E PIANOFORTE

ANZOLETTI (M.)

SOLDATINI E BAMBOLE

12 brevi Pezzi in 1ª posizione.

I. Serie: *Soldatini.*

(117881 a 886): 1. Squilli di vittoria. - 2. Sulla vetta del monte in attesa del rancio. - 3. Danza del bivacco. - 4. Fanfara dei piccoli bersaglieri. - 5. Il ritorno al villaggio. - 6. La sonatina del piccolo mutilato.

II. Serie: *Bambole.*

(117887 a 892): 7. Il sogno d'una bambola. - 8. Sorrisi e lagrime di bimba. - 9. Il ritratto d'una bambola. - 10. Dispettucci e carezze di bimba. - 11. La preghiera della sorellina. - 12. Piccola amazzone.

Ciascun Numero L. 5.—

EDIZIONI G. RICORDI & C

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Londra

L'arte della fuga (Die Kunst der Fuge) il capolavoro incompleto di Giovanni Sebastiano Bach, fu eseguito per la prima volta in Inghilterra alla Queen's Hall di Londra durante la stagione di autunno dalla London Symphony Orchestra sotto la direzione del maestro Hans Weisbach. Sebbene siano trascorsi quasi duecento anni dalla pubblicazione del manoscritto originale per clavicembalo, l'ultimo lavoro del grande maestro tedesco fu accolto ed ascoltato con la tensione e la sorpresa che caratterizzano una prima esecuzione assoluta. Il successo fu evidente sin dall'inizio. Il pubblico lasciò la sala soggiogato e stupito che tanta profonda bellezza e tanto armoniosi pensieri potessero essere espressi per la lunghezza di 2032 battute di musica in 19 movimenti di fuga su un solo soggetto e nella sola chiave di Re minore, in un linguaggio così chiaro e semplice da potere ottenere una esecuzione adeguata sulla tastiera di un pianoforte a due mani.

Attraverso l'esposizione matematica di regole e costruzioni musicali, il lavoro giunge a conferire in termini di suono visioni concrete di un puro concerto d'arte trascendendo il limite posto senza alcun sgomento; l'artista è andato oltre il mezzo che gli fu dato, senza violarne le leggi. Dopo l'ultima fuga rimasta incompiuta, l'aggiunto preludio e corale per organo che chiude il lavoro e la vita di Bach sulle parole « Vor deinen Thron tret in ich hiemit » diede al pubblico una serena visione di morte; la frase che lo conclude può essere paragonata alla solitaria grandezza degli ultimi anni di Leonardo. La versione orchestrale di Wolfgang Graesser, fedelissima all'originale, ne tradusse efficacemente il pensiero conservando la linea chiara ed austera, ma conferendo al grande lavoro un'ampiezza di respiro degna della mano del Maestro.

***

La stessa orchestra diretta da Sir Hamilton Harty eseguì due settimane più tardi, in un programma in cui figuravano un movimento di *Romeo e Giulietta* di Berlioz e il *Don Giovanni* di Strauss, un frammento di *Schwanda* di Weinberg. Si tratta di musica leggera e piacevole che non offre molto e non richiede particolare attenzione.

Tra le esecuzioni più notevoli della B.B.C. Orchestra va ricordata *Enter Spring* di Frank Bridge; l'interpretazione musicale dell'arrivo della primavera è essenzialmente britannica: un po' scettica, un po' sprezzante, un poco chiassosa e finalmente si adagia in sentimentalismi noti; successo discreto.

Arthur Schnabel eseguì con rara maestria e finissima interpretazione artistica, senza fare sfoggio evidente di qualità tecniche l'intero ciclo delle *Sonate* per pianoforte di Beethoven. Seguendo nella stessa linea, « The Interval Club » annunzia cinque concerti di musiche di Brahms durante la stagione; il primo, eseguito dall'Entente Quartet con Angus Morrison al pianoforte, fu apprezzatissimo e vivamente applaudito.

Belshazzar, l'oratorio di William Walton tanto vivamente discusso alla sua prima esecuzione, fu interpretato dal National Chorus e dalla B.B.C. Orchestra sotto la direzione di Adrian Boult, con grandissimo successo. In un concerso successivo della stessa orchestra, Elisabeth Schumann rese con estrema finezza tre *Canzoni* per soprano e orchestra di Mahler e un'aria della *Messa* di Mozart, ottimo direttore Ansermet.

In un altro concerto della London Symphony Orchestra diretta da Sir Hamilton Harty, il giovanissimo Ruggero Ricci fu vivamente applaudito nel Concerto di Mendelssohn.

King Lear di Berlioz e *Iberia* di Debussy piacquero moltissimo in un concerto della Philarmonie; nello stesso programma Horowitz trascinò all'entusiasmo il pubblico con la sua interpretazione del *Concerto in Si bemol minore* di Tchaikowsky, riuscendo persino a nasconderne la volgarità e a rivelarne qualità poetiche che non risaltavano in precedenti esecuzioni.

***

Le principali compagnie d'opera del Regno Unito pare si sieno definitivamente messe d'accordo in un amalgamento che promette di dare buoni risultati; Sir Thomas Beecham ne è uno dei principali fautori; lo schema include oltre alla Compagnia Inglese del Covent Garden e la British Broadcasting Corporation, anche le Compagnie dell'Old Vic & di Sadler's Wells.

Mentre procedono alacremente i lavori di miglioramento intorno al palcoscenico del Covent Garden, la compagnia dello stesso teatro ha iniziato un giro delle provincie inglesi con un repertorio che include la *Bohème*, *Madama Butterfly*, *La Sposa venduta*, *Il Cavaliere della Rosa*, *I Maestri Cantori*, *La Walkiria* e *Tristano e Isotta*, direttori Sir Thomas Beecham, John Barbirolli, Robert Ainsworth.

All'Old Vic & Sadler's Wells Theatres fu particolarmente applaudita *Così fan tutte* di Mozart diretta da Aylmer Buesst. Ma il successo principale fu la riesumazione di *The Devil Take Her* di Benjamin, diretta da Beecham, con *Dido and Aenas* di Purcell nello stesso programma.

Nel campo della musica sacra, oltre ad una felice ripresa del *Messiah* di Händel, uno degli avvenimenti più importanti della stagione fu l'esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi all'Albert Hall nella interpretazione della Royal Choral Society e della London Philarmonic Orchestra diretta da Malcolm Sargent.

Il complesso spartito affidato a mille esecutori ottenne un effetto grandioso di singolare potenza; orchestra e coro si fusero perfettamente. I solisti — Styles Allen, Margaret Balfour, William Parsons, e specialmente Heddle Nash — resero mirabilmente i brani lirici e ispirati della *Messa* e furono calorosamente e ripetutamente applauditi. La prima esecuzione della messa verdiana in Inghilterra data dal 1875 quando ne fu interprete la stessa società corale diretta da Giuseppe Verdi in persona. L'esecuzione di quest'anno segna quindi un tributo al grande maestro italiano, tributo che ottenne largo consenso di pubblico ed i più vivi apprezzamenti della critica.

Il giorno seguente, nella stessa sala, Yehudi Menuhin eseguì musiche di Bach, Mozart ed Elgar sotto la direzione di Sir Thomas Beecham e di Sir Edward Elgar, trasportando con la magia del suo violino un pubblico enorme alle più deliranti scene di entusiasmo. Il ragazzo quindicenne passò dal *Concerto in Mi* di Bach alla grazia delicata del *Concerto N. 7 in Re* di Mozart che si eseguiva per la prima volta in Inghilterra, e quindi alle difficili pagine moderne del *Concerto* per Violino di Elgar, con interpretazione tanto sicura e precisa in ogni particolare e dettaglio da fare dimenticare completamente l'età immatura e la limitata esperienza dell'interprete.

Un giornale della capitale inglese lo salutò discreso direttamente dal Re David per portare lo spirito interpretativo della musica al mondo; e di fronte al miracolo di sì profonda penetrazione artistica accoppiata alla grazia leggera di una prima giovinezza, il pubblico di Londra gli accordò accoglienze veramente regali, augurandosi che altri interpreti della nuova generazione raggiungano in eccellenza questo mirabile artista.

GIORGIO R. FOA.

" MUSICA D'OGGI " invia a richiesta numeri di saggio.

Lettera dalla Russia

A giudicare dai programmi di concerti, dai manifesti dei teatri, dalle notizie della stampa, la nuova stagione musicale si annunzia particolarmente interessante; si avrà una minore ripresa di musiche antiche, ma un maggior numero di opere e di brani sinfonici. Se tutte le promesse che vengono fatte si realizzeranno, assisteremo ad una vera rinascita della produzione musicale russa. Ma nella U. R. S. S., più che altrove, non bisogna mai prendere troppo alla lettera i buoni propositi, per non subire un disinganno. Contentiamoci, per il momento, di esporli.

Vi ho già parlato, parecchie volte, di Chestakovitch, ch'è quello — tra i giovani compositori sovietici — che ha maggiore ingegno e audacia. Egli sta terminando attualmente una nuova opera, *Lady Macbeth*, che il grande Teatro di Mosca si prepara ad inscenare, salvo imprevisti finanziari. Non si tratta della tragedia di Shakespeare, ma della bella novella di Léskov, molto conosciuto in russia (*Lady Macbeth du district de Mtzensk*), della quale il librettista si è servito per dipingere il dramma di un essere in rivolta contro il suo ambiente. L'azione si svolge in una piccola città di provincia, verso il 1848, poi in Siberia. Il sobrio intreccio è trattato, si dice, con una grande forza; in uno stile quasi esclusivamente recitativo che può ricordare quello di Moussorgsky.

Anche a Moussorgsky sembrano essersi ispirati il musicista Jelobinsky, un ignoto fino ad oggi, ed il suo librettista O. Brik, con la la loro grande opera storica *Moujik de Komarinsk* (si sa che la Komarinskaia è una canzone popolare russa sfruttata da Glinka per una breve composizione sinfonica): in cui si presenta la rivolta dei contadini, incitati da un servo evaso, Ivan Bolotnikov, contro lo Czar Vassili Chouisky, al principio del XVII secolo. Il lavoro si darà in un teatro della capitale.

Nella stessa città, forse, sentiremo anche la nuova opera di Vassilenko. Costui, allievo di Rimsky, non è certo un giovane; e da molto tempo, anzi, non aveva più fatto parlare di sè e quasi lo si era dimenticato. Si sa, invece, che lavora silenziosamente ad un'opera importante in cinque atti, *Cristoforo Colombo*, nella quale si propone, secondo le sue dichiarazioni, di mostrare un nuovo aspetto dell'epoca detta delle grandi scoperte e dei delitti dell'espansione coloniale. Il vero soggetto del lavoro non è tanto la vita di Colombo, quanto la lotta tra le tre culture: spagnuola-cattolica, indiana e moresca. Si è curiosi di sapere se Vassilenko, che fin'ora si mostrava tradizionalista e privo d'originalità, sia riuscito a sbarazzarsi dell'influenza di Rimsky ed a rinnovare il suo stile.

Si promettono novità anche in provincia. Kostenko, giovane compositore ucraino, la di cui fama non ha ancora raggiunto la capitale, ha terminato uno spartito vicendevolmente patriottico e rivoluzionario, *I Carpazi*, che verrà posto in scena al teatro di Khartov.

Un altro ucraino, Fomenko, autore di numerosi pezzi musicali che hanno avuto successo, ha composto un balletto con canto, intitolato, enigmaticamente, *Marseille fait du bruit*, che ha per argomento l'intervento francese a Odessa nel 1918.

Da *Cinquebille* di A. France, il musicista Ivanov, a sua volta, ha ricavato l'argomento di una commedia musicale, l'*Agente N. 68*, che si propone di dimostrare « la venalità della giustizia occidentale che non è in fondo che una vendetta di classe ». Si tratta di una satira che sarà accolta dal Teatro delle marionette di Mosca.

L'Opera di Tiflis annuncia un nuovo spartito *Absalon*, d'un compositore georgico, su un argomento biblico adattato alla vita moderna e trattato sotto l'aspetto rivoluzionario. Da ricordare ancora un'operetta, *Primavera del Komsomol*, rivoluzionaria anch'essa, che si darà a Mosca ed in provincia.

La sola opera straniera che ci è promessa è quella di Ermanno Wolf-Ferrari, *I quatro rusteghi*, che andrà in scena durante l'inverno al Grande Teatro di Mosca. E pure in questa città si avranno le riprese di *Tannhäuser* e di *Pscovitana* di Rimsky-Korsakov, mentre l'antico teatro Marinsky di Leningrado promette *Il principe Igor* di Borodine con una messa in scena completamente nuova che si presti a sottolinearne il lato politico.

***

Il 15° anniversario della rivoluzione bolscevica ha ispirato una serie di lavori destinati a commemorare le giornate d'ottobre ed a glorificarne lo spirito rivoluzionario. Al concerto organizzato dalla Filarmonica di Mosca hanno partecipato molti musicisti. I risultati non sono ancora noti, poichè il giury deve esaminare complessivamente cinquanta brani strumentati e sette opere. D'altra parte, le associazioni musicali hanno dato incarichi diretti a diversi compositori più o meno rinomati. Chébalin, uno dei più interessanti tra i giovani autori, è stato incaricato di scrivere una grande cantata, *Lénine*, sui versi di Maïakovsky. Avendo il poeta Krisanov composto un testo destinato a glorificare Carlo Marx, in occasione del cinquantenario della sua morte, si ricerca ora un musicista per mettere questo testo in musica; forse verrà affidato a Pachtchenko che ha terminato una *Sinfonia dei pionieri*, scritta specialmente per balalaikas, fisarmonica e altri strumenti popolari.

Sempre per le feste dello stesso anniversario, Alessandro Krein sta per finire una grande sinfonia con cori, in tre parti, su testo di Max, Lénine e Staline. Si attende con molta curiosità questo lavoro, giacchè fino ad oggi Krein, compositore essenzialmente lirico, fondava sopratutto la sua ispirazione sul folklore ebreo e sui vecchi canti da sinagoga.

Miaskovsky prepara, anch'egli, due lavori di circostanza; la sua dodicesima sinfonia si intitola *Sinfonia dei Kholkoz* ed ha per scopo, secondo i giornali, di rinfocolare l'entusiasmo dei produttori agricoli; essa è iscritta già nel programma dei concerti sinfonici di Leningrado.

Infine, si annuncia che il compositore tedesco Ensler, attualmente a Mosca ed al quale si fa molta *réclame*, stia terminando una Cantata in memoria di Lénine.

Se la qualità di tutte queste novità è in proporzione della loro quantità e delle loro dimensioni, la stagione sarà indubbiamente eccezionalmente ricca.

Tra i solisti annunciati, figurano Sergio Prokofieff che farà un grande giro in Russia, Arturo Rubinstein, il pianista tedesco Kreizer, la cantatrice italiana Mina De Leone, Jack Hilton con la sua orchestra di jazz farà pure ufficialmente il suo ingresso in Russia ove questa musica è considerata come essenzialmente borghese, vale a dire decadente.

DE SCHLOEZER.

CANTO E PIANOFORTE

BELLINI (R.)

122655. - *La rosa* (The rose). Pagina d'album (S-T). Versi di F. Cavallotti. English translation by P. Lemont. L. 5,

BIZZELLI (A.)

122547. - *Ninna-nanna cosacca*. (S-T). Versi di M. J. Lermontov. L. 5

CUSCINÀ (A.)

122562. - *Autunno!* (S-T). Versi di E. Reggio. L. 5

FASANO (R.)

122049. - *La ninna-nanna della mamma*. (S-T). Versi di M. L. Fasano Cao L. 4

GIORDANO (U.)

122573. - *È l'avril che torna a me*. (S-T). Parole di G. Gabriel. L. 5

LONGO (ACH.)

122507. - *Stanze del Poliziano*. (S-T) L. 5

RUBINI (G.)

122517. - *Ninna-nanna*. (MS-Br) su versi popolari. L. 4

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

HOEGG (M.) — *Die Gesangskuynst der Faustina Hasse*. (Guntal Högg, Dresda Radebeul).

Margarete Högg si mostra bene informata dell'ambiente vocalistico del primo settecento, dei teorici e dei cronisti italiani e stranieri. Faustina Bordoni Hasse, esaurientemente biografata, appare al centro d'uno stuolo innumerevole di cantatrici tedesche, pur esse descritte minuziosamente in quanto alla tecnica del canto e alla posizione del cantante nella società germanica. Le corti di Berlino, Stuttgart, Monaco, Vienna, Dresda, particolarmente attive nella vita teatrale, coltivarono il gusto italiano, non essendovi in Germania scuole analoghe al Conservatori di Napoli e di Venezia, nè imprese teatrali stabili o girovaghe. Faustina, mezzo soprano, voce di circa dce ottave, cantò fu 35 anni, dal 1716 al '51, circa 80 opere, delle quali circa 25 di suo marito, 5 di Händel, 4 di Gasparini, 3 di Porpora, 3 di Vinci, 1 di Pergolesi, Leo, Feo, Sarro, ecc. Cantò dunque, a preferenza, la prima scuola napoletana.

AUDA (A.) — *Les modes et les tons de la musique*. (Libr. Saint Georges, Bruxelles).

Segnaliamo alcune conclusioni di questo libro, che ha già procurato all'erudito suo autore il consenso di molti autorevoli specialisti della musica medioevale, e di cui lo scopo è il chiarimento del concetto del modo e del tono. A parte l'inizio delle gamme modali, l'A. nota una perfetta concordanza fra la teoria antica, quella dell'epoca grecoromana e quella del medioevo (pag. 46). Il M. E. non ebbe alcuna conoscenza della vera natura dei toni antichi e ciò anche per le condizioni culturali; non v'è filiazione tra toni antichi e quelli medioevali (pag. 47). I toni antichi non presentano alcuna affinità con i toni salmodici (pag. 64). Gli scrittori del M. E. errarono sovente nel tradurre i pensieri antichi sulla natura dei toni, donde la confusione e l'assimilazione dei toni greci e M. E., sia autentici, sia plagali, sia salmodici (pag. 69). Quando nel M. E. si parla di 8 toni s'intende altra cosa dai toni antichi di Boerio o dagli antichi greci; i medicevalisti ignoravano la notazione antica; troppo era ambigua quella neumatica (89). I toni M. E. devono la loro creazione alla chiesa romana, mentre i modi hanno origini nell'antichità (pag. 90). I modi autentici e plagali del M. E. sono l'eredità di modi antichi e per conseguenza delle 7 specie di ottave, deme ancora i 7 modi classici. Il modo dorico del M.E., sconosciuto all'antichità, occupa nella musica liturgica il posto che il modo omonimo tiene nella musica greca (pag. 121). Per tono salmodico bisogna intendere 8 melodie estensibili, di struttura identica che servono all'esecuzione dei salmi, e il qualificativo si estende ad altri canti, di cui le melodie sono rette da leggi analoghe. Più largamente si intenda per tono salmodico un sistema di classificazioni dei diversi canti liturgici, secondo l'ordine dei toni. L'unica frase melodica di cui si compone ciascuno di tali toni è concepito indipendentemente da qualsiasi testo. La caratteristica di ciascun tono si trova nel mutuo rapporto delle sue due note principali, la finale e la dominante o corda di recitazione del salmo (pag. 146).

EIMERT (H.) — *Musikalische Formstrukturen*. (Benno Filser, Augsburg).

Con acutezza sinesi l'Eimert espone le sue indagini sulla struttura delle forme nei secoli XVII e XVIII, considerando tale struttura non dall'aspetto soltanto architettonico, ma da questo e da quello psicologico insieme. Egli cerca perciò le relazioni fra gli « affetti » animatori della musica al tempo del barocco e le linee melodiche, e riempie di significato psicologico i moti delle musiche vocali o strumentali, sì che il concetto di forma acquista un più denso contenuto. E persegue tale indagine fino ai tempi del rococò e della più complessa sonata, risultante dall'opposizione dialettica dei temi.

ENGELHARDT (W.) — *J. S. Bachs geitlische Sologesange*. (Bärenreiter, Kassel).

Utile guida all'uso pratico delle arie solistiche delle cantate da chiesa di J. S. Bach, le quali vengono elencate e distinte secondo l'argomento e le cerimonie del culto.

GRATIA (L. E.) — *Les instruments de musique du XX siècle*. (Heugel, Parigi).

Breve esposizione degli istrumenti automatici, semiautomatici, delle nuove applicazioni al pianoforte, dei nuovi istrumenti (sega, chitarra hawaiana, flauti da jazz, ecc.) e delle conseguenze pedagogiche, professionali, sociali, artistiche, di tali innovazioni.

WUILLERMOZ (E.) — *C. Debussy*. (Heugel, Parigi).

Conferenza pronunciata ai concerti Pasdeloup nel 1920; contiene un profilo sobrio e preciso dell'arte debussayana e un'indagine storica intorno alla rivelazione di Debussy e alla sua fortuna.

NADEL (S. F.) — *F. Busoni*. (Breitkopf u. Hartel, Lipsia).

Libro devoto e illuminato. I primi cinque capitoli rievocano la vita, l'attività del pianista (con particolare riferimento a Liszt, e alla scuola di Busoni, Jarnach, Petri, Stevermann, Sirota, Elsenberg, Freund, Weiß); il rielaboratore, il compositore e l'operista sono descritti e indagati con critica sottile, con animo entusiasta. Infine, sono riassunti i più importanti pensieri che Busoni lasciò nei suoi molti scritti sull'estetica, e ordinati ai

da rappresentare la sintesi del suo concetto dell'arte, teorico e pratico, in rapporto alle altre tendenze del suo tempo. È un libro che gli italiani dovrebbero conoscere.

Jahrbuch der Musikbibliotek Peter für 1931, herausg. von K. TAUT. (C. F. Peters, Lipsia).

A. Schering pubblica un interessantissimo studio sullo stato della cultura musicale nella società tedesca fra la nascita di Haydn e la morte di Goethe. Rifacendosi al '600 e alla prima parte del '700, nota la distinzione fra il musicista specializzato, creatore e esecutore, considerato «intenditore» e quello non specializzato, stimato «dilettante». Verso la metà del '700 mutò la situazione col mutare delle condizioni generali e il sorgere di una nuova borghesia. Innanzi tutto, il diritto della critica. Crebbe il dilettantismo, non più aristocratico, ma borghese. Il suo potere divenne enorme verso il 1780, col patrocinio e con la partecipazione del popolo alle pubbliche manifestazioni, specialmente ai concerti. Distinguere allora la figura dell'intenditore da quella del dilettante fu compito anche dei lessici e dei trattati d'estetica. È da notare che l'artista veniva pure distinto dal compositore, poichè quello poteva essere incapace di critica, mentre questo poteva valere nella tecnica e nella critica. E s'ebbero artisti, intenditori, dilettanti. Poichè manca tuttora un'indagine esauriente sulla personalità di Haydn, Friedrick Blume si è accinto a desumerla dai quartetti ad arco. L'analisi, preziosa per la minuziosità, acuta e fervida, della costituzione intima di tali opere lo ha condotto a concludere intorno alla ininterrotta continuità della produzione di Haydn, infaticabilmente soggetta a un'idea che in lui era sempre presente; Haydn creava al pari di un pittore, che, atteggiando il suo modello nelle più varie pose e luci, sostanzialmente riflette in tutte le sue figurazioni il suo costante ideale. J. M. Müller Blattau rintraccia i pensieri e l'attività di Goethe in rapporto alla cantata, indugiando specialmente a discorrere dell'origine e della stesura di quelle in morte di Schiller, pel giubileo della Riforma e della prima *Notte di Valpurga*, che uno scolaro di Zelter compose, Mendelssohn, e che è da considerare il più compiuto oratorio profano del XIX secolo. Kurt Taut ha redatto con il consueto metodo la bibliografia dell'annata e l'elenco degli scomparsi.

BIEHLE (H.) — *Die Stimmkunst II.* (Kistner e Siegel, Lipsia).

Già ne recensimmo il primo volume. Questo secondo considera i fondamenti estetici dell'arte del canto. Dapprima considerazioni storiche dei principii generali, dei registri, delle forme musicali, della dizione, nel passato e nel presente. Poi, problemi più puramente estetici; l'ideale della sonorità presso i diversi popoli europei ed extraeuropei; confronti di sonorità vocali e strumentali. Infine i compiti dei compositori e i problemi laterali: le traduzioni, le trasposizioni, l'acustica, la cultura generale. Anche questa parte conclusiva dell'opera presenta abbondanza di dati, di riferimenti, sì che il manuale riesce utile alla consultazione.

DAUDELOT (A.) — *Petits côtes amusants de la vie musicale.* (Daudelot, Parigi).

Due volumetti, questo citato, e l'altro, che lo completa, *Autres petits côtés*, divertenti, ameni. Aneddoti e motti di spirito, da una parte, grosse cretinerie dall'altra, di quelle che avviene di ascoltare in palcoscenico o in platea e che fanno rabbrividire, dando il senso dell'ignoranza di certe categorie di persone che pur hanno un cospicuo posto nella società. Una miscellanea di storielle, come quelle ebraiche, che hanno avuto recentemente fortuna nell'editoria e sui marciapiedi.

KICQ (L.) — *A tous les instrumentistes.* (Boswortk, Bruxelles).

Utili consigli intorno agli elementi della psicologia, della filologia e della pratica che occorrono alla formazione dell'istrumentista, insegnante e esecutore.

AMSTER (I.) — *Das Virtuosenkonzert.* (Kallmeyer, Wolfenbuttel, Berlino).

Contributo alla storia del Concerto per piano in Germania, nella prima parte del XIX secolo, particolarmente considerato nell'aspetto del virtuosismo. Saggio estetico condotto con succinta minuziosità e tale da offrire un prospetto interessantissimo della cultura nella società fra la fine del Settecento e il 1830, quando il concetto della personalità artistica splendeva nelle opere e nei propositi, in contrasto con i pensieri dell'aristocratica cultura del razionalismo, quando l'avvento del moderno pianoforte e l'ammissione del popolo nelle sale da concerto consentivano il sorgere e il divulgarsi del concerto pianistico. La Amster accenna soltanto alle personalità, e specialmente osserva Beethoven, ma attende soprattutto a classificare i tipi del concerto virtuosistico secondo i maggiori e i minori dati formalistici.

MOHR (E.) — *Die Allemande.* (Hug, Zurigo).

L'argomento meritava lo studio che il Mohr, discepolo del Nef, ha compiuto in modo dotto e brillante, se non esauriente, com'egli stesso avverte, per la parte italiana, nella quale vengono brevemente ricordati Marini, Farina, Poglietti, Vivaldi. La sostanza del lavoro è una minuziosa ricerca della fortuna della forma, dal *Carmina pro testudine* fino a J. S. Bach e Händel, attraverso le scuole franco-fiamminghe, inglesi (virginalistiche), nelle suite orchestrale, nelle composizioni per cembalo e liuto francesi, nella sonata solistica o a tre degli italiani, nella suite tedesca per cembalo. Un'appendice reca in grande numero importanti testi di musica.

a. d. c.

BRUGNOLI (A.) — *La musica pianistica italiana dalle origini al 900.* (Ed. G. B. Paravia e C., Torino).

In tre lezioni — *La fuga - la sonata - la musica romantica* — concise e dense, ma chiare, il Brugnoli presenta lo storia e l'estetica della musica pianistica italiana, dalle origini della musica strumentale fino a tutto il 1900: cioè Martucci e Sgambati: rivendicando una volta di più all'Italia la creazione di tutte le forme di musica pura, ed il loro perfezionamento, e richiamando dall'ingiusto oblio nomi ed opere di musicisti dimenticati non si sa troppo bene perchè.

Il piccolo libro, quantunque destinato agli allievi, illustra a fondo l'argomento dei tre capitoli che lo compongono: la *fuga*, la *sonata*, la *musica romantica*. Il chiaro autore ha evidentemente consultato tutto quanto è stato scritto sulla questione, perchè non trascura neppure gli accenni alle discussioni ed alle polemiche sulle fughe frescobaldiane e sulla loro originalità.

Tutto il volumetto (che nella sua densità riassume più d'un grosso volume) scritto con sicura dottrina ed un tono caldo e convinto, è non solo di utile, ma anche di piacevole lettura: e per questo vivamente lo raccomandiamo a tutti coloro che di musica s'intendono ed amano specialmente quella dei nostri grandi maestri.

C. N.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

VIVALDI (A.) — *Concerti per Violino*, trascrizione per Violino e Pianoforte di Alberto Gentili. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino

Nella bella edizione istituita per raccogliere le musiche della raccolta Mauro Foà nella Biblioteca Nazionale di Torino, vedono ora la luce due *Concerti per violino* di Antonio Vivaldi, in *si minore* e in *sol minore*. Non si creda che l'interesse di questa pubblicazione sia soltanto erudito e archeologico: i due nuovi Concerti confermano la mirabile vitalità dell'opera del «prete rosso» e la potenza della sua personalità, capace di imprimere un accento originale e inconfondibile alla maniera tradizionale della musica strumentale del primo seicento, che pure viene accolta in pieno e rispettata. Specialmente i tempi rapidi mostrano le caratteristiche del Vivaldi: la straordinaria energia ritmica e la vigorosa individualità dei temi, che modulano con scioltezza e facilità dalla tonica al relativo maggiore. A questo proposito è interessante notare come l'uso frequente delle tonalità minori in Vivaldi non modifichi affatto la fondamentale robustezza della sua ispirazione: il minore di Vivaldi sa essere gaio, energico e vigoroso.

L'opera di trascrizione e di armonizzazione è dovuta anche questa volta, come già per l'opera di Stradella *La forza d'amor paterno*, ad Alberto Gentili, direttore della pubblicazione, che l'ha assolta con la consueta perizia e finezza di gusto. E non è da dire che il lavoro fosse facile: poichè nei manoscritti della Nazionale di Torino, l'unica cosa ben sicura era la parte violinistica; ma per la partitura di orchestra null'altro che qualche indicazione, qualche numero, e qualche rigo di strumenti. Ora la parte violinistica presenta numerosi passi di puro virtuosismo tecnico, pressochè insignificanti dal punto di vista musicale: il prof. Gentili ha pazientemente richiamato il tema fondamentale sotto questi arabeschi esteriori collegando ciascun tempo in un saldo organismo e avvicinandosi certamente il più che fosse possibile a quello che doveva essere l'aspetto delle antiche esecuzioni quando l'autore stesso — o qualche suo allievo — sedendo al cembalo integrava improvvisamente le non poche annotazioni del basso. Remy Principe e Mario Corti hanno curato la revisione violinistica di questi Concerti, i quali ora aspettano soltanto il concertista intelligente che assicuri il merito di portarli a conoscenza del pubblico.

(m. m.)

PICCIOLI (G.) — *Valse - A sera* (Notturno) - *Avanese* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

L'eminente pianista offre con queste sue tre composizioni un saggio assai notevole della propria personalità stilistica. Versatilità d'invenzione, duttilità di sviluppi e vaga atmosfera d'armonie caratterizzano queste musiche e ne costituiscono il pregio.

VRÀNEK (G.) — *Lento. - Leggenda* (Violino e Piano). (Edition Sádlo, Praga).

Il *Lento* è una pesante e cadenzata forma convenzionale di «aria», con un certo incedere mellamalico, che ingenera monotonia. La *Leggenda*, dopo cinque battute di «Grave», in un «fortissimo» ampolloso e altisonante, di cui non si riesce ad intuire esattamente il senso, ha un «Allegro» deciso, al quale dona interesse una specie di fanfara a quinte successive nel pianoforte, che rievoca il timbro delle tre trombe in sordina.

FERRARA (F.) — *Scherzo* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Interessante dal lato della tecnica violinistica, forbito nella scrittura istrumentale, lo *Scherzo* è agile e accorrevole; e non importa se l'inabile del ricordi e delle orecchie lo renda pericoloso.

TORRANDEL (A.) — *Serenata española* para Violoncello y Piano. - *Sevillanas- Seguidillas - pour Piano.* (R. Deiss, Parigi).

Nella *Serenata* i giardini di Spagna non si vedono nè si sentono; tanto meno si raccoglie l'eco delle mandole e delle nacchere, nel cielo notturno. Il violoncello sospira dalla tonica alla dominante e viceversa, con languore. Ma la melodia ha scarso interesse emotivo. Invece, per una certa scapigliatura folcloristica e per un brio ritmico indovinato, le due danze per pianoforte hanno un sapore gustoso.

CERTANI (A.) — *Concerto per Violoncello e Orchestra.* (U. Pizzi, Bologna).

Concepita secondo lo schema tradizionale, la composizione ha una solida struttura, alla quale non si disgiungono il rilievo e la varietà dati alle risorse virtuosistiche dell'istrumento concertante.

ALDO FINZI.

CLAUSETTI (P.) — *L'Infedele - La Sposa fedele* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Die Musik*, Berlino.

A entrambe le ballate, tratte da poesie popolari greche, sono unite le traduzioni ritmiche in più lingue, adattate assai abilmente al canto. Il secondo pezzo è più breve e relativamente più semplice. Nel primo specialmente domina una grandezza e consequenza di linee che ricorda quasi gli antichi canti dei bardi. La parte vocale, pur attraverso la melodicità prettamente meridionale d'una linea di canto neoclassico, e ad onta delle costrizioni metriche, è franca e ardita, e non priva di popolaresco vigore; e si fonde assai bene con un accompagnamento impressionistico che si snoda liberamente, richiedendo tecnica notevole e finezza di tocco non comune. Queste liriche si raccomandano come eccellenti pezzi da concerto, soprattutto alle voci estese e di varia espressione drammatica.

CARL HEINZEN.

C. JACHINO
Sonata drammatica
per Violino e Orchestra
Partitura in 16°
(123661) — Lire 10,—
EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® R. Conservatorio di Musica di Napoli. — Concorso « Silvio Rispoli » tra compositori italiani che non abbiano sorpassato il 30° anno di età al 15 giugno 1933 (data della scadenza per la presentazione dei lavori e dei documenti) per un *Trio* per Pianoforte, Violino e Violoncello e per una *Sonata* per Pianoforte. Premio L. 2000 per ciascuna delle due composizioni prescelte, le quali potranno essere in tre o quattro tempi.

I concorrenti al *Trio* debbono presentare i lavori in partitura, con le parti staccate.

® Sindacato nazionale musicisti, Roma. — Il Comitato esecutivo della seconda Mostra di musica contemporanea (maestri Casella, Molinari, Respighi e Tommasini) ha preso le seguenti deliberazioni in merito al Concorso di cui al nostro fascicolo del giugno u. s.:

a) *Sinfonia per Orchestra*. Il premio di lire 3000 è assegnato al lavoro del maestro Giuseppe Rosati.

b) *Partita di tre danze per Orchestra*. Il premio di L. 3000 è assegnato al lavoro del maestro Goffredo Petrassi.

c) *Composizioni vocali*. I premi non sono stati assegnati; ma è stato prescelto per l'esecuzione nei concerti della Mostra, il coro *Estate* del maestro Della Piccola.

L'ammontare dei due premi non assegnati verrà suddiviso in quattro premi di lire 1000 ciascuno, che un'apposita Commissione assegnerà, dopo l'esecuzione, a quei giovani le opere dei quali essendosi maggiormente distinte nei concorsi della Mostra risulteranno a suo giudizio degne di incoraggiamento.

® Università Popolare di Milano. — Il concorso per l'*Inno per il decennale della Rivoluzione fascista* (vedi nostro fascicolo del febbraio 1932) è stato vinto, per referendum dei soci dell'Università, dal maestro Gaetano Broggi, il cui lavoro ha riportato 432 voti su 745. La commissione aggiudicatrice era composta dai maestri Delachi, Ferrari, Gatti, Lualdi, Ranzato, Toni e dei signori Eligio Possenti, Leo Pollini, Renzo Carisch, Giulio Dolci, Pietro Ostali, sotto la presidenza di Carlo Ravasio.

L'esecuzione del lavoro premiato, e degli altri due entrati in gara, era affidata alla Scuola di canto corale comunale, diretta dal maestro Edgardo Corio.

® Al Concorso Nazionale di bel canto, indetto dal « Maggio fiorentino » si sono avute oltre 200 iscrizioni.

® Library of Congress, Washington. — La sezione musicale ha dichiarato vincitore del Concorso di 1000 dollari della fondazione Elizabeth Sprague Coolidge (vedi nostro fascicolo luglio 1931) il maestro cecoslovacco Bohuslav Martinu, per il *Sestetto* d'archi da lui presentato. Hanno partecipato al concorso 145 compositori d'Europa, degli Stati Uniti, d'Australia, del Nord e Sud Africa e delle Filippine.

Il *Sestetto* prescelto sarà eseguito il 15 aprile 1933.

NOTIZIE

® In seguito alle irrevocabili dimissioni del dott. Roberto Forges Davanzati da Presidente della Società Italiana degli Autori ed Editori, dimissioni dovute a sue nobili ragioni personali, il Consiglio della stessa S.I.A.E. ha nominato quale nuovo suo Presidente S. E. l'avv. Dino Alfieri, ex Sottosegretario di Stato al Ministero delle Corporazioni.

Il dott. Forges Davanzati lascia una profonda traccia della sua attività presidenziale: la perfetta organizzazione attuale della S.I.A.E., che occupa oramai un primissimo posto fra le consorelle straniere, è in massima parte frutto della sua intelligenza, del suo zelo, della passione con la quale egli si è dedicato in questi anni a studiare e risolvere ogni problema attinente alla vita e all'avvenire della Società stessa.

Nell'ultima seduta plenaria di Consiglio, questo ha tributato al Forges una commovente manifestazione di riconoscenza, che certo l'insigne uomo non potrà dimenticare.

Il Forges è stato poi ricevuto da S. E. il Capo del Governo che si è vivamente compiaciuto con lui per tutto quanto egli ha saputo compiere a vantaggio della importante istituzione che rappresenta tanti e svariati interessi morali e materiali.

Al nuovo Presidente S. E. Dino Alfieri inviamo il nostro cordiale saluto, sicuri che lo svolgimento della sua opera seguirà lo stesso indirizzo al quale oggi sono dovute la saldezza e l'autorità della S.I.A.E.

® E' ormai ufficiale il programma del Maggio musicale fiorentino che, essendo stato diramato dalla « Stefani » e pubblicato da tutti i giornali, riassumiamo nelle parti essenziali.

Le rappresentazioni d'opera saranno quindici di cui due alla Pergola e tredici al Politeama, con le sei opere seguenti a fianco delle quali segnamo la data della prima rappresentazione ed il nome del direttore: *Nabucco* (22 aprile, Vittorio Gui); *Lucrezia Borgia* (23 aprile, Gino Marinuzzi); *La Vestale* (4 maggio, Vittorio Gui); *Falstaff* (14 maggio, Victor De Sabata); *La Cenerentola* (23 maggio, Tullio Serafin); *I Puritani* (25 maggio, T. Serafin).

Il programma comprende ancora due spettacoli all'aperto: *Il sogno di una notte d'estate* di Shakespeare (31 maggio, Max Reinhardt) e la rappresentazione di *Santa Uliva*, sacra rappresentazione del XV secolo (2 giugno, Jacques Copeau); due concerti della Stabile Orchestrale Fiorentina diretti dal maestro Vittorio Gui; due concerti dell'Augusteo di Roma diretti da Bernardino Molinari; due concerti dell'orchestra del Teatro alla Scala diretti dal maestro Victor De Sabata; cinque concerti alla Sala Bianca di palazzo Pitti tenuti dal Quartetto Kolisch, dal Quartetto Roth, dalla soprano Maria Rota e cori dei cantori di Firenze; dal Trio Casella-Bonucci-Poltronieri; si avranno inoltre un concerto di musica da camera diretto dal maestro Gui ed un concerto corale nella Basilica di S. Croce.

Saranno tenute nella sala dei Duecento, in palazzo Vecchio, quattro conferenze di carattere musicale, da Edward Dent (*Lo spirito della musica moderna*); da Franz Werfel (*L'epoca nostra*); da Paul Valery (*Musica e poesia*); da Ildebrando Pizzetti (*Rapporti fra parola e nota nel dramma e nella lirica*) ed un Congresso internazionale di musica che avrà luogo nel salone dei Duecento in palazzo Vecchio dal 30 aprile al 4 maggio.

Di esso saranno relatori G. Cesari, G. Pannain, H. Besseler, K. Holl, G. M. Gatti, A. Parente, B. De Schloezer, G. Rossi Doria, A. Machabey, A. Einstein, C. Engel, P. Bekker, A. Della Corte, C. Erbert, A. Lualdi, A. Coeuroy, M. Butting, B. Maine, E. Vuillermoz, L. Koch, L. Colacicchi, M. Mila, H. Mersmann, H. Prunières, E. J. Dent, P. Stefan.

Durante il « Maggio fiorentino » saranno organizzate una Mostra di liuteria italiana antica e moderna ed un Concorso nazionale di bel canto, concorso libero a tutti i cittadini italiani al di sotto dei 30 anni.

Per il Congresso di musica, oltre i grandi compositori nostri, da Mascagni a Giordano, da Perosi a Respighi, a Pizzetti, sono stati invitati a Firenze i seguenti musicisti stranieri: Bela Bartok di Budapest, Ernest Bloch di Ginevra, Edward Edgard di Londra, Paul Hindemith di Berlino, Zoltan Kodaly di Budapest, Manuel De Falla di Granata, Maurice Ravel di Parigi, Albert Roussel di Parigi, Pfitzner Hans di Monaco di Baviera, Arnold Schoenberg di Vienna, Strauss Riccardo di Vienna, Igor Strawinsky di Parigi, Jan Sibelius di Helsingford, Karol Szymanowski di Varsavia e Paoul Dukas di Parigi.

® Il Liceo musicale Nicolini di Piacenza ha organizzato due corsi. Il primo, sulla *Genesi e sviluppo delle forme strumentali*, sarà tenuto dal prof. Giusto Zampieri in collaborazione col pianista Marino Beraldi. L'altro, di *Canto gregoriano*, verrà affidato al prof. don Alfonso Fermi.

® Sono stati eletti membri effettivi dell'Accademia di S. Cecilia in Roma i maestri Luigi Cirenei, Francesco Malipiero, Remy Principe, Mario Rossi; e accademici onorari i maestri Defauw, Goossens, Jogen, Novak, Pierné, Smith, Suket, Szymanowski.

® Il prof. Francesco Vatielli, in attesa di una nomina definitiva, è stato incaricato dell'insegnamento di Storia della musica e della Direzione della Biblioteca del R. Conservatorio di Parma.

® Il maestro Nordio è stato chiamato anche quest'anno a far parte della giuria del Concorso Internazionale per pianisti e cantanti, bandito dalla città di Vienna.

Il suo poema sinfonico *Il Lago d'amore* sarà prossimamente eseguito a Parigi ai Concerti Lamoureux.

® Il Sottosegretario alle Corporazioni, rispondendo ad una interrogazione scritta dell'onorevole Farinacci, ha dato ampie assicurazioni che presto saranno presi provvedimenti per la tutela dell'industria nazionale dei pianoforti, istituendo l'obbligo di mettere in ogni strumento il nome della ditta costruttrice e del luogo di fabbricazione.

® Il noto pianista Giuseppe Piccioli è stato invitato a coprire una cattedra di pianoforte principale nel Liceo musicale di Bologna.

® E' in progetto una Orchestra stabile della Provincia di Forlì, costituita da una ottantina di elementi, ed amministrata da un Ente al quale partecipano l'Amministrazione provinciale e le città di Forlì, Rimini e Cesena, in cui l'orchestra eseguirà concerti e formerà complessi strumentali per gli spettacoli d'opera.

® Il maestro cn. Lualdi è attualmente in Russia per dirigervi dieci concerti esclusivamente di musica italiana, e precisamente dei

seguenti autori: Spontini, Rossini, Verdi, Martucci, Mascagni, Respighi, Pizzetti, Casella, De Sabata, Mulé, Sinigaglia, Wolf Ferrari, Veretti e dello stesso Lualdi.

® Un NUOVO TRIO hanno costituito il violinista Leo Petroni, il cellista Guglielmo Barblan e la pianista Marcella Chesi.

® Il Concorso per direttore della Banda della R. Guardia di Finanza è stato vinto dal MAESTRO ANTONIO D'ELIA, che finora era apprezzatissimo capo della Banda municipale di Venezia.

® Il maestro CORSETTI GIUSEPPE, direttore della Scuola musicale di Massa Marittima ha vinto il concorso, su 17 concorrenti, al posto di insegnante di Strumenti a legno al Liceo Musicale di Alessandria.

® Alcune stagioni liriche sono annunciate per la seconda metà di carnevale:

PADOVA (Teatro Verdi: *Fanciulla del West, Ballo in maschera, Carmen, Cena delle beffe*. Direttore il maestro Pais.

MODENA (Municipale): *Boris, Carmen, Ballo in maschera, Manon Lescaut*. Direttore Armani.

BOLOGNA (Duse): *Puritani, Traviata*.

FIRENZE (Verdi): *Isabeau*, con De Muro; e *Piccolo Marat*, con Lazzaro.

® Anche il PONCHIELLI DI CREMONA, dopo tre anni di chiusura, avrà una breve stagione lirica. In sedici rappresentazioni si daranno: *Lohengrin, Traviata* con la Muzio, *Andrea Chénier* e *Narciso*, nuova opera del maestro concittadino Oreste Riva. Dirigerà il maestro Antonio Sabino.

® L'E.I.A.R. ha organizzato una serie di sedici concerti che, iniziatisi il 6 gennaio, si svolgeranno ogni venerdì al TEATRO DI TORINO. I primi due sono stati diretti da Respighi e Zandonai. Nei successivi, oltre ai maestri italiani Bavagnoli, Falloni, Gui, Marinuzzi, Molinari, Pedrollo, Previtali, Tansini, dirigeranno anche gli stranieri Amphitheatrof, Klemperer, Reiner e Strawinsky. Fra i solisti figurano: Janssen, Serato, Wiener e Doucet, Rubinstein, Principe e Mazzacurati.

® Il programma dei dodici concerti promessi dagli AMICI DELLA MUSICA di MILANO ai propri associati è il seguente: Pianisti Valeria Navach, Fabio Fano, Vico La Volpe; Violinisti Francescatti e Pelliccia; Violoncellista Silva; Quartetto Abbado-Malipiero; Cantatrice M. T. Pediconi e pianista Collina; Duo Principe, Calace. Le altre tre udizioni saranno dedicate, rispettivamente, a musiche di Brahms; di Pizzetti e di giovani compositori.

La stessa Associazione annuncia, inoltre, pubblici concerti di Toti Dal Monte e dei pianisti Horowitz e Rubinstein.

® LE ASSOCIAZIONI SCARLATTI E QUARTETTO DI NAPOLI promettono concerti dei Quartetti Pro Arte di Bruxelles, Belga (con pianoforte), Napoletano; dei Trii Casella-Poltronieri-Bonucci e Fano-Ranzato; delle Cantanti Maragliano e Alfani Tellini; dell'Organista F. M. Napolitano; dei pianisti Loyonnet, Bova, La Volpe, Tita Parisi, Tina De Maria, Ornella Puliti, Linda Mazzanti, Olga Antonelli; del Coro della Scarlatti diretto da Emilia Gubitosi e dell'Orchestra da camera diretta da F. M. Napolitano.

Due udizioni saranno dedicate alla Mostra regionale del Sindacato musicisti.

® Il programma della STAGIONE CONCERTISTICA DEL CIVICO LICEO MUSICALE DI CAGLIARI è il seguente: due esecuzioni di *Maria Egiziaca* di Respighi, un concerto orchestrale diretto da Renato Fasano, con la partecipazione del violoncellista Obiach, udizioni dei violinisti Pelliccia e Principe, del pianista Nino Rossi, del violinista Crepax, del Quartetto del Liceo e, probabilmente un concerto sinfonico diretto da Riccardo Zandonai.

® UN CICLO DI MANIFESTAZIONI MUSICALI A TUNISI, organizzato dai maestri Giorgio Nataletti e Riccardo Bellino, si svolgerà nella sala « Dante » di quella città tra la fine di gennaio e la fine di maggio, con concerti di musica sinfonica e da camera, saggi di pianoforte e di violino e canti di trincea.

® TRE CANZONI DI MOZART sono state ritrovate a Vienna, dalla signora Edwige Krauss, direttrice degli Archivi di quella Società Amici della Musica: esse completerebbero così, le sei canzoni, su versi italiani di Metastasio, che figurano nell'elenco delle opere mozartiane e di cui tre solamente sono finora conosciute.

® IL SINDACATO DEI COMPOSITORI TEDESCHI sta occupandosi non solo dell'estensione della proprietà artistica da trenta a cinquant'anni dopo la morte dell'autore; ma anche del diritto di questo perchè, scaduto tale termine, le sue opere non venivano rappresentate poco fedelmente; e della protezione della « proprietà melodica » (contro il plagio), della fissazione dei diritti sulle esecuzioni meccaniche ecc.

® Al Teatro Nazionale di Praga è stata festeggiata la 1200ª rappresentazione della *Sposa venduta* di SMETANA, la di cui prima risale al 30 maggio 1866.

® Ricorrendo il cinquantesimo compleanno del compositore ungherese EMMERICH KALMANN, la stampa ricorda che le sue 19 operette hanno finora avuto tra l'Europa e l'America (esclusa la Russia) 150 mila rappresentazioni.

® SPARTITI ORIGINALI DI MOZART sono stati venduti a Berlino a prezzi notevoli. Il *Con-*

certo del Coronamento nell'autografo mozartiano ha raggiunto le 140.000 lire; una versione inedita dell'aria di Cherubino, *Non so più* delle *Nozze di Figaro* è stata acquistata per 30.000 lire. Il manoscritto del quartetto del *Ratto del Serraglio* è stato comperato per 29.000 dalla Biblioteca musicale statale prussiana. Nella stessa vendita, una serie di lettere di Beethoven a Ries è stata ceduta per 12.000 lire.

® 533 CANTI POPOLARI E REGIONALI sono stati raccolti nel Canton Ticino dallo storiografo Hans Gand per incarico della « Società Svizzera delle Tradizioni Popolari ».

NECROLOGIO

Prof. VINCENZO APPIANI

Il 26 dicembre è morto a Milano questo ben noto pianista, nato a Monza nel 1850.

Studiò con Angeleri e Mazzucato al nostro Conservatorio, ove si diplomò nel 1871 e vi ritornò nel 1883 per occupare la cattedra di pianoforte.

L'Appiani, insegnante apprezzatissimo, seppe tenere alta la gloriosa tradizione pianistica italiana. Dalla sua scuola uscirono numerosi allievi che occuparono posti e posizioni eminenti, e che mai lo dimenticarono, giacchè lo consideravano un vero amico e prezioso consigliere, per l'affetto che dimostrava ad essi. Fu maestro anche al Reale Collegio delle fanciulle e si può dire che fino agli ultimi giorni di vita dedicò — con passione, competenza e fervore — l'opera sua all'insegnamento.

Di lui si deve anche ricordare che fu reputato ed applaudito concertista, in Italia e all'estero, fondatore del Trio milanese e, con l'Andreoli, dei Concerti popolari.

Alla Sua memoria il nostro devoto saluto e alla famiglia vive condoglianze.

® Il 28 dicembre, pure a Milano, la ben nota cantante DINA BARBERINI, che fu iniziata all'arte del canto da Giuseppe Verdi.

Era nata a Borgo S. Donnino nel 1862.

® A Roma, l'8 gennaio, l'illustre pianista WLADIMIRO DE PACHMANN, nato ad Odessa nel 1848.

® A Primiero, il 9 gennaio, il prof. GIUSEPPE TERRABUGIO, che aveva già superato il novantesimo anno di età. A Milano, ove dimorò per oltre quaranta anni, aveva conquistato moltissime amicizie, tra cui quella di Puccini, Boito, ecc.

CANTO E PIANOFORTE

CARABAJAL CHAVES (P.)

122366. - *Nostalgias* (Nostalgie). Tango. (MS-Br). Versi di L. Rubinstein. L. 5

CARRERA SOTELO (R.)

122455. - *El despreciao* (La canzone del disprezzato). Ranchera (MS-Br). Versi di D. Arzeno. L. 5

COBIAN (J. C.)

122310. - *A pan y agua* (A pane ed acqua). Tango. (MS-Br). Versi di E. Cadicamo. L. 5

CULOTTA (I.)

122656. - *El strascée* (Lo straccivendolo milanese). Rumba-Canzone. (MS-Br). Versi di E. Frati. L. 5

DE AVILES (A. T.)

122413. - *Vidita* (Dolcezza svanita). Valzer lento (MS-Br). Versi di N. Olivari L. 5

DI SARLI (C.)

122415. - *Ensueño de amor* (Sogno d'amore). Valzer. (MS-Br). Versi di D. Arzeno. L. 5

DONATO (V. P.)

122259. - *Vengan muchachos* (Su, camerati). Tango. (MS-Br). Versi di V. P. Donato. L. 5

122316. - *Decimelo otra vez* (Deh, mi ripeti ancor....). Tango-Canzone. (C-B). Versi di D. Arzeno. L. 5

122318. - *Eras toda una purita* (Eri una bimba graziosetta). Tango (MS-Br). Versi di D. Arzeno. L. 5

DOMINGUEZ (J.)

122376. - *Favolero* (Presuntuoso!). Tango. S-T). Versi di E. Dizeo. L. 5

FANCINI (R.)

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

GENTILE (A. A.)

122357. - *Dejáte de grupos* (Meno fumi!). Tango (MS-Br). Versi di E. Dizeo. L. 5

GIOVINI (J.)

122417. - *La muñeca se impone* (Vince il più forte). Tango-Milonga. (C-B). Versi di D. Arzeno. L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

PROSPETTO dei nuovi lavori teatrali italiani rappresentati nell'anno 1932

TITOLO	MUSICISTA	POETA	GENERE	Atti	CITTA	TEATRO	Prima rappresentazione
Alba di Don Giovanni (L')	Casavola Franco	Veneziani Carlo	Pantomima		Venezia	Goldoni	6 Settembre
Amore non è così (L')	Mascagni Luigi	Sorbi e Checchi	Operetta	3	Torino	Micheletti	11 Luglio
Amore sotto cura (L') (1)	Morbidelli Riccardo	Ori Athos	Operetta	3	Firenze	Alfieri	23 Febbraio
Appuntamento nel sogno (L')	Lombardo Carlo	Simoni Renato	Operetta	3	Milano	Odeon	22 Ottobre
Beatrice Cenci	Colonna Luigi Sante	. . . . .	Serio	Prol. e 3 Atti 7 Quadri	Novara	Coccia	23 Aprile
Belkis, Regina di Saba	Respighi Ottorino	Guastalla Claudio	Ballo		Milano	alla Scala	23 Gennaio
Cappuccetto rosso	Allegra Salvatore	Yambo (2)	Operetta	3	Firenze	Alfieri	27 Dicembre
Cianylea	Gonizzi Barsanti G.	Gonizzi Barsanti G.	Operetta	3	Parma	Regio	21 Aprile
Dama verde (La)	Magliani e Bonavolontà	D'Ambra Lucio	Commedia	2 Atti 4 Quadri	Roma	« Baracca »	18 Giugno
Donna serpente (La)	Casella Alfredo	Lodovici Cesare Vico	Opera-Fiaba	Prol. e 3 Atti	Roma	Reale	17 Marzo
Edipo Re	Aytano Aldo	(3)	Serio	2	Roma	Quirino	9 Luglio
Favola d'Orfeo (La)	Casella Alfredo	Poliziano Angelo	Fantastico	1	Venezia	Goldoni	6 Settembre
Favorito del Re (Il)	Veretti Antonio	Rossato Arturo	Comico	3	Milano	alla Scala	17 Marzo
Gatto stivalato (Il)	Pollastrelli Gianna	Pollastrelli G.-Bartolomei C.	Fiaba	3 Atti 4 Quadri	Genova	Carlo Felice	20 Aprile
Girasole	Montanari A.	Sorbi e Checchi	Operetta	3	Milano	Carcano	16 Giugno
Gloria (4)	Cilèa Francesco	Colautti A. e Moschino E.	Serio	3	Napoli	S. Carlo	20 Aprile
Grançèola (La)	Lualdi Adriano	Lualdi Adriano (5)	Serio	1	Venezia	Goldoni	10 Settembre
Isola disabitata (L')	Rota Rinaldi Nino	Metastasio Pietro	Comico	1	Milano	Olimpia	11 Luglio
Judith	Luzzatto Livio	Luzzatto Livio	Serio	3	Friburgo	Municipale	15 Dicembre
Leggenda delle ciliege (La)	Penna Attilio	Motta Luigi	Operetta	3	Bergamo	Dopolav. Ferroviario	29 Maggio
Lupa	Tasca P. A.	. . . . .	Serio	2	Noto	Littoriale	22 Agosto
Madonna Oretta	Riccitelli Primo	Forzano Giovacchino	Serio	3	Roma	Reale	3 Febbraio
Maria Egiziaca (6)	Respighi Ottorino	Guastalla Claudio	Serio	Trittico	New York	Carnegie Hall	16 Marzo
Misteri di Venezia (I)	Malipiero G. F.	Malipiero G. F.	Serio	3	Coburgo	Statale d'Opera	15 Dicembre
Nausicaa (7)	Ursits Mazzucchelli D.	Putelli Lina	Serio	Prol. e 3 Quad.	Milano	Sala Bossi	9 Giugno
Nora	Allegra Giuseppe	Paternò Castello M.	Serio	. . . . .	Catania	Bellini	... Luglio
Notti angeliche (8)	Ghedini G. F.	Castellino Onorato	Mistico	5 Episodi	Oropa	Pineta	13 Agosto
Palla de' Mozzi	Marinuzzi Gino	Forzano Giovacchino	Serio	3	Milano	alla Scala	5 Aprile
Pampeana (La)	Petrilli	Vitali Tom	Operetta	3	Firenze	Alhambra	2 Settembre
Pantea (9)	Malipiero G. F.	Malipiero G. F.	Serio	1	Venezia	Goldoni	6 Settembre
Pinotta	Mascagni Pietro	Targioni Tozzetti G.	Serio	1	S. Remo	Casino Municipale	23 Marzo
Prigioni di lusso	Ranzato Virgilio	Lombardo C. e Ravasio C.	Operetta	3	Milano	Odeon	26 Marzo
Primavera fiorentina	Pedrollo Arrigo	Ghisalberti Mario	Comico	1	Milano	alla Scala	28 Febbraio
Regina senza regno e senza Re	Bellini Ettore	E. A. Mario	Operetta	3	Cremona	Verdi	15 Ottobre
Re Salsiccia	Ranzato Virgilio	Bucciolini G. e G.	Commedia	3	Firenze	Politeama	29 Gennaio
Reuccio e il suo cruccio	Negri Silvio	Gioitti Maria	Radiofavola		Trieste	C. R. B. De Amicis	18 Maggio
Rivolta delle bambole (La)	Centemeri G. L.	Romano Ebe	Commedia	2 Quadri	Monza	Giardini Villa Reale	29 Giugno
Romanticismo	Robbiani Igino	Rossato Arturo	Serio	3	Torino	E.I.A.R.	25 Settembre
Sant'Antonio di Padova	Padre Settimio Zimarino	Perotti L. e Chiapperini G.	Oratorio		Bari	Petruzzelli	17 Febbraio
Sogno di Batilla (Il) (10)	Di Jorio Antonio	Pasqualini Antonio	Operetta	3	Chieti	Marruccino	8 Dicembre
Tizianello	Piantoni G.	Piantoni G.	Serio		Bari	Piccinni	8 Novembre
Vent'anni	Pietri Giuseppe	Bonelli Luigi	Operetta	3	Roma	Quirino	2 Aprile

(1) Commedia dialettale. — (2) Enrico Novelli. — (3) Da Sofocle. — (4) Rimaneggiamento del vecchio libretto. — (5) Da un soggetto di R. Bacchelli. — (6) 1ª esecuzione in Italia: Roma - Augusteo, 24-4-1932. — (7) Episodio tratto dall'Odissea di Omero.
(8) Episodi tratti dalla Bibbia. — (9) Rifacimento, con nuovo strumentale. — (10) Eseguita dalle Associazioni giovanili.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

FEYER (F.) (B. A. 14). *Escuela preparatoria*, Op. 31 (Pozzoli) (testi ital., ingl., spagn.). (B) L. 7,—

CANTO E PIANOFORTE

VERDI (G.). Don Carlos. Nuova edizione con testo tedesco (Werlé-Wallerstein). (A) Mk. 12,—

ZANDONAI (R.). Una partita. Dramma in un atto. Libretto di Arturo Rossato. (A) L. 20,—

VIOLINO E PIANOFORTE

VIVALDI (A.) (122552). *Concerto in Si b* (Zino-Gentili). (A) L. 10,—

ORCHESTRA

MONTEVERDI (C.). Il ballo delle ingrate. Trascrizione ed istrumentazione di A. Toni. Partitura (centimetri 17×23), rilegata in tela verde con impressioni in oro). (A) L. 40,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

AVILÉS (A.R.) (122369). *No hay derecho* (A triste gioco). Tango. (A) L. 6,—

CARABAJAL CHAVES (P.) (122367). *Nostalgias* (Nostalgie). Tango. (A) L. 6,—

CATALANI (A.) (122401). *A te.* Romanza senza parole (De Cecco). (A) L. 6,—

—— (122406). *In sogno.* Melodia (De Cecco) » » 6,—

DI SARLI (C.) (122416). *Fazendo de amor* (Sogno d'amore). Valzer. (A) L. 6,—

DOMINGUEZ (J.) (122377). *Farsero!* (Presuntuoso!). Tango. (A) L. 6,—

FLORIDIA (P.) (122408). *Sulla culla.* Berceuse (De Cecco). (A) L. 6,—

LUALDI (A.) (122351). La figlia del Re. Fantasia. (Colicchi). (A) L. 8,—

PICK-MANGIAGALLI (R.). *Tre Intermezzi.* Op. 5 (De Cecco):

—— (122569). 1. Il neige! (A) L. 6,—

—— (122570). 2. Canzonetta. » » 6,—

—— (122571). 3. Scherzo. » » 6,—

LIBRETTI

ROSSATO (A.). Una partita. Dramma in un atto, per la musica di R. Zandonai. L. 2,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ALT-ENGLISCHE MEISTER. — I Heft, *Sechs Stücke* von H. Purcell; II Heft, *Sechs Stücke* aus dem Fitzwilliam virginal Book (Byrd, Farnabe, Bull, Tomkins) Violine und Klavier. (C. F. Peters, Leipzig).

BACH (C. Ph. E.). *Trio H. Moll* für Flöte, Violine, Klavier (oder Cembalo) mit Violoncello. Herausgegeben von R. Erneler. (W. Zimmermann, Leipzig).

EILLE (J.). *Canzonetta* per Contrabbasso e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna) L. 8,—

FRAUN (C. A.). *18 Capricci* per Oboe. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—

GALTARIANO (S.). *Serenata orientale* per Violoncello (o Violino) e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—

CERTANI (A.). *Due Pezzi* per Violoncello e Pianoforte: 1. Serenatina, L. 8. — 2. Humoresque, L. 6. (U. Pizzi, Bologna).

CONSOLINI (G.). *Sei Trascrizioni* per Violino e Pianoforte: 1. Beethoven, Cavatina, L. 8. — 2. Brahms, Walzer, L. 6. — 3. Chopin, Romanza, L. 8. — 4. Haydn, Moto perpetuo, L. 4. — 5. Händel, Largo, L. 4. — 6. Mozart, Minuetto, L. 4. (U. Pizzi, Bologna).

DE LORENZO (L.). *Longerli*. Two Compositions: 1. Andante; 2. Valse Festose di concerto. (C. Fischer, New York).

—— *Pizzica-Pizzica*. Tarantella Viggianese per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte). — *Suite Mythologique* for Flute (or Clarinet alone). — *I tre virtuosi*. Capriccio brillante per tre Flauti. (W. Zimmermann, Leipzig).

ERDLEN (H.). *Kleine Variationen* über ein Frühlingslied für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. (W. Zimmermann, Leipzig).

GENNARO (M.). *Deux Pièces.* 1. *Andante et Scherzo.* Pour Clarinette Si b. et Piano. (Jacquot & fils, Paris).

HAYDN (J.). *Echo* für zwei Flöten. Herausgegeben von K. Walther. (W. Zimmermann, Leipzig).

MALTESE (F.). *Ispirazioni seriche.* Preludio per Violino e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—

RIEGGER (W.). *Three Canons*, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon. (New Music, S. Francisco).

RIETI (V.). *Serenata* per Violino concertante e piccola Orchestra. Trascrizione per Violino e Pianoforte. (P. Deiss, Paris). L. 25,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.

Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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.

TORINO.

Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.

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

VARESE.

Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

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	»	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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXXIII

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

GRAMMOFONI = DISCHI
RADIO
"LA VOCE DEL PADRONE„

LA MARCA DI ALTA CLASSE

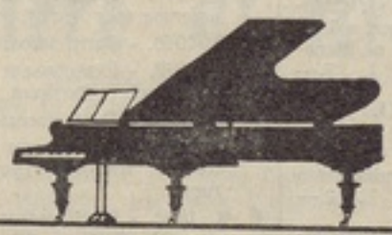
AUDIZIONI GRATIS A RICHIESTA



CATALOGHI E LISTINI GRATIS

S. A. NAZ. DEL "GRAMMOFONO„ - MILANO (137)

Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie



Insuperato!

Insuperabile!

C. BECHSTEIN

Rappresentanti esclusivi:

RICORDI & FINZI - Milano

VIA MARINO, 3 - Tel. 82-361

COMPOSIZIONI DI
G. FRANCESCO MALIPIERO

LAVORI TEATRALI.

Tre Commedie Goldoniane (La bottega da caffè; Sior Todero brontolon; Le baruffe chiozzotte). Le tre opere riunite. Riduzione per Canto e Piano. (Testo italiano e francese) L. 40,—

Testo tedesco RM. 12,—

Libretto di G. F. Malipiero L. 4,—

Una Canzone a Chioggia (da « Le Baruffe chiozzotte », N. 3, delle « Tre Commedie Goldoniane ». A 6 Voci miste con solo Tenore. L. 5,—

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA.

122116. - *Epitaffio* per Pianoforte. L. 5,—

119580. - *Variazioni senza tema*, per Orchestra. Riduzione dell'A. per due Pianoforti. L. 10,—

119002. - *Due Sonetti del Berni* (1. Chiome d'argento fine; 2. Cancheri e beccafichi) per Voce (MS-Br) e Pianoforte. L. 7,—

119650. - *Le Stagioni italiche* (1. Lauda per un morto (B. Latini); 2. Canto della neve (A. Ignoto); 3. Capriccio (F. De Lemene); 4. Ditirambo terzo (dalle Laudi di D'Annunzio) L. 12,—

119320. - *Stornelli e Ballate* per Quartetto d'Archi. Partitura in-16°. L. 10,—

119321. - Parti staccate » 10,—

MUSICA SINFONICA.

119001. - *Per una favola cavalleresca*. Illustrazioni sinfoniche. Partitura in-16° L. 20,—

119432. - *Tre Commedie Goldoniane*. Tre frammenti sinfonici (1. La bottega da caffè; 2. Sior Todero brontolon; 3. Le baruffe chiozzotte). Partitura in-16° L. 30,—

119927. - *Variazioni senza tema* per Pianoforte ed Orch. Part. in 16°. L. 10,—

122277. - *Concerti* per Orchestra (1. Esordio; 2. Concerto di Flauti; 3. Concerto di Oboi; 4. Concerto di Clarinetti; 5. Concerto di Fagotti; 6. Concerto di Trombe; 7. Concerto di Tamburi; 8. Concerto di Contrabbassi; 9. Commiato). Partitura in-16° L. 15,—

REVISIONI.

E. R. 157. - Leo L. - *Sei Solfeggi* per S-T. L. 5,—

E. R. 1077. - Bassani G. B. - *Canzoni amorose* (per Archi). Partitura. L. 6,—

E. R. 1078. - Parti staccate » 6,—

E. R. 1079. - Frescobaldi G. - *Toccate* (per Archi). Partitura. L. 6,—

E. R. 1080. - Parti staccate » 6,—

E. R. 1081. - Monteverdi G. - *Orfeo*. Sinfonie e Ritornelli (per Archi). Partitura. L. 8,—

E. R. 1082. - Parti staccate » 8,—

E. R. 1083. - Stradella A. : *Serenata* (per Archi). Partitura. L. 6,—

E. R. 1084. - Parti staccate » 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

GAETANO CESARI

Lezioni di Storia della Musica

Parte I^a^ (122000) L. 20.— **EDIZIONE RICORDI**

DISCHI CLASSICI ODEON

23000 F **Un Ballo in Maschera** (Verdi) Atto II - Preludio e Scena « Ecco l'orrido campo » — - Aria « Ma dall'arido stelo divulsa » — Sop. Amerighi Rutili con acc. d'Orchestra.

5626 F **Requiem** (Mozart). Frammento del « Requiem » e « Dies Irae » - « Lacrymosa ». Coro della Chiesa S. Guglielmo di Strasburgo. (Dir. M.° F. Münch).

24000 N **Ave Maria** (Schubert-Wilhelmj) **Kol Nidrei** (Max Bruch) — Violinista Bronislaw Huberman.

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

Rappresentanti esclusivi:

A. & G. CARISCH & C. - Milano

Viale Vitt. Veneto, 28 - tel. 65-622

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

A. Brüggemann. — Davanti alla tomba di R. Wagner. Considerazioni sulla vita e sull'arte del Maestro . . . . . Pag. 53

A. De Angelis. — Il critico F. Filippi e il wagnerismo. Considerazioni attuali . . . . . » 63

P. F. — La morte e i funerali di R. Wagner a Venezia . . . . . » 69

RIVISTA DELLE RIVISTE: Tradizioni e convenzioni musicali - Berlioz in viaggio. - La musica belga. - Italia. - Estero . . . . . » 71

VITA MUSICALE: Teatri: Prime rappresentazioni: *Filanda magiara* di Zoltàn Kodaly e *Una partita* di Zandonai alla Scala (G. M. Ciampelli). - Concerti » 81

RECENSIONI: Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 89

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 91

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

BRANO MUSICALE

G. C. Brero. - *La mosca che mi ronza d'intorno. Per Pianoforte.*

"AEDO"

la nuova supereterodina Radiomarelli

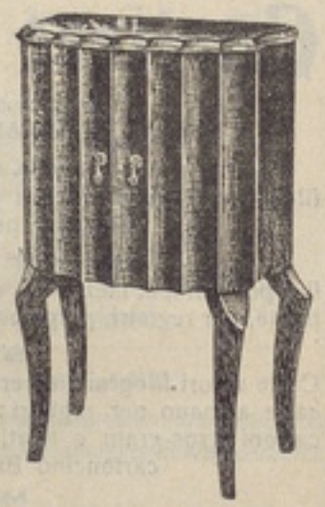
Il nuovissimo ricevitore « Radiomarelli » montato su circuito supereterodina a 6 valvole del tipo di ultima creazione, è tutto quanto vi può essere di più moderno e di più perfetto in materia di apparecchi radio.

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 XV Febbraio 1933-XI N. 2

MVSICA D'OGGI

Davanti alla tomba di Riccardo Wagner

Considerazioni sulla vita e l'arte del Maestro.

Il 18 ottobre 1813 fu la data della liberazione della Germania, dal confine russo al Reno. Napoleone, il temutissimo imperatore, era uscito dalla porta di Lipsia cavalcando al galoppo, appena in tempo per non essere fatto prigioniero. E nella città travagliata dalla battaglia che si era svolta intorno e che finì in una vittoria per la Germania, nella città echeggiante dal rombo dei cannoni e dallo screpito dei fucili, giaceva calmo nella sua culla un innocente bambino, figlio allo scrivano di questura Wagner. Il piccolo Riccardo era nato cinque mesi prima, nello stesso fatidico anno 1813 che segnò, per la Germania, la fine della dominazione straniera, grazie a una risurrezione di tutte le forze e virtù nazionali.

Chi ama i simboli, potrà vederne uno nel fatto che Riccardo Wagner nacque in quell'anno così decisivo per la sorte della Germania e per la sorte di... Napoleone. Ad ogni modo, lasciando ai ravvicinamenti il valore che potranno avere, noi sappiamo che quel bimbo divenne uno degli artisti più singolari e più grandi che il mondo abbia mai veduti. Settant'anni dopo, il 13 febbraio 1883, Riccardo Wagner si spense a Venezia, trasfigurato da un'aureola di gloria immensa e lasciando un'eredità artistica di cui noialtri tutti, musicisti moderni, ancora più o meno direttamente usufruiamo.

Oggi, nel cinquantenario della morte d'un così eletto artista, ci vien fatto di considerarne la vita e l'arte con animo aperto alla venerazione o almeno ad un profondo rispetto, più che a sentimenti critici. Tuttavia, non ci faremo panegiristi — chè non sapremmo esserlo — neppure in questa circostanza. La stessa atmosfera moderna in cui viviamo, ci ha resi, malgrado tutte le affinità che ci collegano ancora con gli uomini del secolo decimonono, troppo diversi e, direi, quasi eterogenei perchè ci sia possibile liberarci, anche cedendo a un bisogno di reverente pietà, di quello che abbiamo acquisito di nuovo e di più vero, nel campo spirituale, nei cinquant'anni trascorsi dalla morte del Maestro. E, non potendo liberarcene, non potremmo essere panegiristi se non a scapito della nostra sincerità.

Il giovane Wagner fu nutrito di buoni studi. Da una parte, la letteratura e l'arte dell'antichità classica gli divennero abbastanza familiari, dall'altra, anche i segreti della musica gli furono rivelati dal severo, ma intelligente contrappuntista Weinlig, cantore, cioè organista, a San Tommaso (ricordiamo che anche G. S. Bach

fu a suo tempo cantore a San Tommaso). Primi risultati tangibili: una *Sonata* e una *Polacca* per pianoforte, pubblicati con l'indicazione op. 1 e op. 2 dal Breitkopf, poi una *Sinfonia* e un'*Ouverture* da concerto, eseguite dalla già celebre orchestra Gewandhaus e accolte con molto plauso. Wagner aveva allora vent'anni precisi.

La sua vocazione per la musica essendo stata resa manifesta da questi primi successi, la famiglia s'interessò a incamminarlo praticamente in quella professione. Il fratello Alberto, *régisseur* all'Opera di Würzburg (Baviera) gli ottenne un posto di direttore dei cori in quel teatro. Così Riccardo Wagner — se non contiamo i sei anni trascorsi a Dresda nell'infanzia — lasciò per la prima volta Lipsia e la Sassonia. Il favore che il pubblico della città natale gli aveva dimostrato come giovane sinfonista, egli sperava di meritarlo anche con un lavoro di più vasta mole, cioè con l'opera *Le fate*, di cui aveva scritto egli stesso il libretto, ricavandolo da una favola del Gozzi, e che musicava nelle ore di libertà che gli lasciava il teatro di Würzburg. « Volevo scrivere — sono le stesse sue parole — un'opera romantica come quelle di Weber e più recentemente di Marschner » che dominavano, in quel tempo, il teatro tedesco e specialmente quello di Lipsia. « Non mi feci che un « libretto d'opera » che poi ho messo in musica secondo le impressioni che avevo ricevute dalle musiche di Beethoven e dei due compositori romantici suddetti ». Il giovane maestro non riuscì a far rappresentare quest'opera al teatro di Lipsia, e, dopo, non se ne occupò più. Il lavoro vide la luce, ma nientemeno che cinquantaquattro anni più tardi, a Monaco, quando l'autore era già morto e sepolto. L'importanza che gli amici dell'arte wagneriana annettevano a questa prima opera del Maestro risale a una frase che costui scrisse nel 1851: « Il fatto d'aver modificato la fine gozziana della favola nel senso di far accogliere l'amante della fata tra le immortali gioie del mondo di questa, anzichè lasciar lui condurre seco la fata nel mondo umano, mi sembra oggi non privo di importanza. Pure ammesso che in quell'epoca soltanto la musica e la visione operistica abituale mi suggerissero quella trovata, non è men vero che in essa già si manifestava una tendenza caratteristica di tutto il mio sviluppo posteriore ».

Wagner lasciò dopo appena un anno Würzburg e l'umile posto di direttore dei cori in quel piccolo teatro per diventare di colpo direttore d'orchestra in un teatro molto più importante, cioè in quello di Magdeburgo. Ivi si coltivava assai l'opera italiana e quella francese, e Wagner ebbe da concertarne e dirigerne parecchie, sì da rimanere imbevuto di quelle musiche tanto diverse dalle altre di Beethoven e dei romantici tedeschi. In pari tempo, il giovane maestro di 21 anni, stanco di sognare irraggiungibili dolcezze nel mondo delle fate, guardandosi avidamente intorno vide la possibilità di tanti piaceri reali.... « Aveva cominciato a esistere per me la *donna*... » egli scrive ricordando quell'epoca della sua vita. Così da una parte la musica sensuale o almeno sensualistica delle scuole latine, dall'altra la stessa sensualità della vita nelle cui braccia egli si gettava con l'impeto dei suoi giovani anni, gli fecero concepire un'opera musicalmente e poeticamente ben diversa da *Le fate*. Partendo dalla trama del noto, ma non molto felice dramma shakespeariano *A ciascuno la sua misura* ossia, letteralmente, *Misura per misura*, Wagner si compose un fantasioso e truculento libretto, che rese anche più truculento immaginando una rivoluzione la quale, al posto del saggio principe shakespeariano, risolve violentemente i conflitti dei personaggi. Si vede che era il mondo della realtà, con i suoi eccessi brutali e i suoi piaceri chiassosi (c'è

anche il carnevale e una festa di maschere in quell'opera), che si era impossessato dell'animo del giovane maestro. E costui gli si abbandonava tanto più volentieri, nel farsi il libretto, in quanto quest'indirizzo, per così dire « mondano », ad onta della veste storico-romantica, gli dava o almeno pareva potergli dare modo di comporre, anche lui, una musica così ricca di brillanti effetti teatrali come quella delle opere italiane e francesi che egli doveva dirigere.

Però, l'opera intitolata *Il divieto d'amore* ossia *La novizia di Palermo*, concertata in fretta e interpretata da artisti mediocri, non ebbe che una sola rappresentazione nel teatro Comunale di Magdeburgo. Ma il giovane maestro non si dava affatto per vinto; non avrebbe dovuto chiamarsi Riccardo Wagner... Intanto accettò il nuovo posto di direttore d'orchestra nel Teatro di Königsberg e, innamoratosi d'una giovane attrice — nei teatri comunali in Germania sono ancor oggi riuniti artisti di canto e di prosa, e vi è un repertorio alternato di opere e di commedie — senz'altro la sposò. Minna Planer però era povera e di gusti piccolo-borghesi, e poichè anche Wagner non possedeva nulla tranne lo stipendio, a quell'epoca generalmente assai modesto, di un direttore d'orchestra, la vita dei coniugi, dopo i primi entusiasmi, si presentò nel suo quotidiano aspetto di grettezza e mezza miseria, aspetto al quale un musicista qualunque si sarebbe presto abituato, ma non certo un giovane che era divorato da un fuoco immenso di aspirazioni artistiche e da un sempre più acuto desiderio di splendore e di grandezza, non solo nell'arte, ma anche nella vita. Uscire, uscire da quest'umile, pietosa esistenza, da queste città e dai loro teatri troppo modesti e insufficienti, ecco l'anelito che tormentava il giovane maestro e lo travagliava forse tanto più dolorosamente in quanto la compagna sua si rivelava incapace a comprenderlo. Ma essa lo amava, e pur non comprendendo quella parte del suo essere, lo voleva render felice, e quando le era possibile fedelmente lo seguiva e lo serviva nelle lunghe peregrinazioni in cui l'irrequietezza del titanico compagno li doveva gettare. La possibilità di uscire per sempre da quegli ambienti piccoli, o tali almeno per lui, e dalla vita gretta che lo opprimeva, Wagner lo vedeva in un grande successo teatrale, ma non a Königsberg, per carità!, bensì a mille miglia di là, lontano, lontano, in una grande metropoli, in un grande teatro, davanti a un grande pubblico intelligente e cosmopolita... per esempio a Parigi, all'Opéra! Ecco! E non con una delle due opere già scritte, ma con un'opera nuovissima, bellissima e grandissima. « Cinque atti, con cinque splendidi finali, con inni, cortei, marce, ecc. ecc. e tutto lo sfarzo scenico-musicale, tutta la passionalità di una musica ricca d'effetti e massiccia... ». Sono le parole con cui l'autore stesso ha caratterizzato, più tardi, il progetto che lo assillava e che prese poi forma nell'opera-ballo in cinque atti *Rienzi*. Pure, nell'elaborare a libretto quella grande azione storica, il *poeta* e il *filosofo* ebbero già la loro parte, e mentre volevano servire i nuovi e non troppo « puri » ideali del *musicista*, mettendo su una cornice che a lui sembrasse adatta, lo costrinsero anche a curare il quadro che doveva stare entro quella cornice, più di quanto le sue attuali tendenze esteriorizzanti avrebbero richiesto. E siccome questo poeta, questo filosofo e questo musicista erano una sola persona, l'opera *Rienzi* in fondo preludiava già alla fusione di quelle tre forze, originariamente divergenti e centrifughe e tendenti a sopraffarsi a vicenda, fusione che divenne poi, con ogni nuova opera, sempre più perfetta, sino a concretarsi finalmente nel tipico « dramma musicale » che il Maestro ci diede più tardi.

Intanto, dal teatro di Königsberg egli era passato a quello di Riga, un po' più grande e più ricco di mezzi, ma non molto diverso. Ad ogni modo però quel teatro era in grado di allestire spettacoli più grandiosi e che confermarono Wagner vieppiù nella convinzione che dal *teatro* con le sue possibilità allo stesso tempo pittoresche, plastiche e drammatiche, unendovi infine la trascendente potenza della musica, si possano ricavare gli effetti più profondi e completi che in arte siano immaginabili. Così, concertando e dirigendo opere più o meno spettacolose come la *Vestale* di Spontini, la *Norma* di Bellini, *La muta di Portici* di Auber, il *Crociato in Egitto* e forse già *Roberto il Diavolo* dell'allora nuovissimo astro Meyerbeer, il giovane direttore, poeta e musicista, si accendeva sempre più di brame contemporaneamente *pure* ed *impure*. Dio, che potenza d'effetti in quella mirabile cooperazione di scenario, di dramma, di canto e orchestra! Mirabile? Per lui propriamente no, o almeno assai spesso no. Quella cooperazione, egli l'immaginava molto più perfetta, sebbene anche lui, in quel tempo, non avrebbe ancora saputo dire *come ottenerla*. Ma fin d'allora egli si propose non solo d'eguagliare quei fortunati maestri, bensì di superarli e batterli nel loro stesso campo che, in fondo *non era il suo*. Perciò, ascoltando il *Rienzi*, si ha, ancora oggi, l'impressione di uno che abbia voluto *strafare*. Ma accanto alla brama, che diremo « impura », di eclissare gli altri in qualunque modo e di strappar loro buona parte del loro successo e della loro gloria, il giovane Wagner sentì crescere dentro di sè una brama assai più « pura », cioè quella di ottenere la vittoria facendo una cosa *tutta diversa* dagli altri, una cosa esteticamente molto più perfetta in quanto poesia, musica e scena si compenetrassero a vicenda assai più intimamente che non lo facessero nelle opere anche le migliori di quel tempo, governate o piuttosto tiranneggiate da convenzioni ferree, che rendevano impossibile, secondo lui, la suddetta compenetrazione delle arti.

Wagner, ammirando e *invidiando* le opere che avevano più successo in quell'epoca, le analizzava però anche con un acume così critico e così freddo che sembra quasi incredibile in un artista di tanta potenza creativa. E in tale analisi egli mise a nudo: 1.° lo scarso valore poetico di quei libretti; 2.° la meschina consistenza di quei « drammi » i quali non erano che pretesti per far *cantare* soprani, tenori, contralti e baritoni a solo, a due, a tre, a quattro, con e senza coro, ecc. ecc.; 3.° la povertà dello sviluppo che si poteva dare alla musica, costretta com'era nelle rigide forme convenzionali dell'aria, del duetto, del terzetto, del concertato, del coro, e infine del recitativo che serviva per collegare quei « pezzi » e spiegare in qualche modo i motivi dello scalmanarsi di tutti quei *cantanti;* 4.° la parte indegna che si faceva fare all'orchestra che pure, nelle sinfonie di Beethoven, aveva ormai dimostrato di saper vivere una sua vita autonoma e rigogliosa diventando così un ammirabile strumento per esprimere tutto ciò che vi è di *subcosciente* in un dramma o che comunque deve essere espresso *al di là* della parola. Ma Wagner, sentendosi allo stesso tempo poeta e musicista, e quindi capace di realizzare *da solo* e meglio di chiunque l'agognata compenetrazione fra dramma e musica, aveva inoltre riconosciuto, come vedemmo, i difetti di *materiale* per così dire, dei fattori che componevano (e per lui *male* componevano) l'opera teatrale. Egli volle dunque rendersi padrone dell'arte della parola non meno che dell'arte della musica; ed è significativo per la sconfinatezza della sua ambizione il fatto che egli non disse che *molto più tardi*, cioè quando già

ebbe composto il *Tannhäuser*, di sentirsi veramente divenuto padrone del linguaggio musicale...

Ad ogni modo egli voleva rendersi capace anzitutto di correggere i suddetti difetti di *materiale* che aveva creduto riconoscere nei lavori degli altri, cioè aspirava a *sostituire:* dei veri *drammi* ai soliti *libretti;* delle *azioni* di un profondo contenuto umano e di una moralità al disopra di quella comune ai *soggetti* immaginati alla meglio e tanto per metter su una vicenda che, per alcune ore, occupasse l'attenzione del pubblico; una *musica* armonicamente più ricca, orchestralmente più viva e, sovratutto, formalmente meno convenzionale, insomma una musica *musicalmente* interessante, ad una musica che fra quattro o cinque belle melodie — e la cui stessa bellezza non gli pareva d'ordine elevato — fosse ridotta a un pettegolo chiacchierìo oppure a cosa di nessun momento. Così anche prima di saper attuare la vera compenetrazione fra musica e dramma, il giovane maestro si proponeva, come poeta e come musicista, di far *meglio* di tutti gli altri e ne sentiva in sè anche la forza necessaria. Non deve quindi sorprendere che il miraggio di un successo a Parigi gli stesse sempre davanti come la cosa più naturale del mondo e che la realizzazione di quei suoi alti sogni artistici gli paresse anche la fine della misera vita piccolo-borghese che credeva di condurre.

Quando cominciò a comporre il *Rienzi* egli era spiritualmente già molto più avanti, ma tecnicamente si trovava, per così dire, al livello dei maestri con i quali voleva rivaleggiare. Lo sforzo di far *meglio* di essi gli sembrava allora possibilissimo, non però quello di far *diversamente* da loro, poichè l'*outillage* non era ancora pronto. (Egli se lo doveva formare in seguito e poco per volta, tenendo sempre fisso davanti alla mente il carattere per lui profondamente « riprovevole » dell'opera del tempo). Intanto un'« opera del tempo » fatta bene e possibilmente più efficace di quelle degli altri, gli servirebbe ottimamente per conquistare Parigi e uscire dalla miseria d'una vita che gli sembrava senza speranze.

L'occasione di una nave mercantile diretta da Riga a Le Havre e che prendeva dei passeggeri ad un prezzo non troppo alto sembrò propizia al giovane e povero maestro per tentare senz'altro la fortuna. Piantò il teatro di Riga e, col *Rienzi* incominciato, nella valigia, se ne venne a Parigi. Durante la lunghissima navigazione attraverso il Baltico, il Mar del Nord, la Manica e in mezzo a tempeste, Wagner concepì l'idea d'una futura opera, *Il vascello fantasma*, a cui davano lo spunto i racconti dei marinai. Ecco finalmente un dramma formato dalla poetica anima popolare, un dramma come piaceva a lui, contemporaneamente mistico e profondamente umano, che si distanziava le mille miglia dai pseudodrammi, pretesti da opere per musica e passatempi a un pubblico frivolo e annoiato. Vedremo come quell'idea del « passatempo » doveva tenere preoccupato Wagner, fin d'allora, come la sensazione di una cosa oltremodo « indegna » e ad allontanarlo poi sempre più da tutto ciò che, nel teatro musicale, poteva « divertire » anzichè commuovere, avvincere, soggiogare...

Già al tempo dei suoi studi classici, l'antico teatro greco lo aveva interessato più di ogni altra cosa; e che il popolo vi andasse come a una festa religiosa e assistesse alle rappresentazioni dei drammi di un Eschilo o di un Sofocle come alla celebrazione d'un rito, gli parve tanto, ma tanto più degno che non la consuetudine moderna di un pubblico (egli contrapponeva anche *pubblico* a *popolo*) di « banchieri e industriali » che, stanchi dei loro affari quotidiani, si riunivano

la sera per lasciarsi *distrarre* da un'opera teatrale, come si sarebbero lasciati distrarre da qualsiasi altro *trattenimento*. Bisogna convenire che fra i due modi di vedere l'ufficio del *teatro*, quello greco antico, e quello dei popoli moderni o piuttosto della società moderna, vi era un abisso. Ed è naturale che lo scrivere per un teatro come l'antico greco, fosse una ben più alta soddisfazione, per un artista, che non il compito degli artisti moderni affaticati a divertire per qualche ora uno svogliato pubblico di finanzieri e padroni di fabbriche e le loro dame... L'animo immensamente orgoglioso e sdegnoso di Riccardo Wagner non poteva sopportare l'idea di essere nato *per questo*, ed egli comprese che, anche riuscendo a eclissare, col *Rienzi* sul palcoscenico della stessa Opéra di Parigi, la gloria di un Meyerbeer, egli non sarebbe stato, in fin dei conti, che un altro di quegli artisti-« buffoni » moderni, e non mai un artista circondato da un'aureola quasi sacerdotale e venerato da un popolo intero come lo fu per esempio Eschilo. Ah! potèr divenire un Eschilo moderno, un Eschilo del popolo tedesco, un poeta che ne riunisse tutti i miti più belli e li facesse rivivere in forma di tragedie approfondite dalla potenza, tutta moderna e ignota agli antichi, della musica! Questo sì che varrebbe la pena. Ma per raggiungere una siffatta meta, bisognerebbe trasformare tutto: arte, teatro, pubblico, anzi l'intera società...

All'arrivo di Wagner a Parigi, tutto ciò non poteva essere per lui che una chimera. Ma convien tener presente che egli, inseguendo quella chimera, se la vedeva sempre davanti. Un grande successo teatrale immediato non gli sembrava però meno necessario, poichè gli avrebbe dato l'indipendenza e l'autorità occorrenti per realizzare le riforme sognate e dare loro tutto il valore. Soggiogare il mondo per mezzo della gloria, per poi poter imporgli la propria volontà... Pel momento urgeva dunque terminare la partitura del *Rienzi* e dar la scalata all'Opéra...

Chissà però se Wagner, ove quel suo piano gli fosse riuscito, e egli fosse diventato l'idolo della società cosmopolita di Parigi, chissà se, circondato e avvinto dalle lusinghe di una gloria subito realizzata, egli non avrebbe sentito indebolirsi dentro di sè la volontà di riformare tutto? È pur vero che « l'uomo propone »... con quel che segue. Ad ogni modo, avvenne che Wagner non riuscì *neppure a rappresentare* il *Rienzi* a Parigi, e anche pel *Vascello fantasma* del quale scrisse poi la partitura entro breve tempo, non ottenne l'accesso all'Opéra. Tali contrarietà, per dolorose che fossero, costituirono però quello che ci voleva per spronarlo a inoltrarsi risolutamente sulla via nuova, già tutta intraveduta, e che doveva condurlo prima tanto lontano dagli altri, e poi tanto in alto...; quella via la cui prima tappa era stato appunto il *Vascello fantasma* e la cui ultima doveva essere il *Parsifal*.

Intanto decise di ritornare in Germania. La leggenda popolare e i miti eroici della razza germanica: poter plasmarli con tutta l'arte sua di poeta, drammaturgo e musicista moderno e offrirli poi così al popolo tedesco! Opere musicali che avrebbero ben poco di comune con la « frivola » opera del tempo, mentre, per degnamente rappresentarle, quei tipi di teatri, quei cantanti, e quelle orchestre non sarebbero stati nemmeno adatti. Eschilo! Diventare un Eschilo della Germania, un Eschilo moderno e più grande... Ma quanta strada da percorrere! Eppoi, vi era la questione del pubblico. Avesse Wagner anche potuto realizzare la visione d'un nuovo teatro greco, vi sarebbe sempre stato il pubblico, questo spregevole pubblico moderno di ricchi *blasés* e di incolti mercenari!... Altro che il pubblico

della tragedia eschilea, che era il *popolo* intero!... Così si spiega che Wagner, riuscito finalmente a lanciare il suo *Rienzi* a Dresda e nominato, in seguito al successo, primo direttore d'orchestra di quel Teatro Reale, s'interessasse del movimento rivoluzionario che si preparava un po' dappertutto allora. Esso aveva per lui il merito di voler riformare quella « putrida società moderna » alla quale egli dava la colpa di tutti i mali che, secondo lui, affliggevano anche l'arte melodrammatica e ne facevano (sono sue parole spesso usate) « un oggetto di schifo ».

Era chiaro per lui che una tale società avrebbe sempre fornito un pubblico simile; riformare la società significava dunque riformare anche il pubblico, e perciò egli intravedeva la possibilità che appunto la rivoluzione avrebbe foggiato il nuovo e più degno pubblico che egli si augurava pel teatro da lui sognato. Si aggiunga il fatto che Wagner combatteva tutte quelle *convenzioni* dell'opera del tempo che abbiamo enumerate sopra, e non desterà nessuna meraviglia che un movimento politico diretto anch'esso ad abolire vecchie convenzioni, lo trovasse simpatizzante.

Egli finì però per compromettersi seriamente agli occhi del governo reale sassone di cui era pur quasi un funzionario; e nel 1849 dovette fuggire da Dresda. Fu, con molti altri, condannato a morte « in contumacia » e non si sentì più sicuro in nessuno degli Stati tedeschi a tutti i quali il reazionario I. R. governo austriaco dava allora politicamente, per così dire, il *tono*. Andò nuovamente a Parigi; poi, perduta ogni speranza d'amnistia e di ritorno in patria, si recò a Zurigo.

Negli anni trascorsi tra il primo soggiorno a Parigi (1839-1842) e questa fuga in Svizzera (1850) egli aveva scritto il *Tannhäuser*, il libretto de *I maestri cantori*, di cui non compose la musica che molto più tardi, abbandonandolo per scrivere il *Lohengrin*, e abbozzato infine *La morte di Sigfrido* (1848), quel dramma dal quale per forza d'una geniale *retroazione* si svilupparono più tardi il *Sigfrido*, *La Valchiria* e *L'oro del Reno*, compiuti i quali *La morte di Sigfrido* si ampliò diventando *Il crepuscolo degli Dei*. Ma per tornare alle opere allora compiute: i teatri della Germania, se acconsentivano a rappresentare *Rienzi* e, già men volentieri, *Il vascello fantasma*, facevano delle serie difficoltà al *Tannhäuser*, dimostrandosi poi addirittura ostili pel *Lohengrin*. Il maestro intanto lavorava anche con la penna dello scrittore — affilatasi stilisticamente già nel primo soggiorno a Parigi — per difendere l'idea e l'opera sua, esponendo le molte ragioni estetiche, culturali e sociali per una riforma *ab imis* di tutto ciò che si connette all'arte lirica. Citiamo *L'arte e la rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire*, *Opera e dramma* (con le sue tre parti intitolate rispettivamente « L'opera e l'essenza della musica », « La commedia e l'essenza della poesia drammatica », « Poesia e musica nel dramma dell'avvenire ») e infine la importante *Comunicazione ai miei amici* della quale abbiamo riferito qualche frase anche in questo nostro scritto.

L'attività letteraria del maestro ebbe per risultato che anche molta gente al di fuori dei circoli strettamente teatrali e musicali si sentisse presa d'interesse e spesso di simpatia per lui e per le sue idee. L'interesse si accrebbe quando si diffuse la notizia che il *Lohengrin*, al quale nessun teatro ancora aveva voluto dare ospitalità, era stato rappresentato con successo a Weimar, in quel teatro granducale, sotto la direzione di Franz Liszt. Questo geniale pianista, direttore d'orchestra e compositore, si era fatto un dovere d'usare la propria influenza per propagare tutte le musiche nelle quali vi fosse *del nuovo*. Così, fra Schumann, Berlioz e altri, anche Riccardo Wagner, cioè quello del *Tannhäuser* e del *Lohen-*

grin, si vide d'un tratto *scoperto* da Liszt e poderosamente aiutato. Entro breve tempo Wagner, il suo *Lohengrin* e i suoi scritti polemici erano in bocca di tutti. E quegli scritti — nei quali Wagner demoliva e metteva in ridicolo l'opera del tempo, mentre lasciava comprendere che il *Lohengrin* sarebbe seguito da altri « drammi musicali » ancora ben più arditi — se provocarono una valanga di proteste e suscitarono dovunque le più accese discussioni, procurarono all'autore pur sempre nuovi amici e nuovi seguaci, poichè, al disopra di tutte le « chiacchiere » pro e contro, stavano ormai quelle pagine di musica meravigliosamente belle e meravigliosamente nuove, grazie a Franz Liszt che aveva avuto il coraggio di rappresentare e far conoscere il *Lohengrin*.

L'autore bandito dalla Germania non ebbe ancora la felicità di sentire quella sua musica, ma da Weimar e da quelli che la potevano sentire, partiva un'onda di consenso e d'entusiastica simpatia che empiva l'animo del lontano autore di una felicità più grande. Giacchè, in fondo, il *Lohengrin* non era per lui che un'altra tappa del cammino verso « l'opera d'arte dell'avvenire », quell'opera ove si sarebbero compenetrate tutte le arti: pittura, plastica, poesia e musica; quell'opera che si sarebbe data in un teatro nella cui costruzione avrebbe rivissuto la mirabile architettura greca, innanzi a un pubblico che sarebbe stato il popolo stesso riunito per assistere devotamente a una celebrazione dello stesso genio suo al quale appunto sarebbero risaliti i *poemi* svolti su quella scena. Forte di un consenso le cui prove si facevano ognora più numerose, e, d'altra parte, ispirato come non mai prima dall'amore infelice per una donna che lo riamava e lo comprendeva, ma non poteva appartenergli, Wagner scrisse l'opera mirabile, sublime, cioè *Tristano e Isotta* e raggiunse con essa un'altra tappa molto più avanzata nel cammino intrapreso, tappa che a molti, specialmente fra noi moderni, sembra di essere stata già una meta finale, in quanto quell'opera ci appariva non solo insuperata, ma neppure eguagliata da qualsiasi altra opera del Maestro. Dobbiamo però comprendere che, se per noi questo gran fiore di strana e inarrivabile bellezza nella corona delle opere wagneriane ha un fascino tale da non far pensare quasi più al compimento della corona stessa, non poteva essere così per lui che teneva la mente fissa appunto verso il compimento di quella superba corona. E il compimento — lo sappiamo già — fu quel complesso di tragedie nate dal poema *La morte di Sigfrido*, che Wagner riunì sotto il titolo *L'anello del Nibelungo*. La tetralogia o come Wagner la chiamò, « trilogia con un prologo », aveva per lui una ben maggiore importanza che non il *Tristano* o *I Maestri Cantori*, che a molti sembrano i due suoi capolavori.

L'anello del Nibelungo era per lui la meta finale; grazie a quel poderoso lavoro egli diventava, come aveva sempre sognato, un Eschilo moderno che mostrava al popolo germanico, nelle sovrumane figure dei suoi miti, le passioni e i delitti, la grandezza e l'eroismo della razza, come Eschilo nell'*Orestìa* o nel *Prometeo incatenato* aveva fatto pel popolo greco. E a tale ingente impresa il Maestro lavorava, mentre nel mondo teatrale d'allora le rappresentazioni del *Tannhäuser* e del *Lohengrin* si potevano contare sulle dita ed erano seguite, nelle poche città dove vi era un direttore abbastanza « temerario » per rappresentarle, da interminabili polemiche, e scambi d'invettive se non da vere baruffe. Il Maestro vi lavorava mentre a Parigi non sopportarono neppure il *Tannhäuser*, di ben più facile comprensione che il *Lohengrin*; e dopo che a Vienna e Karlsruhe avevano sospeso l'allestimento di *Tristano e Isotta*, dichiarando l'opera *ineseguibile*...

E tanta perseveranza, tanta fede ebbe infine il suo giusto premio quando tra i già molti amici e simpatizzanti del Maestro si potè annoverare anche un re, e un re che sembrava creato a posta per lui, cioè per realizzare con la sua potenza di re, il grandioso piano artistico. L'opera del Maestro ebbe dall'aiuto di questo sovrano — uomo di un romanticismo addirittura fantastico, trascendentale — un impulso così formidabile da farci apparire ormai come logico e fatale tutto ciò che successe dal 1864 sino alla sua morte nel 1883. Re Luigi era da poco asceso al trono di Baviera quando chiamò Wagner a Monaco. Finito così l'esilio, e diventato un pezzo di carta il mandato di cattura del governo Sassone che, rinnovato ancora nel 1853, era finalmente stato tolto. Del resto Luigi di Baviera si sarebbe infischiato delle autorità sassoni. Guai a chi toccava Wagner!

Nel 1865 prima rappresentazione di *Tristano e Isotta* voluta dal re e dal maestro-direttore Bülow contro l'ostilità sorda delle alte sfere musico-teatrali e l'ostilità aperta di gran parte della popolazione. L'invidia e il rancore contro questo « favorito del re » si fecero anzi, in seguito, così forti che Wagner per non coinvolgere lo stesso sovrano e metterne in pericolo la popolarità, preferì ritornare nell'asilo svizzero. Egli doveva sovratutto *lavorare*, compiere l'opera gigantesca che avrebbe giustificato la lotta spirituale da lui così tenacemente perseguita, mentre nell'atmosfera torbida delle frenesie d'un re amico e degli odi d'una popolazione contraria non si poteva concludere nulla.

Riprese a lavorare all'*Anello* e, come per *svagarsi*, lo interruppe solo per comporre finalmente la musica de *I Maestri Cantori di Norimberga*. Per assistere alla rappresentazione di quest'opera, il re lo chiamò nuovamente a Monaco e, come per proteggerlo contro qualunque insulto e coprirlo quasi col suo manto regale, lo fece sedere solo accanto a sè nel « palco della corona ». Ciò avvenne nel 1868. Quattro anni dopo si pose la prima pietra del Teatro di Bayreuth, quel teatro « greco » che si distingueva da quelli dell'antica Grecia solo per il tetto che lo proteggeva contro le piogge e i venti della « barbara » Germania, quel teatro tanto sognato che doveva divenire un tempio per celebrarvi le feste di una nuova religione dell'Arte e a cui i devoti, non solo della Germania, ma di tutto il mondo civile, sarebbero accorsi. E ancora quattro anni dopo, il Maestro, accompagnato questa volta non solo dal re di Baviera, ma anche dall'imperatore di Germania, assistè, in questo nuovissimo teatro *suo*, alla rappresentazione dell'*Anello del Nibelungo*, la gigantesca opera di quattro giornate, ove egli compendiava tutta l'arte e la scienza sua di poeta, di drammaturgo e di musicista.

In quelle quattro giornate dell'agosto 1876, egli potè finalmente sentirsi come un Eschilo del popolo germanico ed anche come un Messia del mondo artistico europeo... E la visione di un tale trionfo era come una visione *faustiana* che avrebbe potuto strappare a lui, come al vecchio Faust, il grido « Oh attimo fuggente, arrèstati, sei bello! ». Ma non vi era nessun Dio e nessun diavolo per disputarsene l'anima; poi, Wagner non era ancora vecchio e non pensava punto a « rendere l'anima... ».

Infine, dopo avere, da buon *pagano*, quasi divinizzato nell'opera sua maggiore due perfetti atei, Sigfrido e Brunilde, egli ricominciava a sentirsi preso dal dolce ideale cristiano, ideale che potemmo già riscontrare nelle concezioni del *Tannhäuser* e del *Lohengrin* e che gli aveva fatto progettare, già verso il 1845, perfino un'opera

Gesù di Nazareth. Sotto l'influenza di Schopenhauer l'ideale cristiano per lui quasi si ampliava verso un senso di rinunzia universale e di pietà per tutta l'umanità, la quale parve nata soltanto per soffrire. Poi, nella romantica veste di uno di quei miti del primo medio evo che erano stati sempre cari al suo cuore, l'idea di questa purezza quasi più che cristiana e di questa bontà trascendentale prese forma concreta. Il *Parsifal* fu compiuto nel 1882 a Palermo e rappresentato subito dopo nel teatro di Bayreuth, del quale quest'opera doveva essere — così volle l'autore — la « consacrazione ». Wagner, in fondo, non aveva abiurato nulla, e pure il suo teatro lo volle consacrato dal *Parsifal*, cioè da *Cristo*... La potenza dell'ideale cristiano si era riaffermata una volta di più, suscitando l'ira, anzi la rabbia « mefistofelica » di Federigo Nietzsche che aveva amato tanto il Wagner di Sigfrido e di Brunilde.

Il *Parsifal*, a nostro parere, non rivela nessuna stanchezza o « senilità » del sessantanovenne autore. Invece ci pare probabile che l'ideale ascetico del quale questa opera è tutta un fervente inno, abbia talmente soggiogato il Maestro stesso che ogni sua volontà di creare ancora ne fosse come annichilita. E poi, *creare* significa spesso anche *far del male*... Per creare il suo « dramma musicale » quanto male fece e dovette fare, Wagner, all'opera che dominava il teatro lirico di quel tempo, all'opera tipo Rossini, Auber, Meyerbeer, e a tutti coloro che in quell'opera credevano e la trovavano bella! Ma Wagner che ci mostrava il giovane Parsifal in lagrime sopra il corpo d'un cigno da lui ucciso nell'ingenuo ardore d'una solitaria caccia, non voleva, non *poteva* più far del male a nessuna creatura vivente, e tanto meno ai suoi colleghi... Ma l'immensa forza creatrice che faceva di lui uno degli artisti più grandi che siano mai esistiti, non si lasciò sopprimere con un atto di volontà, fosse esso anche il risultato spontaneo di una trasformazione intima nell'animo del Maestro. Che questa forza indomabile dovendo morire abbia voluto trascinare seco nell'abisso l'*uomo stesso*. Oppure, che Wagner, vedendo sotto l'influenza sempre crescente dell'ideale ascetico ridursi quasi a organo inutile la propria forza creatrice (lui pel quale *vivere* era stato *creare*), abbia nel suo *subcosciente* trovato inutile per lui la vita stessa? Comunque, Riccardo Wagner non sopravvisse neppure un anno alla prima del *Parsifal* e morì, come tutti sappiamo, il 13 febbraio 1883 a Venezia, senza che nessuna malattia grave e incurabile ne avesse afflitto il corpo.

La sua eredità artistica la curò, insieme a fidi amici, l'aristocratica e fiera Cosima Liszt che, dopo essere stata la consorte di Bülow, si unì al Maestro nel 1868, due anni dopo la morte di Minna Planer, la placida e piccola compagna del focoso giovane e poi grandissimo uomo, il quale le era stato un marito, se non « fedele » sempre amorevole e premuroso, per più di trent'anni.

L'opera di Riccardo Wagner abbiamo voluto vederla qui con gli occhi stessi del Maestro, giacchè ci sembra che in questo cinquantenario della sua morte convenga anzitutto rendergli l'omaggio di mostrarci aperti alla forza di persuasione che da quell'opera emanava. Ci proponiamo però di vederla, in qualche altro nostro saggio, con gli occhi *nostri*. Ma qualunque possa essere allora il nostro giudizio, esso non scemerà la nostra venerazione profonda pel Maestro, per la sua opera e sovratutto per la sua musica.

ALFREDO BRÜGGEMANN.

Il critico Filippo Filippi e il wagnerismo

(Considerazioni attuali)

Wagnerismo e antiwagnerismo: questione che ha appassionato critici e pubblico per mezzo secolo, non può dirsi neppur oggi pacificata. La stessa accettazione dei canoni wagneriani, il loro sviluppo, hanno spostato alcuni punti di vista, non hanno risolto il problema, perchè il problema è insolubiie, in quanto investe opposte concezioni del teatro di musica, rispecchia atteggiamenti nazionali che possono dirsi irreducibili, perchè attingono al carattere particolare e al modo di sentire di due popoli squisitamente musicali: il tedesco e l'italiano. Dirò cosa che potrà forse stupire: il dissidio s'è fatto oggi ancor più acuto perchè il wagnerismo, portato ai suoi estremi, ha dimostrato che la conciliazione è impossibile, mentre possibile apparve agli spiriti più equilibrati quando la nuova concezione del « dramma musicale » venne impostata e realizzata dal compositore di Lipsia. Uno di questi spiriti equilibrati fu indubbiamente il critico Filippo Filippi, del quale vogliamo qui cogliere l'occasione per rievocare la fisonomia.

Nato a Vicenza il 13 gennaio 1830, laureato in legge a Padova, avviato alla professione forense in Venezia, l'abbandonò per seguire la sua dominante passione per la musica. Della serietà con cui la coltivò fanno fede gli studi compiuti a Venezia e a Vienna, e le sue composizioni, specialmente quelle vocali da camera, che lo rivelarono — come nota Carlo Schmidl — « *compositore fine, inspirato, originale* ». Ma più ancora lo attestano gli scritti apparsi nella « Gazzetta Musicale » della Casa Ricordi di Milano (di cui tenne la direzione dal 1858 al '62), « La Perseveranza », il giornale milanese di cui fu critico artistico fino dall'epoca della fondazione (1859), e nelle pubblicazioni: *Un ballo in maschera* (Milano, Ricordi, 1862); *Musica e Musicisti:* raccolta di saggi su Haydn, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Rossini, Wagner e Verdi (vi è inclusa — sotto il titolo di *Viaggio nelle regioni dell'avvenire* — la serie delle corrispondenze inviate a « La Perseveranza » da Weimar ove si era recato nel 1870 per assistere alla rappresentazione del *Vascello fantasma, Tannhäuser, Lohengrin* e *Maestri Cantori*, sotto la direzione di Liszt) (Milano, Brigola, 1876); *Secondo viaggio nel regno dell'avvenire*, corrispondenze inviate a « La Perseveranza » nel 1876 da Bayreuth, dove assistette alle rappresentazioni della *Tetralogia* (tradotte in tedesco da F. Furchheim), e raccolte nel volume dello spagnuolo Gioachino Marsillach Lleonardt su *Riccardo Wagner*, insieme con le *Appendici, aggiunte, osservazioni e commenti* al saggio suddetto del Marsillach (Milano, Fratelli Dumolard, 1881); *Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli* (Milano, Ricordi); *Autobiografia* (a pagine 61-70 del volume *Il primo passo*, note autobiografiche. Firenze, Carnesecchi, 1882).

Per conto de « La Perseveranza » fece vari viaggi all'estero. Fu all'apertura dell'istmo di Suez, e in quella occasione assistè alla « prima » dell'*Aida*, con grande dispetto di Verdi, il quale gli scriveva (da Genova, 8-12-1871): « *Ella al Cairo? È questa una delle più potenti réclames che si potessero immaginare*

per l'Aida! A me pare che l'arte in questo modo non sia più arte, ma un mestiere, una partita di piacere, una caccia, una cosa qualunque a cui si corre dietro, a cui si vuol dare, se non il successo, almeno la notorietà ad ogni costo!... Il sentimento che io ne provo è quello del disgusto, dell'umiliazione! Io rammento sempre con gioia i miei primi tempi in cui senza quasi un amico, senza che alcuno parlasse di me, senza preparativi, senza influenza di sorta io mi presentavo al pubblico con le mie opere, pronto a ricevere le fucilate, *e felicissimo se poteva riescire a destare qualche impressione favorevole!... Ora quale apparato per un'opera?!... Giornalisti, artisti, coristi, direttori, professori, ecc. ecc. tutti devono portare la loro pietra all'edifizio della réclame, e formare così una cornice di piccole miserie che non aggiungono nulla al merito di un'opera, anzi ne offuscano il valore reale. Ciò è deplorabile: profondamente deplorabile!! — La ringrazio delle cortesi offerte pel Cairo. — Scrissi l'altro ieri a Bottesini su tutto quanto riguardava l'*Aida. *Desidero solo per quest'opera una buona e sopratutto* intelligente *esecuzione vocale, istrumentale e di* mise en scène. *Per il resto: à la grace de Dieu, chè così ho cominciato, e così voglio finire la mia carriera.* »

Altre lettere di Verdi a Filippi tradiscono del malumore, mentre sempre pieno di rispetto è l'atteggiamento del critico verso il musicista. Tuttavia al cambiamento di tono delle lettere verdiane è proprio il Filippi che ha dato ragione, con i suoi apprezzamenti sull'arte di Verdi e con la sua dedizione entusiastica a quella wagneriana. Citiamo queste lettere:

Da Roma (1859). Verdi ringrazia Filippi per il riferimento datogli di accoglienze scandalose alla seconda recita del *Simon Boccanegra*. E gli si professa: « *con tutta stima e amicizia* ».

Da Sant'Agata a Tito Ricordi (1864). Lo incarica di salutare Filippi e di dirgli che se avesse immaginato che pubblicava la sua nomina a membro della Commissione per il monumento a Guido Monaco, avrebbe pregato di non farlo perchè egli non ha accettato, ritenendo che non sarebbe stato di nessun utile in quella Commissione.

A Clara Maffei (1864). Quando il Governo lo nominò presidente della Commissione per la riforma del Conservatorio di Milano « *la mia testa* — le scrive Verdi — *voleva che proponessi: punto primo: l'abolizione (per amor del cielo che Mazzucato e Filippi nol sappiano), delle scuole di estetica e di alta composizione musicale. Feci un salto dallo spavento e scrissi al momento al Ministro rifiutando* ».

Poichè il Filippi, sulla « Perseveranza », aveva creduto ravvisare in una melodia della *Forza del destino* reminiscenze dell'*Ave Maria* di Schubert, Verdi gli scrive confidenzialmente da Genova (1869) che loda il suo riserbo prima della rappresentazione, che Filippi era libero di criticare l'opera, ma che quanto alla pretesa reminiscenza non sa da quanti anni non senta più l'*Ave Maria* e in casa sua non vi è quasi musica, nè egli va mai in biblioteche musicali. È fra i maestri passati e presenti, il meno erudito, non già che gli manchi il sapere musicale. Ha fatto lunghi e severi studi. Per questo si trova ad avere la mano abbastanza forte per piegare la nota come desidera ed ottenere gli effetti che immagina.

Da Napoli alla Clara Maffei (1873). « *Il successo di* Aida *fu franco e deciso, non avvelenato coi se e coi ma e con le frasi crudeli di* wagnerismo, *di*

avvenire, *di* melopea. *Il pubblico si è abbandonato alle sue impressioni e ha applaudito. Perchè qui non vi sono critici che la fanno da apostoli; non la turba dei maestri che sanno di musica soltanto quella che studiano sulla falsariga di Mendelssohn, Schumann, Wagner. Ciò porta allo sconcerto e al traviamento nel cervello dei giovani. Supponete, per esempio, in questi tempi un giovane della tempra di Bellini, poco sicuro di sè, titubante per gli scarsi studi, guidato solo dal suo istinto, bersagliato dai Filippi, dai wagneristi, ecc., finirebbe col non avere più fede in se stesso e sarebbe forse perduto...* ».

Da Sant'Agata a Filippi (1879). Non ha volontà di scrivere, ma domani potrebbe benissimo mettersi al lavoro, sia d'un'opera, di un salmo, di una messa, di un quartetto, di una sinfonia, magari di un'opera buffa. « *Un'opera buffa mi sarebbe assai divertente... almeno prima d'andare in scena* » « *devotissimo* ».

Fu inoltre, il Filippi, all'incoronazione dello Zar a Mosca, alle Esposizioni di Parigi e Londra, a Madrid per le feste del matrimonio di Don Alfonso con Cristina d'Austria. Dunque nè un dilettante, nè un pedante, che guarda e giudica le cose e gli uomini dalla meschina clausura d'una stanza da lavoro; ma un uomo equilibrato, che si mantiene a contatto della vita nelle sue svariate manifestazioni che vanno dal progresso delle arti a quello delle scienze, che quelle manifestazioni ricerca anche fuori dei confini della patria, senza pregiudizi di campanile e senza supine ammirazioni per quanto vede operare dagli stranieri. Ed aggiungerò che il Filippi appare anche abbastanza svincolato dalle opinioni correnti del suo tempo. Così, nella questione del wagnerismo e antiwagnerismo, sebbene la sua ammirazione per Wagner sia più che manifesta, tuttavia essa non degenera mai in settarismo e non esclude riserve critiche, nè gli impedisce di ammirare anche in campi opposti a quello del musicista tedesco. Il modo migliore per dimostrare quanto affermo sarà quello di spigolare i giudizi più caratteristici del Filippi, e presentarli, come qui appresso farò, in una specie di antologia.

Si compiace anzitutto, il Filippi, che a Bayreuth vi sia « *un pubblico speciale, che ascolterà coll'attenzione che esige il difficilissimo lavoro, e non si abbandonerà neppure a quelle forme del successo, che hanno esautorato completamente, rendendoli ridicoli, i telegrammi teatrali* ».

Dice che la classificazione della musica fatta da Rossini « *esservene di due specie, la buona e la cattiva* », è più spiritosa che giusta, perchè « *molta buona musica pare orrenda a certuni e deliziosa la pessima* ». Ma la giustificazione di questo rilievo rivela un punto di vista che è ancor oggi giudicato parziale da coloro i quali difendono i « diritti del pubblico ». « *Un dualismo nella musica* — scrive infatti il Filippi — *veramente esiste: c'è quella per il pubblico e quella per gli intelligenti* ». « *L'arte è una piramide sublime, nella cui base gavazzano tutte le volgarità; quanto più, col salire, questa piramide si restringe, e più l'arte si sublima, più rari ne diventano gli apprezzatori* ».

Siamo già al punto pericoloso di un'« arte » per soli adepti raffinati; snobistica e troppo generalizzante affermazione che culminerà nell'assurdo vertice della piramide: Luigi II di Baviera unico e solitario spettatore dei drammi wagneriani.

Ma nessuno saprebbe dar torto al critico vicentino quando egli osserva come mentre « *20 milioni d'italiani non si permettono negare la poesia di Dante di cui non capiscono una sillaba, si credono poi nel pieno diritto di fischiare un maestro le cui composizioni paiono loro tanto oscure, incomprensibili, tanto quanto la terza*

parte della Divina Commedia ».

È il campanilismo — secondo il Filippi — che determina queste preconcette avversioni: « *Il pregiudizio della nazionalità reca l'immenso danno di spezzare i rapporti, i vincoli dell'arte, d'intisichire la produzione artistica* ». « *Posto che le due musiche esistano, quella delle masse e quella degli intelligenti, anzichè scavare una fossa profonda fra di loro, bisognerebbe cercare che* un ponte le unisse, *e che a poco a poco la cultura si generalizzasse al punto da fondere i due partiti* ».

E contro gli imitatori di Wagner: « *Guai agli imitatori, i quali non hanno che il talento, guai alle scimmie ostinate e impotenti, quelle stesse scimmie che volendo imitare Michelangelo hanno prodotto il barocchismo del '600, e che copiando e parodiando il Wagner, senza aggiungervi nulla di nuovo, nè di personale, potrebbero produrre la rovina della musica nei tempi di là da venire* ».

***

Che il Filippi veda le cose con serenità e senza preconcetti, e bene spesso con spirito di cronista più che di critico, è dimostrato, per esempio, dalle descrizioni veramente pittoresche ed argute che egli fa di Bayreuth « *infima città della Germania, ove non c'è nessuna distrazione, ove si è tormentati il giorno dalla fame, dal sole, dalla polvere, dai ciottoli, la notte dal caldo, dalle pulci, dai letti procustiani* ». E vi faccio grazie del suo scontento per la cucina, le trattorie e i caffè e il poco garbo degli abitanti. La impressione in lui prodotta dall'uomo-Wagner, da sua moglie Cosima, dalla sua... Corte, è resa dal Filippi con sobrietà e acutezza, senza iperboli. Nè meno imparziale egli è nei giudizi sulle creazioni del Maestro tedesco. « *Wotan, il dio più chiacchierone e seccante ch'io m'abbia mai conosciuto* ». Il prologo dei *Nibelungi* lo abbaglia per le meraviglie sceniche che trasportano in un mondo ideale. « *Non ci siamo annoiati perchè la stranezza, la novità singolare, la magnificenza dello spettacolo, bastavano a tenerci inchiodati senza battere palpebra, in quel fitto buio, materiale e morale: eravamo però stanchi, abbattuti, impensieriti, quasi sgomentati* ». « *Eravamo tutti convinti che quella non era l'opera, nè la musica del pubblico* ». Ma a tale proposito piace al Filippi di riferire queste precise parole dettegli da Liszt: « *Il pubblico è facile che non comprenda la musica del Wagner, che vi si perda in mezzo, ma è impossibile che ciascheduno spettatore non riconosca la grandiosità delle linee su cui appoggia tutto il lavoro* ». « *Ed è proprio così* — commenta il Filippi —*; in quella oscurità c'è una attrattiva che non si può spiegare: si è stanchi, ma non vien voglia di andarsene. La noia opprime qualche volta, ma non è la noia del brutto, del deforme, del puerile* ».

Queste constatazioni che nel successivo periodo del wagnerismo trionfante nessun critico avrebbe osato fare, il Filippi — paladino davvero appassionato di Wagner — osa rendere pubbliche in un momento in cui i detrattori delle creazioni letterario-musicali wagneriane non erano davvero nè pochi nè miti; e meritano di essere ricordate (come prova di una serenità di giudizio, e per una più equa valutazione di un artista e delle caratteristiche del paese in cui quell'artista nacque) a tanti esegeti wagneriani al duecento per cento, i quali — nell'enfasi di elevare il tono del loro entusiasmo e di negare qualsiasi ombra nel grande quadro della produzione wagneriana — hanno finito per disgustare i veri, onesti e sereni ammiratori del Genio di Lipsia.

A proposito della *Walkiria* scrive il Filippi: « *Il preludio che al pianoforte, con quell'interminabile* pedale di re, *pare quasi insensato, in orchestra, suonato vorticosamente, diventa una di quelle pagine sinfoniche in cui Wagner primeggia* ». Ciò che conquista il Filippi è l'umanità di certi personaggi. L'episodio di Siegmund e Siglinda, al primo atto della *Walkiria*, gli appare come « *il linguaggio del cuore* », perchè « *sono l'uomo e la donna che si amano* » « *e non gli dei ragionatori, raccontatori e rompitori di scatole* » di cui il critico ha già fatto la noiosa conoscenza, e che torneranno con le loro « *chiacchiere* » a ingombrare il 2° atto.

Ma è curioso che questo detrattore degli dei wagneriani, s'accordi invece col Marsillach nel ritenere il *mito* come l'atmosfera più adatta per un lavoro in musica. È vero però che egli prudentemente aggiunge non doversi fare un'applicazione rigorosa di questo principio, come il Wagner ha provato ad esuberanza in quegli stupendi *Maestri Cantori di Norimberga*, la sola opera in cui invece del mito c'entrano la storia, i costumi locali della città, le passioni umane e amorose di Walther e di Eva, e che è l'opera che il Filippi preferisce, dopo il *Lohengrin*.

Il critico vicentino apprezza altamente Wagner anche come « librettista ». « *Scrivere della buona musica sopra un cattivo poema è un controsenso* » egli afferma col Marsillach. Ma più di quest'ultimo si mostra sereno allorquando benedice quel *controsenso* che ci ha dato, specie in Italia e persino dopo la morte di Felice Romani, delle « *buone musiche sopra pessimi poemi* ». Il libretto « *come pretesto per far della musica* » non è dunque tanto da disprezzare se ad esso dobbiamo una serie di capolavori musicali, specialmente italiani, ai quali anche i fautori più intransigenti del *dramma wagneriano*, bisogna che facciano tanto di cappello. Il Filippi però si guarda bene dall'associarsi all'opinione del Beauquier, « *il quale, nei poemi,* non vuole che situazioni, *ed ha il sublime coraggio di asserire che i buoni versi nuocciono all'ispirazione musicale* ». Lasciamo andare la paradossale conclusione di questo giudizio, ma la importanza prevalente delle *situazioni* è stata dimostrata al massimo grado dal nostro Verdi, il quale pei suoi libretti, spesso scadenti e inverosimili, si affidava sempre alle *situazioni*, le quali dovevano essere *umane* e *passionali*, e attribuiva importanza, ben più che alla bellezza del verso, a talune *parole* dei versi, emergenti per qualità di colore, di dinamismo e di « riferimento-indice » al carattere dell'episodio che il musicista aveva cura di mettere nel massimo rilievo. Procedimento che potrebbe essere in certo qual modo rassomigliato alla didascalia chiarificatrice dei films.

Che un buon libretto possa giovare al musicista e alla musica è senz'altro da accettare; ma il pregio non dev'essere letterario: esso deve consistere piuttosto nella bontà dell'intreccio e della situazione, e, quanto alla forma, piuttosto nell'appropriata scelta del metro, dei ritmi, degli accenti. Come ha dimostrato Arrigo Boito nel libretto per il proprio *Mefistofele*, e nei libretti per Verdi (*Otello* e *Falstaff*) e per Ponchielli (*Gioconda*).

Del resto, anche prima di giungere a questa perfezione librettistica, v'erano stati esempi mirabili di opere come il *Guglielmo Tell* di Rossini o l'*Aida* di Verdi, « *opere che non periranno, come tante altre degli stessi autori, per la semplice ragione che sono appoggiate non già al* predominio assoluto della melodia, *ma alle ragioni più intime del dramma musicale, all'arte vera* ».

Le opere fondate invece su cattivi libretti, hanno trionfato al loro apparire

quando erano musicate da maestri di genio come Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, i quali affascinarono tutta una generazione coll'abbondanza, la bellezza, l'incanto delle loro melodie, senza che il pubblico s'accorgesse che, tranne poche imperiture creazioni, quei voli della fantasia si appoggiavano sul vuoto e che quindi sarebbero precipitati ben presto nel baratro dell'oblio. « *Il pubblico italiano abituato a giudicare le* cantilene *pure e semplici, quando gli venne presentato qualche cosa di più sostanzioso, di più fino, di più artistico, non ci ha capito più niente, fece il viso dell'allarme, e ce ne vollero delle belline perchè accettasse Weber, Meyerbeer, Gounod, Halévy; non parliamo di Wagner, che solamente adesso comincia a digerirlo* ».

« *Col* dramma musicale, *ch'è una necessità fatale dell'arte progredita, le formole e le convenzioni diranno fra breve la loro ultima parola; non ci saranno più gorgheggi inutili, fioriture vane, e il virtuosismo cederà definitivamente il posto alla verità, all'espressione, al colore* ».

Verdi infatti, il quale fu sensibilissimo alle nuove necessità che s'andavano appalesando nel teatro di musica (e non soltanto in quello di Wagner), fu il primo a realizzarle e nel modo più felice nelle creazioni della sua maturità artistica: dal *Don Carlos* al *Falstaff*.

Lo stesso Filippi del resto, il quale ha rilevato in Wagner tre maniere: la prima dell'*imitazione;* la seconda della *creazione originale*, la terza ideale, soggettiva che appartiene *più all'artista che al pubblico*, afferma che il giusto mezzo Wagner lo ha saputo trovare nella seconda maniera: quella « *del Lohengrin, del Tannhäuser, dei Maestri Cantori, che il pubblico ha ormai accettata, e la critica deve a preferenza ammirare per la perfetta compenetrazione dell'ispirazione con la scienza* ».

Ciascuno a suo modo, dunque. Così il Wagner come il Verdi — secondo il carattere musicale della sua terra e il particolare carattere del suo genio — s'è avvicinato e ha talvolta raggiunto questo giusto mezzo. Il quale è rappresentato da un punto così delicato di equilibrio che rimanere al di sotto di esso, ma anche oltrepassarlo, equivale a discostarsi dalla linea della ideale perfezione.

ALBERTO DE ANGELIS.

Ad evitare ritardi o sospensioni nell'invio di « Musica d'Oggi » preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'ABBONAMENTO PEL 1933. Il quale può essere versato sul nostro CONTO CORRENTE POSTALE 3-2069, senza alcuna spesa dagli uffici capoluoghi di provincia e con lievissimo onere dagli altri.

La morte e i funerali di R. Wagner a Venezia [1]

È morto improvvisamente a Venezia il 13 febbraio. Stava per toccare la 70.ma e si conservava tuttavia abbastanza vegeto, robusto e arzillo. Impossibile dare notizie perchè la famiglia si è chiusa ermeticamente nel suo dolore, e fu impossibile avere notizie sulla morte di quest'uomo che appartiene ora tutto alla storia.

Alle ore 13 Wagner non si sentiva bene, tuttavia aveva lavorato, nel corso della mattina, parecchio come al solito. Alle 3 pom. circa si fece servire il pranzo, ma non prese che del brodo. Perdurando la sua indisposizione pensò che un po' di moto e il respirare l'aria libera gli facesse bene: quindi ordinò ai gondolieri di apparecchiare la barca, cosa che faceva spesso e che gli giovava per ritemprare lo spirito, per rinvigorire l'ispirazione, per rasserenare l'animo nella quiete poetica, beata del nostro Canalgrande. Ma non ebbe tempo di scendere nella gondola che il male, o meglio, la morte lo colse nella propria stanza. Egli indossava una veste color di rosa (ne aveva tre, una bianca, una nera ed una color di rosa) il colore e il fiore che è il simbolo della gioia e della allegria; ebbe tempo di tirare il campanello e di far chiamare la moglie sua, Cosima. Essa accorse prontamente, ma al suo giungere Riccardo Wagner era in uno stato disperato. Chiamato il medico della famiglia, dott. Keppler, non potè che constatare la morte per affezione cardiaca. La famiglia, anzi tutto il palazzo Vendramin, il più bello forse dei cento e cento che ingemmano il Canalazzo, e che in altri tempi fu la dimora della duchessa di Berny, fu tutto sossopra, e poco dopo la triste nuova si divulgava rapidamente.

Piovvero i telegrammi a centinaia dappertutto e uno dei primi fu quello del re Luigi di Baviera il quale, dopo le sue espressioni di profonda condoglianza e di vivo dolore, ordinava che nulla fosse toccato, che nulla fosse disposto sino a tanto che non giungesse a Venezia un suo rappresentante, il quale è atteso d'ora in ora. Molte le corone portate subito, ma esse vennero collocate in una stanza vicina a quella dove giace la salma coperta di fiori della famiglia.

Dapprima si credeva che a Venezia vi sarebbero state onoranze funebri solennissime, alle quali la cittadinanza tutta avrebbe partecipato con grande espansione d'animo, trattandosi di un uomo grande e di un ospite; ma poscia la cosa ha mutato faccia. Si seppe che la famiglia voleva riserbarsi di rendere solenni onori funebri al caro suo estinto in Baviera ed a tale oggetto dispose per la più sollecita partenza. Ordinò a Vienna una cassa metallica con un ovale coperto a vetro nella parte inferiore; ordinò un carro funebre alla ferrovia ed una carrozza salon per partire questa notte o domani notte. Però la cassa non giunse ancora e per la ferrovia si dovrebbe ricorrere al capo traffico della sezione di Verona, per ottenere, se possibile, un permesso speciale, non consentendo i regolamenti il trasporto di convogli funebri nei treni diretti. Alle ore 2 è seguita l'imbalsamazione.

(1) Dalla *Gazzetta Musicale*, Milano, Febbraio 1883.

Il nostro Municipio ha inviato alla vedova una lettera e la Commissione pei monumenti ha espresso il desiderio che una lapide venga collocata nel palazzo Vendramin, per tramandare ai posteri che in esso morì Riccardo Wagner.

La moglie dell'illustre estinto stette per ore ed ore presso la salma, non volendo persuadersi ch'egli fosse morto. Toltala di là il mattino dopo (ci stette tutta la notte) vi ritornò. Le figlie sono pure accasciate sotto il peso di tanta sventura ed il loro dolore è profondo. La vedova, forse in omaggio alle disposizioni date dal Re di Baviera, non ha permesso che fosse levata la maschera.

(Lett. 15-II-83). P. F.

Faccio seguito alla mia di ieri.

L'inviato del Re di Baviera non venne e l'arrivo del sig. Gross, banchiere di Wagner, ha ingenerato l'equivoco. La famiglia si lasciò persuadere dai pittori Joulowsky e Passini, che l'hanno rappresentata nei rapporti col mondo esteriore, dell'opportunità di far togliere la maschera al cadavere, ciò che fece lo scultore Benvenuti.

Questa mattina giunse da Vienna il feretro, la cui parte esterna di metallo bronzato a due tinte, con un crocefisso nel mezzo con putti, fogliame, teste di leone per borchie, presentava un assieme bello, naturalmente per quanto questa parola può intendersela coll'idea punto lieta che un feretro sia pure artistico e sullo stile del *rinascimento*, presenta.

La salma fu portata alla stazione al tocco e deposta subito in un carro mortuario contraddistinto colle lettere H. F. N. 6025 internamente addobbato di nero e di argento. Furono deposte su di esso 18 o 20 corone tutte belle e parecchie magnifiche, come quelle metalliche del Comune di Venezia e della signora Lucca, quelle di stoffa del Liceo e Società Benedetto Marcello e del Circolo Artistico Veneziano.

Verso il tocco e mezzo, quando il carro era anche chiuso e suggellato con piombo dal medico comunale, ai riguardi sanitari, giunsero le gondole con la vedova, la figlia, il figlio e gli intimi. Era pronta una carrozza salon ove la famiglia si collocò e subito si abbassarono le tende. Al basso sul trottoir, vi erano il prefetto Mussi, il Commissario Regio, il Presidente del Liceo col collegio dei professori, musicisti, pittori, giornalisti, ecc. Il conte Giuseppe Contin disse in tedesco al banchiere Gross che Venezia artistica là convenuta lo pregava di farsi interprete gentile verso la famiglia del dolore profondo del quale era compresa per così grave sventura. Il signor Gross rispose che al momento opportuno avrebbe riferito alla vedova queste parole affettuose, soggiungendo che attualmente essa si trova in uno stato d'animo da non consentire alla sua mente ed al suo cuore nessuna manifestazione esteriore. Alle 2 ¼ circa il treno partì. Ecco tutto finito.

Però questo riserbo, questa partenza rapida, che somiglia tanto ad una fuga, ha dispiaciuto molto alla nostra città, la quale sarebbe stata ben lieta di offrire alla memoria del grande musicista omaggio sincero e profondo. Ad ogni modo la famiglia volle così, e la sua volontà fu religiosamente rispettata, ma con vivo dolore dell'intera popolazione.

(Lett. 16-II-83). P. F.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Tradizioni e convenzioni musicali

Anche quello delle *tradizioni*, (più o meno autentiche) e della loro importanza è un problema scottante e sempre di attualità, tanto in Italia quanto fuori; e sul quale la discussione è sempre aperta. Non passa infatti giorno che in una pubblicazione italiana o straniera, non apparisca un articolo sull'argomento. Una rivista romana ha aperto una specie di *referendum* in materia, al quale (non ancor chiuso) prendono parte specialmente i giovani: in Francia, dopo le polemiche sui « ritorni », la faccenda s'è un po' calmata, in Inghilterra è all'ordine del giorno. Ma proprio in questo periodo ci avviene di leggere in una rivista inglese *Musical Opinion*, a firma di Francesco Berger, alcune sensate osservazioni in materia, che ci sembra non inutile riferire.

Per prima cosa lo scrittore inglese comincia a negare il diritto di usare l'espressione: questa *è* musica, oppure questa *non* è musica. Che cosa è musica e che cosa non lo è? Nello stesso paese, da un secolo all'altro i valori musicali vengono rovesciati, e ciò che ha impressionato e suscitato l'ammirazione dei nostri avi ci lascia perfettamente indifferenti, e viceversa. Non solo: la musica d'un dato paese, trasportata sotto un altro clima diventa assolutamente incomprensibile, mentre nella propria regione ha il valore che tutti sanno. Vuol dire che cambiando latitudine cambia di valore, o diventa *non* musica addirittura?

Egli è che noi abbiamo il torto di giudicare *tutte* le musiche secondo un criterio di sensibilità che s'è formato nell'ultimo secolo, ed attraverso la sola musica della Europa centrale, e di questo s'è fatta una misura ed una tradizione tirannica, dimenticando che la prima grandezza della musica sta appunto nella possibilità di avere mille espressioni, talvolta, in apparenza, contraddicenti fra loro, ma tutte egualmente *vere* e profonde.

« E' la tirannia della tradizione — osserva « l'A. — che ha reso tutte le musiche euro« pee, più o meno simili fra loro. Verdi e « Puccini differiscono da Bach e Händel: la « musica tedesca differisce da quella italiana « come questa da quella inglese: ma solta« mente nel modo d'espressione, non nella « *sostanza* musicale vera e propria. Attraverso « ai secoli *tutta* la musica europea ha creato « intorno a sè una rete eguale di restrizioni, « convenzioni, proibizioni, la quale fa sì che « i musicisti dei più diversi paesi diano di « cozzo nelle stesse reti, e cerchino, su per « giù, le stesse vie di liberazione. Il grande « riformatore che vorrà dare all'avvenire una « nuova, veramente *originale*, musica dovrà « fare per l'arte nostra, ciò che Galileo, Co« lombo, Lutero, o Cromwell hanno fatto per « la razza umana. Io non posso credere che « R. Wagner *come riformatore* sia stato gran« de quanto i suoi feticisti vogliono farci cre« dere: egli mi sembra non sufficientemente « liberato dai metodi e dalle teorie dei suoi « predecessori e contemporanei per aspirare al « titolo di *grande riformatore* ».

Continuando di questo passo, l'A. passa in rassegna alcune delle scoperte di nuovi mezzi espressivi (specialmente armonici) dell'ultimo secolo: e ne fa rilevare l'importanza in quanto *novità*, e come l'abuso di esse, o meglio l'essersi fermati al principio di una scoperta e non l'averla sfruttata completamente, abbia generato una quantità di *luoghi comuni* non meno malinconici di quelli tramandati dalla tradizione. Tradizione, secondo lo spirito della parola, significa continuazione, ma che abbracci il più possibile delle esperienze passate e presenti: una sintesi insomma, che non si restringa solo ad un dato periodo ed a poche opere, ma abbracci l'intera produzione di una razza senza respingere quanto può arricchire i suoi mezzi espressivi per l'avvenire.

Disgraziatamente, il pubblico (e la critica, no?) ama le situazioni semplici e quindi passa con facilità dall'uno all'altro estremo: da un avanguardismo talvolta sovversivo, ad un conservatorismo eccessivo. Fra i musicisti la confusione è anche più grande perchè ognuno pensa di essere il solo depositario di una tradizione (che generalmente ha mille volti come l'arte) e tra loro regna l'intransigenza più assoluta.

Probabilmente la verità sta nel mezzo, e

l'avviso di Leonardo è ancor buono: « Senza novità non c'è arte! » — e l'artista, fatta propria l'esperienza del passato e del presente, dovrebbe slanciarsi arditamente verso il futuro. Agguerrito e preparato bene, ormai il passato non gli dovrebbe più servire se non come punto cardinale per procedere verso le vaste regioni dell'arte ancora inesplorate.

Berlioz in viaggio

Berlioz, questo grande rivoluzionario della musica, faceva trasecolare i suoi contemporanei in tutti i modi possibili, ma sopra tutto coi suoi viaggi all'estero.

La rassegna *Die Musik* di Berlino pubblica un articolo di Paul Landormy, che rievoca con tratti assai pittoreschi e gustosi le peripezie di questi viaggi. Le tournées di virtuosi non erano rare a quel tempo; ma non era mai avvenuto che un compositore e direttore d'orchestra che non suonava nessun istrumento, viaggiasse da una città all'altra soltanto per dirigere la propria musica: questo fenomeno appariva incredibilmente strano.

A Mosca per poco non gli veniva negata la sala dell'Adelsklub, unicamente perchè egli non era in grado di fare acrobazie sul pianoforte o sul violino, come tanti altri dell'epoca.

In quanto alla sua musica, poco v'ha da dire, poichè essa destava un interesse più che mediocre. Il pubblico era abituato a commuoversi soltanto nel vedere gli uomini volanti, al trapezio, volteggiare nell'aria, con pericolo costante di rompersi l'osso del collo.

Questo bizzarro viaggiatore era insensibile alle bellezze della natura, e assolutamente incapace di trasmettere le proprie impressioni su questo soggetto.

Passò per Firenze, e non si curò affatto di visitare la città e i suoi tesori artistici. All'infuori della musica, sembrava non interessarsi di nulla. Tuttavia grande fu la sua commozione quando per la prima volta si trovò in cospetto della Città Eterna. « Ecco Roma, signore! » gli disse il vetturale. « Queste poche parole risuonarono nell'intimo del mio spirito come un arcano richiamo... Roma, in mezzo alla nuda pianura sconfinata... ».

Profonda impressione gli fecero il giardino di Villa Medici, il Pincio, la Trinità dei Monti; poco gli piacquero, invece, « i trascurati giardini di Villa Borghese ».

Più che tutte le altre chiese della città, amava S. Pietro. Nelle afose giornate estive, soleva rifugiarsi nel tempio immenso, per dedicarsi in quel fresco delizioso alla lettura di Byron. Le avventure dei corsari portate nei silenzi e nella solitudine del luogo sacro! Romantica profanazione! E alla sera, tornando a Villa Medici, l'estroso pellegrino teneva pronto un coltello affilatissimo tra le mani, per difendersi dai banditi immaginari!

Berlioz viaggiò in Germania, in Austria, in Russia. Quasi ovunque venne accolto con segni di deferenza e di simpatia: le folle sentivano il fascino della sua genialità, pur non penetrando il senso intimo della sua arte riformatrice.

Nella sua *Sinfonia fantastica*, la prima frase melodica fu considerata astrusa e incomprensibile; mentre è forse la più semplice e la più bella.

E' incredibile la serie di peripezie e di disavventure che toccarono al grande musicista durante il suo viaggio in Russia!

Dalla frontiera sino a Pietroburgo Berlioz rimase quattro giorni e quattro notti chiuso ermeticamente in una specie di diligenza ballonzolante. In quella scatola ferrea egli era proiettato da una parte all'altra con tanta violenza, da averne tutto il corpo ammaccato e pieno di lividure; la strada era pessima; di quando in quando si attraversavano buche profonde come voragini, si risalivano pendii scoscesi come montagne rocciose: sembrava di essere travolti dal gorgo di una tempesta in pieno oceano. Tutti i passeggeri avevano il mal di mare.

Ma, in compenso, che trionfo a Pietroburgo! Orchestra e cantanti mirabili; delirio della folla... Un guadagno netto di 28.000 franchi per due concerti!

Questo fu il solo evento lieto nella carriera del povero viaggiatore solitario, il quale nella vita fu altrettanto sballottato e respinto da ogni parte come sulle strade deserte della Russia.

Sono noti gli insuccessi di Berlioz a Parigi; le sue opere più significative, che recavano l'impronta indelebile del genio, furono misconosciute. Calpestata la sua natura ribelle, l'arte da lui proclamata subì il vilipendio delle critiche malevoli, la sferzata delle allusioni mordaci e delle beffe.

Nè si volle riconoscere l'impulso di quel suo cuore generoso, il fuoco di quel suo spirito insonne, che con pressea coscienza schiuse all'arte dei suoni orizzonti sempre più vasti.

C. MONTEVERDI
Il ballo delle ingrate
Testo di O. RINUCCINI
Trascrizione ed istrumentazione di
A. Toni
dal Basso Continuo originale
Partitura (cent. 17 × 23, rilegata in tela verde con impressioni in oro)
L. 40,—
EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. C. BRERO

LA MOSCA CHE
MI RONZA D'INTORNO

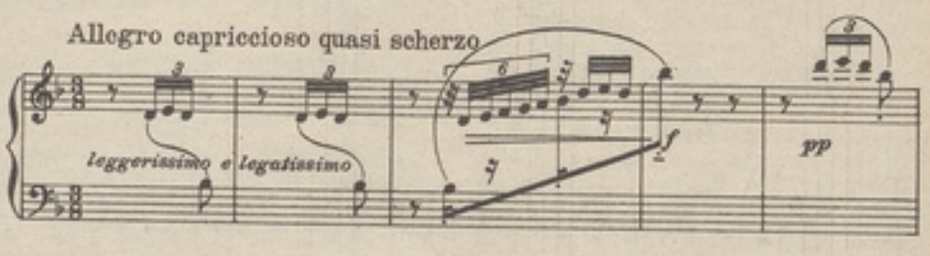
PER PIANOFORTE

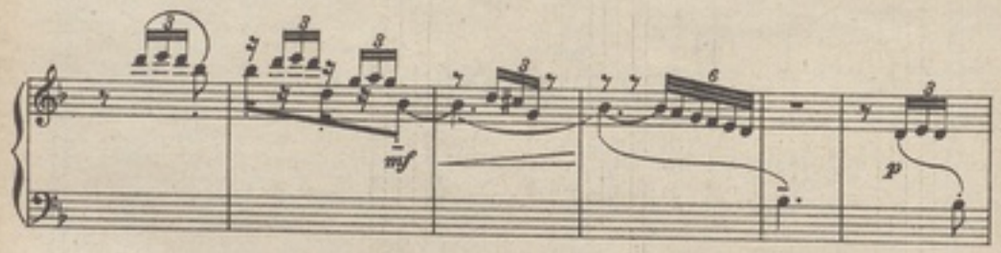
A FEDERICO BALDI

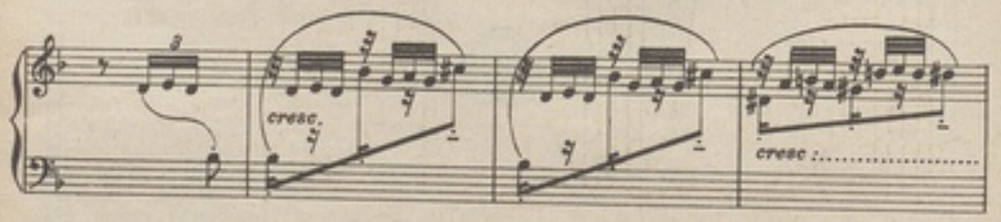
La mosca che mi ronza d'intorno

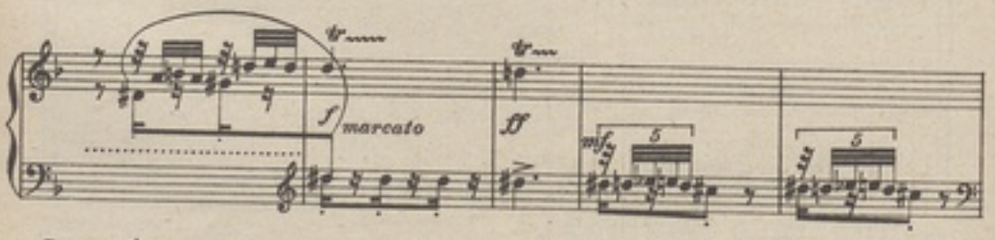
G. C. Brero

Allegro capriccioso quasi scherzo

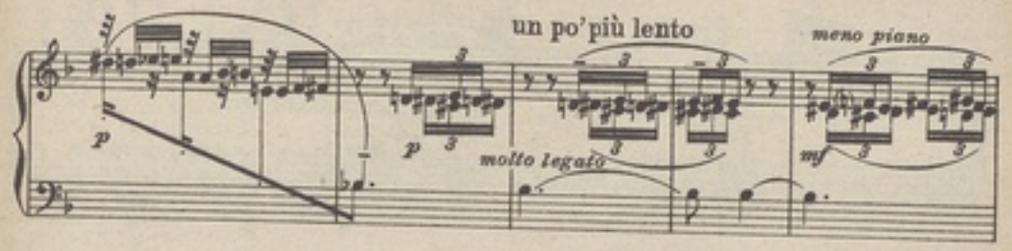


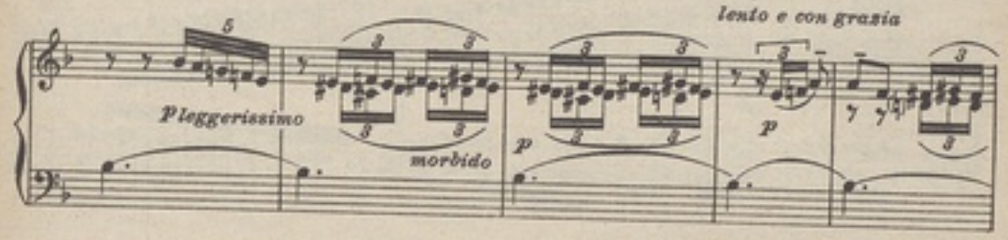


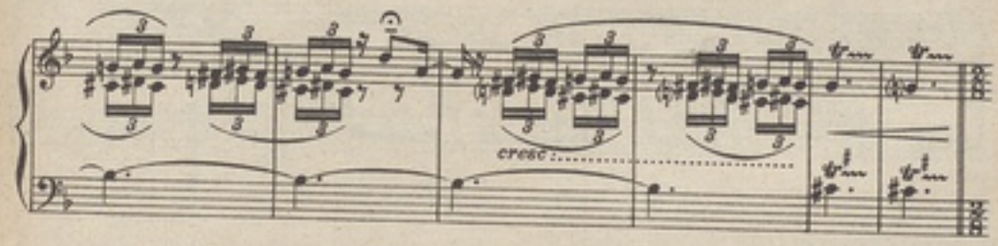


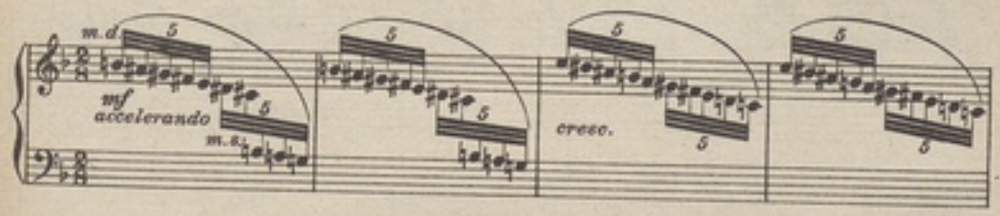


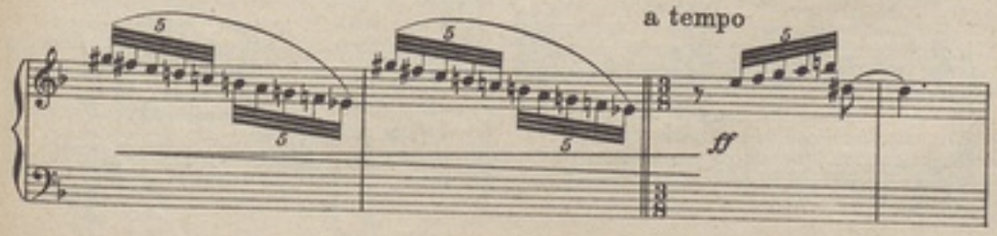
Proprietà riservata

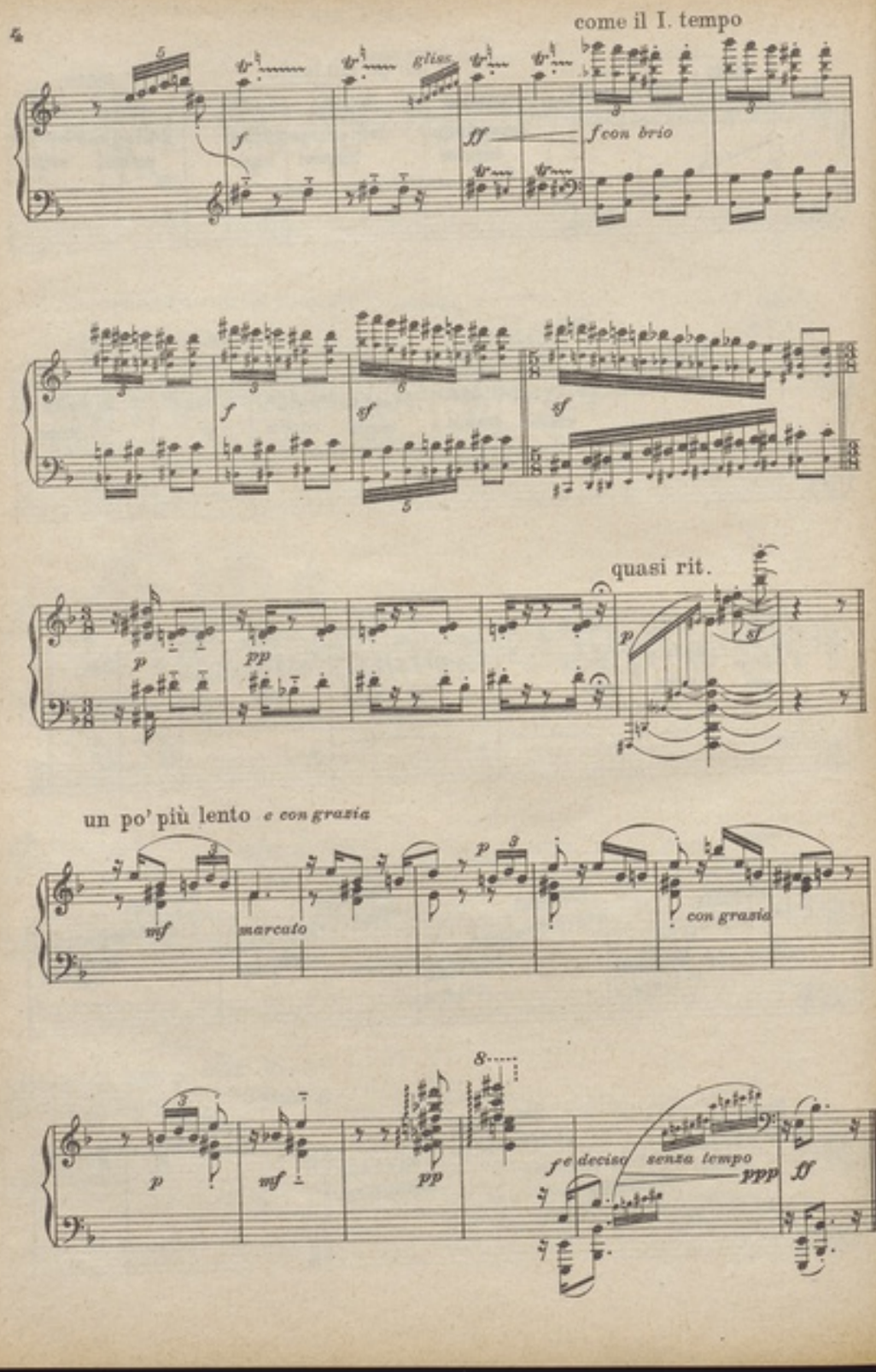












La musica belga

È credenza abbastanza diffusa (almeno da noi) che una musica *belga*, se pure esista, sia in certo qual modo infeudata al movimento francese di *ante* o di dopo-guerra: ed i lavori di qualche belga giunti fra noi (specialmente quelli di Jongen) sembrano confermare questa ipotesi.

Ma da qualche tempo a questa parte alcuni studi apparsi, su riviste francesi, spagnuole, ed inglesi, ci rivelano che nel Belgio esiste, oltre all'attiva vita concertistica notissima, un movimento di compositori, ed una produzione che — se pure non ha varcato che in minima parte le frontiere del piccolo paese — presenta uno spiccato interesse ed una particolare fisonomia.

Trascurando i compositori d'anteguerra, più o meno infeudati al movimento francese o tedesco (qualcuno occupato a continuare la pesante eredità franckiana) quello che c'interessa particolarmente e richiama la nostra attenzione è la produzione più recente, quella del dopoguerra, quella che i compositori belgi iniziarono dopo i quattro anni d'isolamento dovuti all'invasione tedesca.

La prima cosa che ci colpisce (e ce la conferma uno dei più intelligenti critici musicali del paese: Josè Bruir) è che il Belgio è la nazione che, con le scuole di Mittel-Europa, ha meno subito l'influenza debussiana.

« In nessun paese — afferma il Bruir — il « *debussysmo* fu così poco compreso come nel « Belgio... In quest'arte, ai tempi in cui rap- « presentava una novità, vide una buona dose « di « letteratura » perfino d'*artisterie*, cose « alle quali un buon belga sarà sempre refrat- « tario. C'è in Debussy un senso del raro e « del prezioso, un pudore dell'emozione, una « discrezione ed un gusto i quali rappresen- « tano l'antitesi perfetta di quello spirito pe- « sante e pratico che già Nietzsche malediva, « e che ogni buon belga porta con sè do- « vunque... ».

Del resto, se il debussysmo avesse potuto esercitare qualche influenza, questa sarebbe stata troncata subito dalla guerra: nella quale perirono i due compositori giovani A. Biarent e G. Antoine, sui quali la nuova generazione poteva contare.

Dopo la guerra i giovanissimi musicisti belgi crebbero sotto il triplice segno di Strawinsky (*Histoire du Soldat*), di Satie (*Parade*) e dei primi *jazz*. Da questo i maliziosi compositori francesi seppero trarre il miglior profitto, pronti a liberarsi di quelle influenze con la più simpatica disinvoltura (i *Six* insegnino). Il belga piglia tutto per oro colato (perfino Satie). Ma in lui la paura d'essere preso in giro si unisce al desiderio fortissimo di essere « *à la page* ». Ed ecco nell'immediato dopo guerra i giovani *belgi* produrre una musica *à l'emporte-pièce*, sul tipo di quella dei *Six*, più aggressiva (e più ingenua) ancora, se possibile. Il concerto di questi giovani provocò un bello scandalo, poi tutto ritornò tranquillo: anche la musica.

Ma qualcuno non si rassegnò a vegetare nel Belgio e lasciò Bruxelles per Parigi. Fu questi Arturo Hoérée, il quale si inscrisse alla *Schola Cantorum* e fu allievo di A. Roussel.

Ancora studente Hoérée compose un *Septuor* sul quale la *Schola* lanciò la scomunica. Non occorreva di più (ma, date le qualità musicali del lavoro, non era necessario) perchè il *Septuor* girasse con grandissima fortuna in tutte le sale da concerto, e fosse persino inciso al grammofono. Ben presto a questo primo lavoro si aggiunsero una *Pastorale et Danse*, *Six Poèmes* per canto, *Les Heures Claires* egualmente per canto: poi... A. Hoéré abbandonò la composizione per dedicarsi interamente alla critica. È infatti, oggi, uno dei critici più quotati del mondo musicale.

Vicino a lui occorre ricordare il suo maestro Raymond Moulaert che, quantunque non più giovanissimo (è nato nel 1875), ha prodotto e produce opere — some la *Sonata* per pianoforte, la *Sonate d'orgue* — che lo mettono ancora in prima linea fra i musicisti del suo paese. Specialmente nelle sue raccolte di *lieder*, Moulaert ritrova certe antiche discipline (assai prima che la moda se ne immischiasse) l'uso delle quali non esclude una modernità d'espressione schietta.

Due giovanissimi, Albert Huybrecht e Fernand Quinet (l'uno e l'altro intorno alla trentina) sono già favorevolmente noti anche fuori del loro paese. Il *Quartetto* di A. Huybrecht fu rivelato da Mme Coolidge: questo quartetto è opera solida e sincera, in cui qualche leggera traccia d'influenza post-debussysta non fa macchia: *Quartetto* al quale in seguito si aggiunsero una *Sonata* per violino e pianoforte ed un gruppo di melodie che confermarono la personalità e la cultura del giovane compositore. A queste bisogna aggiungere un *Chant funèbre* per orchestra, di imminente esecuzione.

Il nome di Fernand Quinet si sparse in occasione dell'esecuzione delle sue *Moralités non légendaires* ad uno dei recenti *festivals* di musica internazionale: ma il giovane compositore aveva già al suo attivo opere non meno interessanti: una *Sonata* per viola e pianoforte, una *Suite* per tre clarinetti, e sopratutto una Suite sinfonica la quale rivela una bella fantasia ed una intensa vita ritmica, nonostante qualche lieve e contradditoria influenza che permane in essa.

A questi bisogna aggiungere tutto un gruppo di giovani e di giovanissimi: S. Daneau, d'Agrèves, C. Fremolle, Timmermans, E. Paimparé, de Taeye ecc. i quali se non hanno an-

cora rivelato una forte e decisa personalità, hanno già dato opere che mostrano sano temperamento e solida cultura: buone promesse di un domani dunque.

Nè i compositori belgi si sono disinteressati del teatro: tra la produzione teatrale belga contemporanea bisogna ricordare: *La jeune fille à la fenêtre* di S. Hollman, *Le Fantôme* (opera di carattere schiettamente folkloristico) di E. Verheyde, *Le Miracle* (è la leggenda di Soeur Beatrix trattata anche da Maeterlinck) di R. Veremans; *Saint François* di Dejonker, *La legende de Saint Julien l'Hospitalier* di Otlet, *Le Cadet dupé* di Brenta. Questi ultimi tre, insieme a R. Bernier, a M. Poot e J. Strens, sotto la direzione spirituale di Paul Gillson, formano un piccolo gruppo chiamato dei *Sintetisti*. Nome un poco pretenzioso, ed un poco rebarbativo: ma non etichetta, nè indicazione di scuola o di teorie. È, questo gruppo, come una piccola famiglia musicale sotto il segno dell'amicizia: ma in cui ognuno dei componenti è libero di seguire il proprio istinto, le proprie tendenze e di creare liberamente: insomma, esattamente il contrario d'una *cappella*.

Tutti questi giovani — ai quali bisogna aggiungere ancora Schoemaker, autore d'un *Feu d'artifice* recentemente eseguito a Roma — hanno al loro attivo, oltre ad un *Quartetto* per ciascuno, una interessante e numerosa produzione di musica da camera e sinfonica, la quale autorizza le più legittime speranze sul domani musicale di questa piccola nazione.

Se tale produzione comincia solo ora ad essere conosciuta (e lentamente) fuori delle frontiere, ciò è sopratutto a causa delle difficoltà *pratiche* di divulgazione: difficoltà che in questo momento tutti i paesi, qual più, qual meno, conoscono. Ma essa basta così com'è, a dimostrare come il paese che ha dato alla musica le figure di Orlando di Lasso, di Grétry, di César Franck, mantenga la propria tradizione e continui a cantare.

RECENTE SUCCESSO AL TEATRO ALLA SCALA

R. ZANDONAI

Una partita

Dramma in un atto di A. Rossato

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20,—
Libretto . . . . . » 2,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, 25 novembre 1932.

G. L. Centemeri. - *Il servizio organistico.*

Si invoca una legislazione circa l'uso dell'organo in chiesa.

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, dicembre 1932.

—— *Pietro Mascagni.*

Profilo biografico seguito da una bibliografia.

B. Revel. - *Ottaviano dei Petrucci.*

Continuazione dell'interessante e rarissimo studio di A. Schmidt sull'argomento, già qui segnalato.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, ottobre-dicembre 1932.

J. Tiersot. - *Lettres de musiciens écrites en français du XV au XX siècle.*

Continuazione del tomo XXXIX, fasc. 3, p. 237 dell'anno 1932. Sono riportate lettere di Liszt.

A. Bonaccorsi. - *Contributo alla storia del Concerto grosso.*

Saggio di vasta dottrina, corredato di numerose illustrazioni musicali. Sono sottoposte a perspicua disamina opere di Alessandro Stradella e di Antonio Vivaldi. Tra i pochi musicisti dei tempi moderni dedicatisi al Concerto grosso sono da rammemorare: M. Reger (*Konzert in alten Stil*, op. 123); E. Bloch (*Concerto grosso per archi e pianoforte obbligato*); G. F. Ghedini (*Concerto grosso in fa maggiore*).

G. Del Valle de Paz. - *La Critica Musicale in Italia.*

L'articolo ha per sottotitolo: Vita e cultura musicale interno al 1870, ed illumina il quadro della vita musicale italiana negli ultimi anni del secolo XIX.

F. De Pauer Peretti. - *In finale dell'«Eroica» e le sue interpretazioni.*

Lo scrittore sostiene arditamente che l'ultimo tempo della sinfonia beethoveniana (essendone stato scelto il tema da una musica di balletto e da variazioni per pianoforte composte precedentemente), si adatterebbe benissimo ad una esecuzione a parte quale opera indipendente di variazioni per orchestra.

G. A. Mantelli. - *Debussy e Mallarmé.*

Commento esegetico al *Prélude à l'Après-Midi d'un faune*. L'egloga del poeta e la stupenda creazione musicale che ad essa si ispira, hanno una intima, squisita rispondenza di toni, di colori, di sfumature.

E. J. Luin. - *Giovanni Ferrandini e l'apertura del Teatro Residenziale a Monaco nel 1745.*

Note storiche su questo musicista, nato presumibilmente a Venezia circa il 1715, recatosi a sette anni alla Corte di Monaco. Il Teatro Residenziale di questa città venne inaugurato il 12 ottobre 1753, nell'onomastico del fondatore Massimiliano III, coll'opera di Ferrandini *Catone in Utica*, la cui musica è andata perduta.

Rassegna Dorica. - Roma, 20 dicembre 1930.

M. Saint-cyr. - *Della musica radiogenica e di altre cose.*

Aforismi sulla musica «radiogenica» e sui concorsi indetti all'uopo. È meglio che i compositori si preoccupino — osserva l'A. — di scrivere della musica *interessante* anche se non perfettamente «radiogenica» piuttosto che della musica inutile che rispetti scrupolosamente le esigenze del microfono.

R. Giraldi. - *Muzio Clementi, romano.*

Concisa biografia del compositore e pianista romano, disseminata di intelligenti osservazioni critiche sull'opera sua e seguita da una breve bibliografia.

M. Pedemonte. - *Matteo Bisso.*

Osservazioni storico-critiche sopra questo quasi ignoto compositore ligure del 700, autore di un'opera vasta e varia «in cui ha profuso una vena melodica spontanea e fresca: ha sfruttato una scienza armonica e contrappuntistica vivace, spigliata, elegante; ha espresso una commozione fervida e sincera».

La Nuova Italia Musicale. - Roma, dicembre 1932.

A. Cametti. - *Il «Macbeth» di Verdi.*

Rievocazione della varia fortuna dell'opera verdiana in occasione della sua ripresa al Teatro Reale dell'Opera.

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1932.

Tutto il fascicolo è dedicato alla grande figura di G. S. Bach.

S'inizia con uno scritto di A. Suarès, *Vues sur J. S. Bach (esquisse pour un portrait)* in cui lo scrittore francese traccia col consueto abituale immaginoso linguaggio (più poetico-letterario che veramente critico-estetico) un profilo del musicista e cerca di mettere in rilievo le qualità essenziali della sua arte.

Alain (al quale dobbiamo già una singolare analisi estetico-metafisica delle sonate per violino di Beethoven) in *Le langage de Bach* mette in luce con una acuta sensibilità la caratteristica essenziale del linguaggio bachiano «...En Bach il n'y a de drame qu'*entre les sons eux mêmes*... Le secret de cette forme est en ceci que, sous la grammaire, elle interroge le physique des sons; par quoi elle est chose émouvante, mais non troublante, à la manière des vents et des eaux, et se trouve plus physiologique qu'aucune autre, au sens où la statue est physiologique...».

A. Pirro pubblica qui l'interessante frammento di una sua conferenza sul compositore di Eisenach *Comment jouer Bach sur l'orgue*, insistendo sulla necessità per l'interprete non solo d'uno studio analitico-estetico delle composizioni, non solo della tecnica strumentale, ma d'una comprensione della sua religiosità «car c'est par l'intelligence de sa piété que nous decouvrons les racines de son art...».

La pénétration en France de l'oeuvre d'orgue de J. S. Bach et sa registration étudiée comparativement a l'évolution de la facture d'orgue offrono modo a N. Dufourq di presentarci un minuzioso studio storico-critico che, nella sua conclusione, sviscera e tratta a fondo l'argomento: e che sarà letto dagli interpreti con molto interesse.

A. Gastoué studia e precisa i rapporti fra *Couperin et J. S. Bach*: il Couperin (pochissimo noto) compositore di musica religiosa (si sa che Bach studiò molto tutta la musica sua contemporanea, ma specialmente i veneziani e F. Couperin).

J. Handschin in *Bach aux tournant des époques* espone ciò che le varie epoche videro e considerarono particolarmente nella vastissima produzione bachiana.

Leçons de Bach intitola A. Louvié un gruppo di interessanti osservazioni sull'opera bachiana in generale, dalle quali ci piace staccare questa: «Double aspect de Bach: Bach l'artisan penché sur son oeuvre, Bach créature n'aspirant qu'à chanter la gloire du créateur. D'un coté la *gaya scienza*, le sage, l'incomparable métier à l'autre versant, le plan spirituel, celui des méditations...».

G. De Saint-Foix, in uno scritto d'indole storica, *J. S. Bach e Mozart*, mette in luce l'influenza che ebbe su Mozart l'opera di Bach quando l'autore di *Don Giovanni* si dedicò a studiarla.

Le mysticisme de J. S. Bach («...si l'on néglige le côté douloureux (de Bach), si l'on ne veut pas partager sa souffrance, on s'expose à ne rien comprendre à la véritable sérénité de Bach, à cette joie sans tumulte, mais sans fissures qui couronne toute aspiration mystique.») è intelligentemente analizzato da P. Bourgoin.

A. Hoérée in *J. S. Bach et ses transcripteurs* conduce una vera campagna contro i trascrittori che portando l'opera organistica al pianoforte la falsarono completamente; l'unico che si salva (*et pour cause*) è il nostro Busoni.

P. O. Ferroud fa alcune osservazioni *À propos de «L'Art de la Fugue»* e F. Goldbeck ci parla *D'un grand interprète de Bach*, ch'è P. Casals.

Il fascicolo è ricco di ritratti e *fac-simili* assai interessanti, e d'un *Hommage a Bach*, alla maniera antica: cinque composizioni sul tema Bach, dovute a A. Roussel, A. Casella, F. Poulenc, G. F. Malipiero e A. Honegger.

Revue Grégorienne. - Parigi, novembre - dicembre 1932.

D. J. Gajard. - *La «Paléographie Musicale» et Dom Moquereau.*

Conclusione e fine di un ampio studio in cui si esaminarono i principali problemi concernenti la paleografia musicale e l'opera di Don Macquereau sull'argomento.

A. Hanin. - *La législation ecclésiastique en matière de musique religieuse.*

In questo terzo capitolo si esamina particolarmente tutto ciò che concerne il canto: i generi di musica sacra - la composizione di pezzi liturgici - il modo d'esecuzione del canto gregoriano, ecc.

M. Sablairolles. - *L'Alleluia post partum.*

Esame analitico-estetico di un canto gregoriano.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1-15 dicembre 1932.

G. Bourgogne. - *La peinture musicale.*

Seguito degli articoli precedenti.

E. Bergeron. - *Quelques souvenirs sur Vincent d'Indy.*

Ricordi personali sul Maestro scomparso.

Le Ménestrel. - Parigi, 2 dicembre 1932.

J. Dalcroze. - *Irrégularités agogiques.*

Osservazioni sulla ritmica e sul fraseggio nella musica moderna. « *Sans mesure en mesure* : telle est la formule des tendences artistiques de demain ».

——— 9-16 dicembre 1932.

M. D'Ollone. - *La crise du teatre lyrique.*

Risposta polemica a Ch. Koechlin, in cui l'A. sostiene la necessità — per il compositore — di conoscere bene non solo la tecnica strumentale e vocale, ma la importanza vitale d'esser *comprensibile* all'ascoltatore.

——— 23 dicembre 1932.

C. Descormieres. - *La Danse au Moyen-Age.*

Articolo di carattere storico sulle varie danze in uso al Medio Evo.

Le Monde Musical. - Parigi, 31 dicembre 1932.

Ch. Koechlin. - *René Lenormand.*

Profilo biografico-critico del compositore recentemente scomparso.

Revue liturgique et musicale. - Parigi, novembre-dicembre 1932.

J. Delporte. - *L'école polyphonique franco-flamande.*

In questo capitolo si tratta di Jean Mouton del quale, in questa puntata, si rettifica la biografia sulla base di sicuri documenti.

H. Potiron. - *Le Chant.*

Scritto sulla necessità di bene interpretare il canto gregoriano: e sulle esigenze di tale canto e di tale interpretazione.

INGHILTERRA

The Chesterian - Londra, novembre-dicembre 1932.

R. Hill. - *Concerning Brahms.*

« Se vogliamo definire *Romantica* la musica che ha un significato od almeno un sfondo letterario, e *Classica* la musica che, spoglia d'ogni intellettualismo, trova il proprio fine in sè stessa è estremamente difficile, se non addirittura impossibile, classificare i compositori del XIX secolo nell'una o nell'altra delle due categorie ». L'A. propone perciò di chiamare il cosidetto *classicismo* del sec. XIX « Romanticismo formalistico ». « Il neo-classicismo attuale è essentialmente *classico* di spirito, quello di Mendelshonn — per es. — non lo era ». Fatta questa distinzione e considerato Brahms come il più grande rappresentante del « Romanticismo formalistico » l'A. studia ed analizza in forma chiara e concisa, la formazione e la personalità del compositore tedesco.

J. Helliot. - *A note on revivals.*

Revival è un vocabolo che significa « ritorno »: parola che fu già di moda qualche anno fa: ritorno a Bach, ritorno a Rossini, etc. Ora, in Inghilterra si delinea un « ritorno a Mahler »: ciò permette all'A. di fare alcune sensate osservazioni su questi « ritorni » che ormai cominciano ad aver l'aria d'una moda.

H. Antcliffe. - *On clashing temperaments.*

Osservazioni sull'interpretazione della musica d'insieme (da camera) e sugli interpreti.

Monthly Musical Record. - Londra, dicembre 1932.

E. Rubbra. - *Albert Roussel.*

L'A., dopo aver tracciato brevemente la biografia di Roussel, ne mette in luce le caratteristiche tipiche dimostrando come l'intensa novità di quest'arte, nonostante l'uso di elementi esotici, provenga da una tradizione accettata e, ricreandola, la prolunghi.

B. Maine. - *Gerontius: an excerpt.*

Frammento d'un volume su Elgar, di prossima pubblicazione. Nel capitolo qui citato si parla dell'oratorio *Gerontius* e delle critiche che ha suscitato.

L. Grumbaum. - *Opera production: stylized or realistic?*

« La coerenza ed il significato di un'opera destinata alla scena dipendono dall'abilità con cui il direttore pone in rilievo alcune parti, altre ne subordina; insomma dal modo con cui guida gli attori. Non bisogna dimenticare che due lavori non richiedono lo stesso trattamento, e che il semplice realismo dell'attore moderno è il più inadatto all'opera.... — L'opera ha un grande avvenire, se verrà liberata dagli impacci d'una pesante tradizione.... ».

Musical Times. - Londra, dicembre 1932.

F. G. Rendall. - *The saxophone before Sax.*

L'A. richiama l'attenzione sopra uno strumento — l'*Alto fagotto*, inventato da uno scozzese, W. Melkle, assai prima che Q. Sax inventasse quello che doveva diventare lo strumento tipico del *jazz*. L'*Alto fagotto* (di cui si conservano due esemplari al Victoria and Albert Museum, ed un altro al Museo del Conservatorio di Bruxelles), quantunque diverso, per l'aspetto esterno, dal saxofono, era basato sugli stessi principi e presentava pressochè identiche caratteristiche

H. Joachim. - *Three milestones in the history of Violin playing.*

La terza « pietra miliare » nella storia del violino, è N. Paganini; qui si traccia una breve storia della rivoluzione da lui portata nella tecnica dello strumento, e se ne valuta esteticamente l'importanza. Lo scritto è illustrato da un ritratto e da una caricatura del violinista, pochissimo conosciuti.

H. J. Foss. - *Bachs's counter-bricks.*

Risposta ad uno scritto apparso recentemente a proposito di Bach « ... Per mio conto affermo che Bach è *prima di tutto* un compositore umano, un musicista al quale la musica era mezzo di preghiera... » e non quell'arido virtuoso della tecnica che certa critica vorrebbe ancora farci credere.

M. Du Pre Cooper. - *Mahler's sketches for a tenth symphony.*

Per la sua ultima sinfonia Mahler, alla sua morte, lasciò lo *scherzo* di un *adagio* che fu recentemente eseguito a Vienna. L'A., analizzando brevemente questo lavoro di grande bellezza, vi trova un presentimento della morte prossima che lo avvicina, per il sentimento che da esso emana, all'ultimo tempo del Quartetto op. 131 di Beethoven.

A. Farmer. - *Englis organ music.*

Conclusione e fine della storia della musica organistica inglese, iniziata a suo tempo. In quest'ultimo capitolo si parla dei compositori contemporanei.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1932.

H. O. Anderton. - *Beethoven's Youthful Frolic.*

L'A. di questo scritto minuzioso e ben documentato tratta la storia della giovinezza di B., dei viaggi da esso compiuti e dei risultati che n'ebbe il giovane musicista: dimostrando, documenti alla mano, che la « giovinezza tomentosa e tormentata » di Beethoven lo fu assai meno di quanto abitualmente ci si fa credere.

H. Brian. - *Anton Bruckner.*

Prima parte d'una biografia del compositore austriaco, che riassume quella di lui tracciata dal suo amico Göllerich.

S. de B. Taylor. - *Bach and the Modern Performer.*

Conclusione e fine degli appunti che l'A. fa ai moderni interpreti di Bach, trascrittori ed esecutori.

A. Farmer. - *A study of Swell-Pedalling.*

Prima parte d'uno studio — strettamente tecnico — sull'uso della pedaliera organistica.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, dicembre 1932.

P. Bekker. - *Weihnacht und Musik.*

« Il Natale è la ricorrenza idilliaca dell'anno cristiano, ed è — come dimostrano la musica e la pittura — il simbolo della più pura spiritualità nell'arte ». Al grandi maestri del passato la Natività ha ispirato creazioni immortali.

F. Baser. - *Beethoven in Frankreich.*

La musica beethoveniana ha avuto in Francia entusiastici cultori sin dal suo primo apparire. La buona novella recata dall'opera del Grande di Bonn creò un'accolta di proseliti, che — vincendo la ritrosia e l'incomprensione delle folle e degli stessi esecutori — diffuse rapidamente il verbo del Maestro.

R. Hartmann. - *Don Juan oder Don Giovanni?*

Sottile disquisizione dialettica, sul tema del titolo più appropriato all'opera di Mozart. Lo scrittore raccoglie minuziosi elementi di indagine e correda il proprio studio di citazioni, che sono lo specchio luminoso della sua dottrina. Ma il problema rimane insoluto.

R. Petzoldt. - *Jean Baptiste Lully.*

Il 29 novembre 1932 è ricorso il terzo centenario della nascita del grande musicista fiorentino, il primo e più significativo maestro dell'opera francese, compositore di corte reale dal 1683.

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 7 dicembre 1932.

W. Hirschberg. - *Alban Bergs: « Wozzek ».*

Alla Berliner Staatsoper è stata rappresentata, con scarso successo, sotto la direzione di Erich Kleiber, quest'opera, che al suo apparire fu considerata genialmente rivoluzionaria, ma che oggi, a distanza di dieci anni, mostra tutte le rughe e tutte le ma-

gagne. « Opera problematica », la chiama il critico. L'atonalismo, che la pervade da cima a fondo, lascia perplessi. Ormai il giuoco ha fatto il suo tempo e non persuade più nessuno.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 14 dicembre 1932.

G. KRAUSE. - *Zoltàn Kodàly, der Fünfzigjährige.*

La musica di Kodàly è divenuta il simbolo della vita ungherese. Nel celebrare il cinquantesimo genetliaco del maestro l'articolista rammemora la sua vasta produzione artistica e particolarmente il ciclo di composizioni sinfoniche, corali e teatrali, che fanno di lui uno tra i più reputati musicisti dell'epoca presente. Tra queste opere spiccano, per valore e rinomanza, l'*Hàry Jànos*, il Salmo ungarico, la *Filanda magiara*.

W. HIRSCHBERG. - *Moriz Rosenthal.*

Profilo del celebre pianista, al quale ben s'addice l'attributo di *Klavierriese*.

——— 21 dicembre 1932.

S. BRICHTA. - *Was bedeutet uns heute Waber?* (Che significa per noi oggi Weber?).

Delle opere del Maestro, soltanto il *Freischütz* (rappresentato di recente all'Opera di Vienna) ha oggi un valore vitale, non solo virtualmente, ma anche sostanzialmente, poichè costituisce per l'ascoltatore un godimento artistico squisito. Invece l'*Oberon* e l'*Euryanthe*, portati sulla scena, non hanno più forza drammatica o lirica sufficiente a tenere desta l'attenzione del pubblico.

G. KRAUSE. - *Ljubljana, die singende Stadt.* (Lubiana, la città canora).

Da quasi due secoli e mezzo la città slovena gode grande rinomanza per l'eccellenza delle sue masse corali e per il culto della musica polifonica vocale. La Philarmonische Gesellschaft di Lubiana fu la prima Società musicale europea, e nell'anno 1819 annoverò tra i suoi membri onorari Beethoven. Il coro Glasbena Matica è composto di 120 cantori. Nell'anno 1896 eseguì, sotto la direzione dell'autore, l'oratorio di Dvorak *Die Geisterbraut*

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2 dicembre 1932.

P. SCHWERS. - *Der 60jährige Peter Raabe.*

Elogio celebrativo dell'illustre direttore d'orchestra, in occasione del suo sessantesimo genetliaco. Sul frontespizio della rassegna è il suo ritratto.

——— 9 dicembre 1932.

O. RIEMER. - *Sinn und Grenzen der Originalität.* (Senso e limiti dell'originalità).

Saggio filosofico e critico, inteso a determinare il significato intimo delle espressioni: personalità artistica, stile originale, individualità caratteristica. Lo scrittore delimita opportunamente la sfera di questi concetti, ricorrendo ad esemplificazioni e a criteri comparativi di alto valore estetico, esposti con logica coerenza.

K. SONNEMANN. - *Die goldenen Schuhe.* (Le scarpe d'oro).

Relazione della prima rappresentazione al Teatro Nazionale di Mannheim dell'opera comico-fantastica di P. Ciaikovski (tratta da una novella di Gogol). La prima rappresentazione in Russia di questa fiaba musicale risale all'anno 1887.

——— 16 dicembre 1932.

M. FRIEDLAND. - *Wagner, Verdi und das Opern - « Libretto ».*

In un parallelo analitico tra le creazioni dei due sommi Maestri, l'autore esamina diffusamente (deducendone le conseguenze d'ordine estetico ed artistico) l'importanza del libretto, considerato in un primo momento secondo un criterio letterario, e quindi secondo il punto di vista dell'azione drammatica e degli sviluppi che ne derivano.

——— 23 dicembre 1932.

E. VALENTIN. - *Ein neues Weihnachtsoratorium.*

Contemporaneamente, ad Acquisgrana, Monaco e Magdeburgo ha avuto luogo l'esecuzione del nuovo Oratorio di Natale di K. von Wolfurt, che conferma le virtù artistiche di questo autore, il quale ha dedicato un'attività feconda alla creazione di opere polifoniche vocali.

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, dicembre 1932.

PH. JARNACH. - *Ferruccio Busoni.*

Conferenza commemorativa del grande pianista, tenuta a Colonia, in occasione del Festival dedicato alla musica del compianto maestro, il 5 novembre 1931.

F. SCHNAPP. - *Busonis persönliche Beziehungen zu Anton Rubinstein.* (Relazioni personali di Busoni con Antonio Rubinstein).

Il 6 febbraio 1878 Rubinstein così scriveva da Vienna: « Le jeune Ferruccio Busoni a un talent très remarquable autant pour l'exécution que pour la composition — à mon avis il devrait travailler sérieusement la musique, et avoir les moyens de ne pas jouer en publique pour gagner de quoi vivre —; une éducation intellectuelle soignée et l'étude assidu de son art feront qu'un jour il sera honneur à son pays comme illustre musicien ».

H. A. MARTENS. - *Die wahren Ursachen für den Niedergang der deutschen Hausmusik.* (Le vere ragioni della decadenza della musica da camera tedesca).

L'autore prende lo spunto da una dichiarazione di massima contenuta negli scritti postumi di K. Storck (*Musik brauchen wir vor allem in unseren Häusern*) per porre in rilievo il rapido declino del culto della musica strumentale in Germania, e l'assenteismo dimostrato dalle nuove generazioni per questa forma eletta dell'arte.

H. UNGER. - *Musik im Rheinland.* (Musica nella Renania).

A Colonia, Aachen, Bochum, Bonn, Bielefeld, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Essen, Gelsenkirchen, Hagen, Kassel, Krefeld, Münster la stagione concertistica e teatrale è in pieno rigoglio.

Melos. - Magonza, dicembre 1932.

R. GOERING. - *Erneuerung des Theaters.* (Rinnovamento del teatro).

Il noto drammaturgo si rivolge con queste sue parole a tutti coloro che hanno a cuore le sorti del teatro, per propugnarne la riforma, secondo criteri improntati al ritmo della vita moderna.

W. GRONOSTAY. - *Der Rundfunk ist kein Konzertsaal.*

« La radio non è una sala da concerto », asserisce lo scrittore. E, ad avvalorare la propria dichiarazione, enuncia principi inoppugnabili, dai quali risulta che per ragioni di acustica, di esecuzione, di estetica, tra l'auditorio della radio e la sala da concerto esiste un così profondo divario, da renderne impossibile il parallelo.

Musica Sacra. - Regensburg, dicembre 1932.

ST. PEPREK. - *Kirchenmusik in Kroatien und den übrigen Gegenden Jugoslawiens.*

Relazione particolareggiata sulla musica liturgica in Jugoslavia (in Croazia in modo particolare) a seguito dell'articolo *Kirchenmusik in Slovenien* apparso nel fascicolo di luglio del 1931 (pag. 233 e seg.).

SPAGNA

Revista Musicale Catalana. - Barcellona, novembre-dicembre 1932.

F. PUJOL. - *Les obres del Pare Cererols.*

Il Padre Dom Joan Cererols (9 settembre 1618-1680 circa) fu compositore specialmente di musica sacra, e d'una certa importanza, le cui opere vennero recentemente ripubblicate in edizione moderna. Di queste opere l'A. traccia un chiaro e conciso esame critico-analitico.

J. SALVAT. - *Commemorant el centenari de Goethe.*

Attraverso le famose *Conversazioni* con l'Eckermann lo scrittore ricerca gli ideali di Goethe nel campo artistico, specialmente musicale.

Philarmonia. - Barcellona, luglio - dicembre 1932.

Tutta la prima parte del fascicolo è dedicata ai festeggiamenti e alle manifestazioni chopiniane ch'ebbero luogo a Majorca.

I. SCHUERKÉ. - *Les pionniers de la musique américaine.*

Per trovare le *vere* origini della musica americana bisogna risalire ai *salmi* cantati dai primi coloni della nuova Inghilterra. È il carattere di questi salmi, ed il loro sviluppo fino al 1750, che l'A. di questo scritto traccia in modo chiaro e sobrio.

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

Curioso questo profilo della musica belga del dopoguerra: musica in cui pare ci siano tante tendenze quanti sono i compositori o press'a poco. La conclusione è anche più curiosa: « In questo piccolo *paese*, dov'essa è nata (?), la musica resta troppo spesso un'arte inutile (*sic!*), un piacere domenicale ».

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, dicembre 1932.

La prima parte del fascicolo è un omaggio a Karel Hoffmann, primo violino del *Quartetto czeco* in occasione del suo 60° compleanno.

V. HELFERT. - *Gracian Cernusak.*

Profilo dell'illustre storico e critico musicale.

M. KREICI. - *La musique dans la campagne croate.*

Seconda parte d'uno studio (ricco di citazioni musicali) sulla natura e sulle caratteristiche della musica popolare dei contadini croati.

Der Auftakt. - Praga, novembre - dicembre 1932.

K. REINER. - *Neue Notationsweise im Zwölfton — und Vierteltон — System.*

L'articolo (che appare contemporaneamente tradotto in lingua ceca) espone un sistema, piuttosto complicato e involuto, di notazione musicale per la musica dodecafonica e per le composizioni a quarti di tono.

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, fascic. 9-10, 1932.

R. Zentgraf. - *Die heilige Elisabeth.*

Relazione critica dell'oratorio popolare di Josef Haas, eseguito per la prima volta a Vienna, il 30 novembre 1932.

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1-15 dicembre 1932.

A. Thausing. - *Der Kindergesang.*

Note di carattere pedagogico sull'insegnamento del canto nelle scuole. L'autore suggerisce pratiche innovazioni, confortato nel suo asserto da una lunga esperienza.

Dissonances. - Ginevra, dicembre 1932.

R. A. Mooser. - *Sur une prétendue « Symphonie » de Debussy.*

La scoperta d'una Sinfonia giovanile di Debussy, rovata negli archivi de'la famiglia De Meck, si propagò qualche mese fa. In attesa della pubblicazione, l'A. dello scritto pone alcune riserve sull'autenticità del lavoro, basandosi sul fatto che non solo dallo stesso archivio uscirono quattro melodie di cui *due* furono riconosciute non appartenenti a Debussy, ma anche sull'inesattezza flagrante di alcuni dati del comunicato.

L'Italie d'hier et d'aujourd'hui.

Riproduzione d'uno scritto di Casella già apparso sull'*Italia Letteraria*, con alcuni commenti del critico svizzero.

Le Rythme. - Ginevra, dicembre 1932.

Tutto il bollettino è dedicato alle applicazioni del « metodo ritmico dalcroziano » alle varie branche della musica, e contiene i seguenti scritti: E. J. Dalcroze, *L'improvvisation au piano.* — A. Appia, *La gymnastique rythmique et la lumière.* — E. Naef, *L'équilibre.* — E. J. Dalcroze, *Les jardins d'enfance.*

AMERICA DEL NORD

Modern Music. - New York, novembre-dicembre 1932.

G. Seldes. - *An open letter to Roxy.*

Lettera aperta al direttore del Roxy (chiuso pochi giorni dopo l'apertura) su questioni artistiche americane: fra le quali rileviamo che se i compositori americani scrivono poco o nulla per il teatro, si è per la quasi impossibilità (per molteplici ragioni) di veder rappresentate le opere proprie. In Europa la faccenda non è molto diversa, a dire il vero.

B. de Schloezer. - *The enigma of Strawinsky.*

È l'ennesimo studio sull'oggettività del compositore russo. Credevamo che la faccenda fosse stata liquidata, ma l'A. ci assicura che l'argomento è tuttora vivo. Interessante in ogni modo un parallelo fra l'arte di Strawinsky e quella di Picasso.

V. Thomson. - *Igor Markevitch.*

Profilo biografico-critico del giovane compositore russo la cui opera ha richiamato l'attenzione del mondo musicale: ed analisi critico-estetica di questa e del linguaggio musicale del compositore, « linguaggio strettamente tonale, dissonante e rigorosamente contrappuntistico... ».

H. Cowell. - *American Composers: Charles Ives.*

Non più giovanissimo, l'Ives è un compositore straordinariamente incurante di sè, che vive isolato, lontano dalle grandi città, tanto che la bibliografia dell'opera sua è incompleta, nè potè esser da lui controllata. La sua musica risente di questa solitudine, ma non è quella di un misantropo: anzi « è l'espressione di un'anima attraverso i suoni ».

CANTO E PIANOFORTE

GONZALES TUNON (I.)

122348. - *Luna de suburbio* (Luna del mio quartiere). Tango (MS-Br). Versi di R. Gonzales Tuñón. L. 5,—

MARINUZZI (G.)

122162. - *Tornan le rose.* Tango Brasiliano. (MS-Br). L. 5,—

PONTON (J. R.)

122457. - *Por eso me emborracho* (Cerco l'ebbrezza). Tango (MS-Br). Versi di J. de Grandis. L. 5,—

RANDLE (F.)

121493. - *Suspendo el viajecito* (Sospendo il mio viaggetto). Tango (MS-Br). Versi di Fr. C. Frollo. L. 5,—

ROMEO (V.)

122346. - *Bicho raro* (Un damerino). Tango (MS-Br). Versi di E. Dizeo L. 5,—

VISCA (A. E.)

122269. - *Sos veo..., pero sos derecho!* (Spensierato!). Tango (MS-Br). Versi di D. Arzeno. L. 5,—

122267. - *Amor... amor* (E sempre amor). Passo doppio (C-B). Versi di D. Arzeno. L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

La «Filanda magiara» opera in un atto di Zoltàn Kodály. (Teatro alla Scala, 14 gennaio).

Due anni or sono Sergio Failoni presentava al pubblico di Budapest, sulle scene del Teatro dell'Opera di Stato, la *Filanda magiara* di Zoltàn Kodàly. Il successo fu grandissimo e questo spiega come il giovine concertatore, chiamato quest'anno a dirigere alcuni spettacoli alla Scala, abbia proposto e caldeggiato la riproduzione di quel lavoro sulle scene del nostro maggior teatro.

Poichè nessun dissenso si è manifestato alla rappresentazione, poichè alla musica si prestò con vero piacere attento orecchio, poichè l'opera fu ripetutamente e senza contrasti applaudita, dovremo noi concludere che il Failoni ebbe piena ragione portando dall'Ungheria alla Scala la *Filanda?*

Io penso che abbia avuto ragione in quanto siamo alla Scala, e un teatro d'importanza mondiale come il nostro non deve tener chiuse le porte alle nuove manifestazioni d'arte lirica, quando come questa sono nobili e degne. Chè se ci domandiamo quale profonda impressione abbia fatto quest'opera sul nostro pubblico, e sopra tutto quale fortuna possa la *Filanda* avere sulla nostra anima italiana, dobbiamo formulare molte e diverse riserve.

Sono riserve di sensibilità nazionale prima di tutto, la quale è in Ungheria ben diversa dalla nostra: sono riserve, sopra ogni altra cosa, d'indole teatrale poichè, mancando ogni sostanza drammatica — come qui avviene — la rappresentazione risulta spogliata dall'interesse che si esige — e giustamente — alla prova della scena, in un'opera melodrammatica.

Il Kodàly à creduto bene di far annunciare dai giornali che il suo non era un melodramma. Noi non amiamo molto che gli autori spièghino, in preventive interviste, che cosa abbiano voluto dire coll'opera loro: preferiamo di capirlo da noi ascoltandola. Ad ogni modo ci piacciono, meglio che le spiegazioni preparatorie dei giornali, quelle che sono stampate nella prefazione al libretto, tradotto e adattato con spirito fraterno da R. Küfferle.

Egli ci informa che la *Filanda magiara* vuol essere un tentativo di « teatro epico », di opera cioè creata con canzoni e cori e danze nazionali ungheresi, senz'altro legame all'infuori di un rudimentale canovaccio suggerito dagli spunti popolari delle canzoni stesse.

Tale volendo essere questo lavoro del Kodàly, noi la chiameremo « opera » nel senso stesso in cui si chiama « opus » una Sinfonia o un Quartetto, anche se le diverse vicende — e non una vicenda con un capo, un corpo e una coda — sono scenicamente rappresentate secondo una certa parvenza logica.

Tutto è qui fondato sul *folclore*. Ed ecco l'*èpos*: canzoni monodiche e corali, danze ed episodi sceneggiati. Legame non ce n'è, o ce n'è così poco, da non essere nemmeno necessario: il lavoro si ascolta per la grazia musicale e per la bellezza coreografica degli elementi che lo compongono, ma nessuno si interessa ai fatti della matura padrona di casa (matura nel senso che si dà al frutto in cui piace affondare i denti) e della Nasuta Pulce.

Perchè il fatto è presto raccontato. La matura vedova padrona di casa accoglie con gradimento le cortesie di un Pretendente; ma ecco i gendarmi si preparano a cercarlo, sì che fa appena a tempo a scappare. Da allora sulla scena si succedono balli, cori, canzoni — tutte cose svariate e gradevoli — e tra queste la favola del Coccodè, il gioco di Ilona Görög, fino a che uno strano personaggio mascherato, detto la *Nasuta Pulce*, è afferrato dai gendarmi e, strappatagli la maschera, riconosciuto per il vero autore delle birbonate che si volevano attribuire al Pretendente. Il quale, ormai libero e puro, stringe fra le braccia la bella Padrona di casa.

Una rappresentazione scenica ristretta in questi confini episodici non può interessare se non sotto due aspetti: quello coreografico e quello musicale; s'intende però di musica pura, sia monodica o corale o sinfonica; non sotto l'aspetto di musica drammatica. Espressione sentimentale no, perchè il *Coccodè* è una canzone, i balli sono balli, l'episodio di Ilona Gö-

rög « dalla snella vita » è un gioco scenico di cui il valore è prevalentemente coreografico; dramma nemmeno, perchè nessuno piglia sul serio la momentanea separazione del Pretendente della *Padrona di casa;* neanche lei che accoglie ospitalmente tutta quella gente piena d'allegria e di voglia di ruzzare, e prende parte — sia pur con qualche interpolato sospiro — alla festa generale.

Ci sono soltanto cinque minuti di musica — quando cioè la Padrona di casa rimane sola sulla scena dopo la fuga del Pretendente — nei quali veramente si pensa il dramma intimo di questa brava massaia che vede rimandato a chi sa quando il dolce nodo con cui contava di consolare la sua ridondante vedovanza. Quei cinque minuti ci rivelano il compositore di gran classe, e insieme l'artista ispirato.

Infatti non c'è bisogno di ricordare che Zoltàn Kodàly è l'autore di quell'ottimo *Salmo Ungarico* che Toscanini ci offerse ai Concerti Sinfonici nell'ottobre '28, e di quelle interessanti *Danze di Marosszek* che Failoni ci fece udire, ancora ai Concerti Sinfonici, nel maggio del '31. A me sembra di fargli un torto richiamando queste composizioni e la *Suite Harry Janos*, quasi per metterle a confronto e... giustificazione di questa *Filanda Magiara*. La *Filanda* sta da sè ed è un nobile tentativo teatrale che per i non magiari non è riuscito, mentre, come tutte le musiche folcloristiche nazionali, à il suo fascino nella nazione della quale esprime il palpito e l'anima.

Essa è passata davanti alla nostra aspettazione, ora come un ballo ora come un canto (straniero) simpatico, interessante, ma non dominatore o conquistatore. Ci siamo dilettati alla polifonia corale, ci siamo divertiti alla dinamica coreografica; ma poi, basta. E basta, anche se nel Kodàly armonizzatore e strumentatore magnifico abbiamo ritrovato un formidabile artefice di cui l'arte — che lo mette in primo piano fra i compositori da concerto — è arte veramente superiore.

***

Ottima la concertazione del maestro Failoni, bella la realizzazione scenica, intelligentissima la interpretazione di Giulia Tess, buona senza riserve quella della Oltrabella, di Badini, Borgonovo, Menescaldi e di Camilla Rota. Gustosa la scena del Grandi.

G. M. CIAMPELLI.

A. VIVALDI
Concerto in Mi bem.
per Violino e Pianoforte
(Zino-Gentili)
(122552) — Lire 10.—
EDIZIONE RICORDI

«Una partita» dramma in un atto di A. Rossato musica di Riccardo Zandonai. (Teatro alla Scala, 19 gennaio).

E' questa la nona fatica melodrammatica di Riccardo Zandonai; la decima verrà fra poco. *Una Partita* — un atto che può dirsi a due personaggi perchè gli altri tre non ànno importanza se non sussidiaria — fu ascoltata con molto interesse e salutata in fine con sei chiamate; e ciò — data la brevità del lavoro che dura poco più di tre quarti d'ora — dimostra che l'interesse del pubblico non è mai venuto meno, e che questo rapido quadro di colore e di ardore à incontrato il gusto del pubblico: e, diciamo, del pubblico della Scala.

Il libretto è di Arturo Rossato, di quel poeta che allo Zandonai preparò diversi libretti, e che ormai par divenuto il suo poeta preferito. C'è stato chi à voluto censurare il dramma per certe inverosimiglianze di natura sopra tutto psicologica; la censura non à eccessivo fondamento, chi pensi che la vicenda si svolge nel Seicento e, più ancora, nel Seicento spagnuolo; un tempo ed un ambiente che non possono essere misurati con le odierne e ordinarie unità di misura.

Così, quando i due *caballeros*, fiore degli idalghi spagnoli, s'incontrano e togliendosi le maschere si riconoscono, non c'è da stupirsi che sentano entrambi essere impossibile che possano coesistere al tempo stesso nel cielo di Madrid, e che l'uno o l'altro pensino che il rivale è superfluo. Ed ecco la sfida; prima al gioco, nel quale Don Josè Sandova perderà in pochi colpi tutta la sua fortuna e, in un disperato tentativo di rivincita, anche la donna amata; poi alla spada, che anche questa, nella truce beffa della sorte, lascerà sconfitto il Sandova e trionfante Don Juan de Marana. *Cosas* — si dirà — *de España;* e non si avrà torto.

E neppure sembrerà cosa contraria alla possibilità l'arrivo della fremente donna innamorata che, piuttosto della dedizione ad un ignoto — sia pur bellissimo e nobilissimo — preferisce il veleno. Qui, anzi, direi che la logica è d'accordo colla Spagna, il sentimento colla realtà drammatica.

Nonostante la brevità, in quest'opera si avvicendano eventi drammatici diversi, e diversi episodi coloristici: diciamo subito che la realizzazione di tutti questi elementi è pienamente riuscita, e ciò non deve meravigliare quando siamo di fronte ad un operista come Riccardo Zandonai, di pronto intuito quanto di consumata perizia musicale. Ed oltre che riusciti, gli effetti sono anche chiaramente delineati e, spesso, efficacemente contrastanti.

Seguendo il dramma è da osservare anzitutto come la musica sia strettamente legata alla azione scenica; più che aderenza, questa è unità, che tiene legati in modo unico scena e commento orchestrale attraverso una facilità espressiva degna di un gran signore dell'espressione musicale.

La danza con la quale l'opera à inizio, una *jota* piena di suggestiva grazia, è seguita con intensa curiosità da un gruppo di spettatori che circondano il palco sul quale la danzatrice volteggia: il ballo è nella vita spagnuola un atto importantissimo, e lo Zandonai che à composto con raro amore la sua *Conchita* non poteva qui dimenticarlo; quindi una grande signorilità di procedimenti accanto a una grande proprietà di stile: il ritmo della *jota* è vivamente punteggiato dallo svariato commento col quale il coro l'accompagna.

Ma subito — primo elemento drammatico — ecco l'incontro fra i due rivali. Appena si sono strappate le maschere e salutati con cortesia da *hidalgos*, sotto la cavalleria dell'incontro udiamo il fremito di un dramma inesorabile. « Uno di noi — ciascuno di loro pensa — è di troppo a Madrid ». E subito, attraverso a commenti pieni di colore delle persone presenti, la terribile partita si svolge. Il mormorar dell'orchestra segna d'angoscia le vicende del giuoco, sempre inesorabilmente avverso a Don Josè, sempre sfacciatamente propizio a Don Juan. Da murmure si fa spasimo, quando questi, gettando le carte sul tavolo, mostra al rivale che à vinto ancora, e che è ormai sua la bellissima donna che Don José, con incosciente cinismo, aveva posto in gioco.

Questi quadri della prima parte dell'opera son pieni di vigore e di colore, di quel caldo colore che lo Zandonai aveva riccamente profuso nella sua *Conchita*: un'opera che, al pari del delizioso *Grillo del focolare*, meriterebbe d'essere più sovente rappresentata.

Ad essi succede la parte assolutamente drammatica dell'opera. L'incontro di Don Giovanni (omonimo e predecessore di Don Giovanni Tenorio) con Manuela è schiettamente lirico, e il saluto *Bella colomba* potrebbe preludere ad un sentito duetto d'amore, tanto è ricco d'effusione. Poi la dolorosa sorpresa della donna che apprende essere stata contesa per via d'un mazzo di carte, la prosopopea della presentazione che di se stesso, vero *miles gloriosus*, fa Don Giovanni, riconduce il commento musicale ad una competizione dialettica. Ma per poco, perchè appena l'*hidalgo* s'è allontanato per incrociare la spada con Don Josè, ecco la bellissima preghiera di Manuela. Rimasta sola ella pensa ad avvelenare e ad avvelenarsi: ma prima, da buona spagnuola, prega la Vergine di darle anticipatamente il perdono: questa invocazione ansimante, sussultante, fremente (*Vergine santa, madre pura e buona*) è sottolineata da un dolente oscuro mormorio dell'orchestra che è pieno di animazione tragica.

Il fosco duello è compiuto. Don Giovanni, ancor più orgoglioso, torna per inchinarsi alla dama: — *Fatto, colomba!* — dice col suo cinismo. E diffidando di lei, con lei schermeggia fino a che ella si uccide col veleno e cade per non rialzarsi più.

La morte della bellissima creatura è accompagnata da una interessante serenata che forma un efficace contrasto con la drammatica situazione scenica, chiudendo l'atto. La breve opera di Zandonai, ricca senza esser fastosa, semplice senza esser mai disadorna, fervida di ispirazione, appropriata nell'iberismo del carattere ambientale, mai statica, è una bella gemma aggiunta alle altre che formano la produzione melodrammatica dello Zandonai.

Dell'autore di *Conchita* la ricca tavolozza si è adeguata qui alla sobrietà formale ed alla efficacia sostanziale di cui fu recente banditore il manifesto dei musicisti. E non à perduto nulla nel raggiungimento dei suoi fini: il che può dimostrar molte cose.

***

Il successo è stato calorosissimo, con sei chiamate — come si è detto — all'autore ed agli interpreti; ad alcune ha dovuto partecipare anche il librettista.

L'opera ha avuto nel maestro Failoni un accuratissimo direttore che ha saputo dare efficace rilievo ai diversi suoi elementi e caratteri; e degli ottimi interpreti nella Raisa, che ha cantato con passione, nel Piccaluga che dette un'impronta di bella signorilità alla figura di Don Giovanni, nel Biasini, nel Nessi ecc. ecc.

Buona la scena dello Scajola e di bell'effetto l'allestimento curato da Frigerio e da Caramba col concorso della ballerina spagnuola Gyttanera per le danze della prima scena.

G. M. CIAMPELLI.

---

* Al Politeama di PIACENZA è piaciuta l'operetta del maestro Corona, *Piccolo cinesin*, rappresentata dal G.U.F. Nando Gioia. Dirigeva il maestro Giulio Balestrazzi.

Il secondo mese scaligero

Oltre le nuovissime *La filanda magiara* di Kodàly e *La partita* di Zandonai, sulle quali ci siamo più particolarmente soffermati, si sono avute le riprese di *Gianni Schicchi*, di *Lohengrin* e di *Salomè* e si è inscenato per la prima volta da che esiste l'Ente autonomo, il ballo *Sieba*.

Lo *Schicchi* ha avuto anche questa volta unanimi e calorosi consensi, suscitando vivo interesse e compiacimento per la comicità dell'intreccio, sviluppato in maniera così rapida

e concisa, per la sua sana e spontanea musicalità e per la scorrevolezza melodica che ne fanno un'opera di assoluta e grande bellezza.

Il baritono Rimini ha interpretato la parte del protagonista con arte e bravura, sia per la figurazione scenica sia per mezzi di espressione vocale. Degni di lode anche gli altri interpreti: Bruna Dragoni (Lauretta), il tenore Pauli (Rinuccio), le signore Rota, Alberti, Ticozzi e i signori Nessi, Lupi, Muzio, Scattola ecc.

Il maestro Failoni, a sua volta seppe mettere in giusta evidenza il lato caricaturale e quello sentimentale del brillante spartito.

Anche nel *Lohengrin* lo stesso maestro ha dato nuova prova delle sue doti, dirigendo con senso di poesia e tenendo l'opera in un'atmosfera di serena e nobile espressione.

Pertile è stato nuovamente un protagonista magnifico, come attore e come cantante, del popolare spartito wagneriano. Con lui piacque la Caniglia che alla gradevole voce unisce dovizia di sentimento lirico. Ammirati, la Stignani, ottima Ortruda, il baritono Viviani che sfrutta con intelligenza i suoi bei mezzi vocali ed il basso De Angelis, nobilissimo Enrico.

La *Salomè* di Strauss ha offerto occasione a De Sabata di far rifulgere ancora una volta le sue magnifiche qualità di direttore. La sua concertazione è apparsa equilibrata e impeccabile; secondo i momenti, ora travolgente, ora delicata, sempre efficacissima.

Ottimi, anche questa volta, la Tess (protagonista) e Dolci (Erode) nonchè i nuovi elementi, la Crawcenko (Erodiade) e Viviani (Jokanaam).

Il ballo *Sieba* di Manzotti e Marenco, creato nel 1879 e che non si dava alla Scala da oltre una trentina di anni, ha avuto felicissima accoglienza e destato ammirazione sopratutto per la sontuosità delle scene (dovute a Rovescalli e Santoni), dei vestiti e per la precisione dei meccanismi; i quadri del paradiso dorato, dell'inferno fantastico e quello della tempesta, resa con grande evidenza, sono piaciuti particolarmente. Il coreografo Pratesi, Caramba, il capo macchinista Bongiovanni, hanno gareggiato in abilità tecnica.

La Radice ha avuto un successo personalissimo e con lei si devono ricordare la Battaggi, il Corbo, il Savarè, il Thieben ed il direttore Mola.

Teatro Reale dell'Opera

Dopo una ripresa di *Butterfly*, apprezzata protagonista Edith Mason, sono andate in scena *La Gioconda*, *Hänsel e Gretel*, col ballo *Petruska*, e *Il Barbiere di Siviglia*, direttore di quest'ultima opera Antonio Guarnieri e delle altre Gabriele Santini.

Lo spartito ponchielliano ha avuto grandissimo successo anche per merito della eccezionale interpretazione affidata a Beniamino Gigli, a Gina Cigna, a Benvenuto Franci, a Gianna Pederzini, ad Anna Gramegna ed a Giacomo Vaghi.

Di bell'effetto le scene, dovute a Camillo Parravicini e ad Alfredo Buriga.

La leggiadra fiaba di Humperdink ha avuto pregevoli interpreti nelle signore Pederzini, Pasini, Casazza, Saltamerenda, Arbuffo, Brunetti e in Gino Vanelli. Essa è stata seguita dal balletto *Petruska* di Strawinski, su scenario di Benois, danzato dalla Galizia, da Caersi, da Petrof e dall'intero corpo di ballo del teatro.

Accuratissima è stata l'esecuzione del *Barbiere di Siviglia*, con la Capsir, Galeffi, Borgioli, Vaghi, Baccaloni. Scene di Parravicini.

La *Gioconda* e l'*Hänsel e Gretel* erano state inscenate da Forzano; il *Barbiere* da Govoni.

La stagione lirica di carnevale

® Milano (Teatro Puccini). — La breve stagione, sempre diretta dal maestro Podestà, si è conclusa con *Bohème* (la Galassi, la Stralia, Da Ponte, Della Penna) e *Fanciulla del West* (la Romagnoli, Del Corso e Pilotto). Poi si sono avute alcune recite di *Butterfly*, protagonista Tamaki Miura, direttore Tagliapietra.

(Teatro Lirico). — Hanno avuto buona accoglienza, dirette dal maestro Paolo Lo Monaco: *Rigoletto* (baritono Parigi, tenore Fazzini, la Bondovalle); *Traviata* (signora Armolli, di bel temperamento, tenore Cecil, baritono Piazza); *Butterfly* (signora Sasso, Cecil e Vecchi); *La Sonnambula* (signora Pilar Duamirg).

® Torino (Teatro Regio). — Il maestro Max Schillings ha offerto eccellenti edizioni di *Lohengrin* e del *Crepuscolo degli Dei*. Nella prima opera hanno cantato Pertile, Maria Caniglia, Anny Helm e Danise; nella seconda, Fagoaga, la Helm, la Kovaceva, Andreoli, Di Lelio, ecc.

Ottima accoglienza hanno avuto successivamente — dirette da Berrettoni — *Adriana Lecouvrer* di Cilea (l'autore presente è stato ripetutamente acclamato) con la Cobelli, la Buades, Masini, Badini. Il maestro Paolantonio, a sua volta, ha presentato *Manon* di Puccini con la Pampanini e Gigli.

L'ultima rappresentazione del *Crepuscolo*, quale commemorazione di Wagner, è stata preceduta da un discorso del prof. Ferdinando Neri.

® Napoli (Teatro S. Carlo). — Il maestro Vitale ha diretto *Sansone e Dalila* di Saint Säens, principali interpreti Luisa Bertana, Fullin e Beuf; e *Tosca*, con la Muzio, Bertelli e Stabile.

Pietro Mascagni ha presentato le sue *Iris* (la Favero, Bertelli, Paci, Zaccarini); *Pinotta* (la Favero, Bertelli e Zaccarini) nuova per Napoli ed accolta con molto favore, e *Cavalleria*.

® Genova (Teatro Carlo Felice). — *Palla de' Mozzi*, diretta dall'autore, principali interpreti Tagliabue, Masini e Maria Carbone, ha avuto lo stesso calorosissimo esito di Milano e di Palermo, compendiantesi in una trentina di chiamate ed applausi a scena aperta.

Lo stesso Marinuzzi ha pure diretto *La Gioconda*, con la Cigna, la Stignani, l'Alfano, Ziliani, Formichi e Zamara.

Bavagnoli a sua volta è stato direttore della *Tosca* con la Muzio, Ziliani e Rimini; e dell'*Africana* che riappariva allo stesso teatro dopo quarantadue anni, magnificamente interpretata da Gigli, dall'Arangi-Lombardi, dalla Bocci, da Basiola, da Righetti e da Zambelli.

® Parma (Teatro Regio). — Il maestro Cooper ha diretto *La Gioconda* (Costa Lo Giudice, Basiola, signore Pacetti, Minghini Cattaneo e Monticone); il maestro Annovazzi, invece, il *Lohengrin* col tenore Fanlard, la soprano Brunazzi, la contralto Toini ed il baritono Grandini. Si sono avute poi riprese di *Aida* col tenore Merli e una recita di *Gioconda* con Beniamino Gigli.

® Venezia (Teatro Fenice). — Le ultime opere rappresentate sono state *Ernani* (la Jacobo, Gaviria, Viviani); *Wally* (la Pampanini, Bentonelli, Inghilleri); *Sigfrido* (signore Llacer e Salagary, Taccani, Noto, Milanese, Atropoli, ecc.). Direttore delle prime due il maestro Antonicelli, dell'ultima, Werner Wolf.

® Trieste (Teatro Verdi). — Vivissimo successo, dirette dal maestro Del Campo, hanno avuto tanto il *Sigfrido* (tenore Parmeggiani, Lotte Burck, Spadoni, Santiago-Font), che *Il Barbiere di Siviglia* (Toti Dal Monte, Solari, Ghirardini, Donaggio).

® Brescia (Teatro Grande). — Con l'*Iris* (la Tassinari e Melandri) si è inaugurata la stagione. Ha seguito *Rigoletto* con Galeffi, Landi e Bidu Sayao. Direttore Calusio.

® Modena (Teatro Municipale). — *Boris Godunoff*, (con Rimini, Costa Lo Giudice, Cesira Ferrari, Camilla Rota) e *Carmen* (con la Campigna, la Pomponio, Piccaluga e Borgonovo) sono state le prime opere finora presentate, sotto la guida del maestro Armani.

® Cremona (Teatro Ponchielli). — Dopo lunghi anni si è riaperto questo teatro con *Lohengrin* (Ciniselli, la Zamboni, Grandini); come seconda opera si è dato lo *Chénier* con Bentonelli, Montesanto e la Carbone; direttore Sabino.

® Bari (Teatro Petruzzelli). — Ultimi spettacoli, diretti dal maestro Angelo Ferrari: *Aida* (la Gaio, Tafuro, la Sani, Fregosi, Mongelli); *Pescatori di perle* (Jolanda Morselli, Cristy Solari, Fregosi); *Fanciulla del West* (la Concato, Tafuro, Fregosi).

® Firenze (Teatro Verdi). — *Isabeau* e *Piccolo Marat*, direttore il maestro Pais, hanno avuto ad ottimi protagonisti, rispettivamente, Bernardo De Muro e Ippolito Lazzaro.

® Palermo (Teatro Massimo). — Con *Gioconda* e *Traviata* — direttore Calusio — si è conclusa la stagione di carnevale. Hanno cantato nella prima, l'Arangi-Lombardi, Melandri, Molinari, la Dal Monte, la Pollini; nella seconda, la Muzio, Wesselowski, e Stracciari.

® Ad Alessandria ha avuto entusiastica accoglienza, quale protagonista della *Lucia*, la concittadina Magda Piccarola, allieva del maestro Zuelli direttore di quel Liceo Musicale. Dirigeva il maestro Dell'Acqua.

® Per il 50° anniversario della fondazione del Politeama Ciscutti di Pola si è svolta una stagione lirica con *Traviata* (la Polla Puecher, Malipiero, Mastronardi), *Rigoletto* (la Reggiani, De Franceschi, Simeoni), e *Chénier* (Gaviria, Emilica Vera e De Franceschi). Direttore il maestro Fratini.

® Il Teatro Civico di Spezia, ampliato e rimodernato, si è riaperto con *Tosca*, direttore Del Cupolo, interpreti la Scacciati, Merino e Guicciardi.

® Vicenza. — Il maestro Cordone ha diretto *Tosca* (la Roggero, Borelli e Laffi) e *Piccolo Marat* (la Bardelli, Taccani e Donaggio).

® Padova. — Il Teatro Verdi si è riaperto con *Fanciulla del West*, protagonista Dalla Rizza. Ha seguito *Andrea Chénier* con Merli, Tagliabue e la Somigli. Direttore Pais.

® Un altro grande successo ha conseguito il maestro Panizza a Vienna all'Opera di Stato dirigendo l'*Elisir d'amore*, nella nuova edizione curata dal dott. Wallerstein.

® Il maestro Mulé ha diretto a Malta la sua *Dafni* che ha avuto calorose accoglienze. Numerosissime chiamate all'autore ed agli interpreti: il tenore Ferrara, il soprano Turkel, il baritono Girotti.

® A Vittel (Renania) ha ottenuto un vivo successo la *Cassandra* di Vittorio Gnecchi, e ad Helsinki il *Mefistofele* di Boito, nuovissimo per la Finlandia.

® La nuova stagione di Montecarlo si è iniziata col *Barbiere di Siviglia* diretto da Pasquale La Rotella, interpreti Toti Dal Monte, Manurita e Morelli. Hanno seguito *Pescatori di perle*, *Madama Butterfly* (la Tapales e Georgewski), *Sonnambula* (Toti Dal Monte e Manurita).

CONCERTI

MILANO

® S. A. I. C. O. — Un concerto popolare fuori programma ed il terzo ed il quarto di serie, della fortunata stagione, hanno avuto a direttore Max Reiter. Tra i brani più significativi da lui presentati ricordiamo: l'applaudito Interludio della *Dafni* di Mulé, suggestivo e soffuso di bel lirismo; la danza popolare *Trescone* tratta dalla *Via della finestra* di Zandonai, brillante, d'invenzione facile e spontanea, di cui si volle il bis e che procurò molte feste all'autore presente; un *Concerto* per quattro violini di Vivaldi ed un altro per quattro pianoforti di Bach, che è una trascrizione del primo; la *Suite inglese* di Ettinger, tratta da autori del 700; la Sinfonia della *Donna serpente* di Casella di tematismo vivace e ricca di sviluppi modernamente orchestrati; il *Concerto in sol min.* di Bruch, per violino e orchestra, che dette modo a Vecsey di dimostrarsi ancora una volta artista nobile e penetrante.

Nella quinta udizione il maestro Elmendorff ha diretto mirabilmente l'ouverture *Faust* di Wagner; la *Fantasia* per pianoforte e orchestra di Debussy (assai pregevole solista Renata Borgatti); tre brani della *Cassandra* di Gnecchi: il prologo, di ampia vocalità, la delicata scena delle Coefore e il finale (ottimi interpreti Valentina Villa, il baritono Pilotto e il Coro della Civica scuola di musica), che procurarono calorosi applausi all'autore presente. Il concerto si è chiuso con una vibrante esecuzione della *Terza* di Beethoven.

L'ultimo concerto è stato diretto da Igor Strawinski, il quale oltre le due note Suite derivate dai balletti *Petruska* e *Uccello di fuoco*, ha fatto conoscere al nostro pubblico altre due sue composizioni: l'*Apollo Musagete*, per soli archi, di dubbia originalità, e lo smagliante *Scherzo fantastico*, che è piaciuto di più.

® Società del Quartetto. — Il Quartetto Busch ed il pianista Serkin hanno offerto tre serate commemorative di Brahms, con programma di sue musiche tra le più significative e nobili, rese tutte con precisione e perfezione stilistica.

Nell'ultima tornata sono stati apprezzati il violista Tertis, con la pianista Cohen. In programma, *Fuga* di Tartini, la *I^a Sonata in fa* di Brahms ecc.

® Amici della Musica. — I primi concerti della nuova annata sono stati tenuti dalla pianista Valeria Navach, ottima interprete di un bel programma, in cui figuravano alcune trascrizioni di Tagliapietra e brani di Smareglia; e dal giovane violoncellista Luigi Silva (al piano Costantino Gualdi) che ha fatto un eccellente debutto a Milano.

® Teatro del Popolo. — Ad un concerto del pianista Friedmann, tecnico finissimo ed interprete personale, n'è seguito un altro del violinista Ruminelli e della signora Pia Tassinari che ha cantato con ottimo rilievo un gruppo di liriche di giovani autori; liriche di Musella, di Pilati e di Giulia Recli tutte accolte con molto favore. Al piano il maestro D'Erasmo.

Successo entusiastico hanno avuto in seguito i francesi Wiener-Doucet svolgendo un programma jazzistico su due pianoforti, costretti a concedere numerosissimi bis.

Nell'ultima udizione il forte violinista Heifetz ha svolto impeccabilmente un nobile e poderoso programma.

® Concerti diversi. — Una celebrazione wagneriana si è svolta al Circolo XXIII marzo, interprete il pianista Bernardo De Plaisant e oratore Dino Bonardi.

All'Istituto dei Ciechi ha ottenuto buon esito il concerto organistico di Goffredo Giarda, che eseguì anche due sue composizioni, *Canto serafico* ed *Allegretto per concerto*, di buona fattura.

Al Conservatorio hanno avuto giudizio favorevolissimo il pianista Dobjev ed il violinista Stark.

ROMA

® Augusteo, *15, 18 gennaio*. — Willy Ferrero, oltre la *I^a Sinfonia* di Brahms e brani di repertorio, fa conoscere alcune gradite novità: *Le chant de Nigamon*, di Honegger, lavoro non recente; la Suite rapsodica *Hoggar* di Renzo Rossellini; *Passacaglia, introduzione, corale e fuga* di Weinberger; *Due intermezzi*, per orchestra d'archi di Alfano.

22 gennaio. — Concerto diretto da Bloch, tutto di sue musiche: il poema sinfonico *Inverno Primavera*, nuovo per Roma che è piaciuto particolarmente; l'affresco *Helvetia* e la rapsodia ebraica *Schelomo*.

29 gennaio, 5, 8 febbraio. — Dirige Mario Rossi. Alla prima udizione partecipa il pianista Uninski, vincitore del recente concorso Chopiniano, che piace specialmente nel *Concerto in mi min.* di Chopin. Nel secondo concerto è applaudito il baritono Rodolfo Watzke, in brani di Schumann, Mozart, Bach, Wagner, ecc.

Tra le composizioni puramente sinfoniche erano comprese alcune novità: un'ottima trascrizione di Malipiero, delle *Canzoni amorose* del Bassani, la breve ouverture dell'opera *Il Ventaglio* di Toch, il pittoresco rondò per orchestra *Sagra paesana* di Tino Pelosi, scelto dalla Commissione permanente di lettura, e le scene carnevalesche del *Casanova* di Pick Mangiagalli che, anche a Roma, hanno avuto fervide accoglienze.

12 febbraio. — Dirige, per la prima volta in Italia, il maestro greco Mitropoulos, assai ammirato anche come pianista in un *Concerto* di Prokofieff. Nel programma figurava, assai applaudita, la seconda delle due Suite di Casella tratte da *La donna serpente*.

® S. Cecilia. — Tra le udizioni più notevoli di quest'ultimo mese vanno ricordate quelle della violinista romana Maria Fiori; del Quartetto Gertler, affiatato e di bell'impeto artistico; e quella dedicata a composizioni di Bloch, il quale fu interprete al piano di *Cinque schizzi a seppia* e di *Tre poemi del mare*, mentre Agosti eseguì *Tre notturni* pianistici e unitamente a Principe, Chiarappa, Gandini e Matteucci un *Quintetto* per piano ed archi.

® Filarmonica. — Buoni successi, in differenti serate, della clavicembalista Corradina Mola, con la cantatrice Ghita Lenard; del violinista Zino Francescatti e del cellista Enrico Mainardi.

TORINO

® Zandonai, Janssen, Failoni, Gui, Amfitheatrof hanno diretto gli ultimi concerti dell'E. I. A. R. al Teatro di Torino. Il primo ha presentato anche alcuni suoi lavori accolti con molto favore: *Ballata eroica*, *Una notte a Siviglia*, suggestivo frammento della *Conchita* (col tenore Sernicoli), la danza Trescone della *Via della finestra* e l'intero quarto atto dei *Cavalieri di Ekebù* (interpreti le signore Tassinari e Monticone, Taccani, Signorelli ecc.).

L'Janssen ha fatto conoscere interessanti composizioni sue e di altri autori americani quali Mac Dowell, Robinson, Griselle, Bloom, Sowerby ecc.

Nel programma di Failoni erano comprese la ouverture *Anacreonte* di Cherubini, la sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak ed altri brani di Strauss e di Beethoven; ed in quello di Gui, anche una mesta pagina di Alaleona, tre aristocratici frammenti di Lully e l'*Ouverture tragica* di Brahms

All'udizione di Amfitheatrof hanno partecipato i pianisti Wiener e Doucet.

® Altri Concerti. — Vanno ricordati quelli del pianista Marcel Haas, dedicato a Bach; quello della Stefano Tempia, diretto dal maestro Pistone, ch'era il 263° della benemerita Associazione; ed altro di musiche da camera di Marco Enrico e Renzo Bossi (interpreti la Sassone Soster, Attilio Ranzato e lo stesso Renzo Bossi).

Molto interessanti le tre conferenze di G. Migot, con esemplificazioni musicali.

FIRENZE

® Politeama Fiorentino. - Le tornate del 15, 22, 29 gennaio sono state dirette da Gui. Nella prima egli ha fatto conoscere la *Sinfonia concertante* per violino, viola ed orchestra (solisti i proff. Pierangeli e Formentini) di Mozart ed ha offerto smaglianti interpretazioni della *Pastorale* e di *Redenzione* di Franck. Alla successiva ha partecipato l'organista Dupré (interprete anche di un suo lavoro) e la soprano Laura Pasini, solista de *La partita* di Luigi Dalla Piccola, scelta dalla Commissione di lettura, che rivela nell'autore bella preparazione. Figuravano nel programma anche due brani di Pergolesi elaborati da Gui, di cui uno dovette essere bissato.

All'udizione del 30 gennaio, dedicato a musiche di Brahms, hanno partecipato Adolfo ed Hermann Busch.

Fervidissime accoglienze ha avuto Ildebrando Pizzetti nel suo concerto del 5 febbraio. Oltre due sinfonie di Sacchini e di Mozart egli ha diretto alcune sue composizioni; la Suite per la *Pisanella* dannunziana; il *Rondò Veneziano* e l'introduzione all'*Agamennone* di Eschilo, tutte accolte con grande favore. Ha partecipato all'esecuzione dell'ultimo lavoro il coro del Conservatorio, diretto da Cremesini.

In occasione della presenza del maestro Pizzetti a Firenze, un ricevimento ha avuto luogo in suo onore al Conservatorio Cherubini, del quale per parecchio tempo egli è stato direttore. L'attuale capo dell'Istituto, il maestro Guerrini, si è fatto interprete del sentimento generale, rivolgendogli simpatiche e affettuose parole di saluto.

L'udizione del 12, direttore Gui e con partecipazione del baritono Watzke, è stata dedicata a commemorazione di Wagner.

BOLOGNA

® Al Quartetto piacquero il pianista Fischer e il violinista Prihoda.

® Alla Società Wagneriana una brillante conferenza di Adelmo Damerini su *Concetti moderni di classicismo e romanticismo musicale*, ebbe appropriate esemplificazioni musicali da parte del Quartetto Maglioni di Firenze.

® Il maestro Zecchi ha diretto alla Filarmonica un concerto brahmsiano, preceduto da discorso dello stesso Zecchi. Piacque, soprattutto, il *Concerto* in re per violino (solista pregevolissimo, Priano) e orchestra.

VENEZIA

® Al Circolo Artistico si distinsero il pianista Lorenzi ed il violoncellista Lino Filippini.

® Al Quartetto ebbero festosa accoglienza il Quartetto Galimir e la soprano Ginevra Vivante ed al Dopolavoro, l'organista U. Matthey.

® Da segnalare una conferenza del maestro Gino Tagliapietra sulla sua *Antologia pianistica*, ormai condotta a termine dalla nostra

Casa. Egli ha spiegato come il criterio che l'ha guidato nella compilazione del lavoro sia stato quello di abbracciare in uno spazio relativamente breve il vasto campo della letteratura pianistica quale si è affermato dalle diverse scuole dei diversi paesi.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — In due manifestazioni differenti, sono stati applauditi il pianista Alessandro Uninsky e il violinista Antonio Abussi.

® Società Quartetto-Scarlatti. — Bellissimi concerti del violoncellista Massimo Amfitheatroff e dell'esimia cantatrice Ines Alfani-Tellini (in programma le *Stanze* del Poliziano, di Achille Longo, assai interessanti e bene accolte). Riuscitissima la Seconda Mostra regionale del Sindacato Fascista Musicisti, in due concerti di musica da camera. Composizioni presentate: *Sonata in si min.* per violino e pianoforte di Adriano Gentile, *Tre Canzonette del Poliziano* di Achille Longo, *Secondo Quartetto* di Carlo Jachino, *Canzoncina di Norimberga*, per orchestra da camera, di Attilio Staffelli, *Sonata in mi min.* di Carlo Cammarota per violino e pianoforte, *Concertino* per flauto e pianoforte di Michele Ventre, *Nostalgia di autunno* e *Fremiti di ali* per pianoforte di Lida Capucci, *Improvviso* per cello e pianoforte di Terenzio Gargiulo, *Trio in la* di Antonio Cece. Gli esecutori sono stati: il Quartetto Napoletano (De Rogatis, Pastorelli, Scarano, Martorana); i pianisti Cammarota, De Maria, Parisi, Capucci; i violinisti Principe e Scala; la cantatrice Serrao; il flautista D'Inverno; Ventre, diresse l'orchestra. Ottimo successo di pubblico e di stampa.

® Compagnia degli Illusi. — Ottimamente il tenore Gregorio Raisoff e la clavicembalista Corradina Mola.

® Sala del R. Conservatorio. — Bel successo della violinista Natalia Palermi.

PALERMO

® Col consueto favore prosegue la stagione agli Amici della musica. Nelle ultime udizioni furono applauditi: la pianista Olga Nicastro con la cantatrice Eva Parlato, accompagnata al piano dal maestro Sangiorgi; il Trio Fano, Virgilio e Attilio Ranzato (in programma il *Trio in do min.* di Brahms, due *Sonate* di Bossi per pianoforte e violino e *Tre Pezzi* di Martucci per pianoforte e cello); la pianista contessina Bianca Miari, in un programma vario e interessante.

® Al Liceo musicale di Monza il maestro G. L. Centemeri, durante un ciclo di conferenze di storia della musica antica, ha esemplificato le opere più rappresentative con esecuzione di dischi fonografici, dando agli uditori una reale impressione della materia trattata.

® Molto bene è riuscito, all'Istituto Musicale Nicolini di Piacenza, il secondo concerto sinfonico diretto dal maestro Spezzaferri che, in prima esecuzione, presentò *Cantabile* per archi, di Franck, trascritto dal maestro Cercignani, e due preludi dell'opera *La moglie di Arimanno*, di G. L. Centemeri.

Nello stesso istituto, in altra udizione, fu applaudita l'arpista Celeste Gandolfi.

® Il violoncellista prof. Giuseppe Caminiti si è assai distinto agli Illusi di Napoli (coadiuvato efficacemente al piano da Mario Pilati), dove ha anche eseguito una sua *Mazurka* da concerto; ed al Lyceum di Catania, ove ha presentato *I canti della terra e del mare di Sicilia* raccolti dal Favara e da lui ottimamente trascritti per violoncello e pianoforte.

® Molto bene ha iniziato la propria operosità a Salerno l'orchestra sinfonica « P. Mascagni » di quella città, diretta dal maestro Franz Carella, del quale venne applaudito un poema sinfonico.

® Il maestro Pizzetti, a invito della Società d'arte tedesca, ha preso parte a Berlino (sala del Castello Monbijou) a un concerto tutto di musica sua. Il programma comprendeva i *Tre canti* per violoncello e pianoforte, i *Tre Sonetti del Petrarca* per canto e pianoforte, un brano vocale dell'*Abramo e Isacco* e, infine, il *Trio in la* per violino, violoncello e pianoforte.

Un pubblico numerosissimo ed eletto, nel quale figuravano le più autorevoli personalità della colonia, ha assistito alla nobile manifestazione d'arte. Essa costituì un vero grande successo per l'illustre compositore, che sedeva al pianoforte e fu assai degnamente coadiuvato dal violoncellista Mainardi, dalla soprano von Spetzler e dal violinista Goldberg.

Al successo del pubblico, che si tradusse in lunghe e calorose ovazioni a ogni numero del concerto, fece eco tutta la stampa berlinese con giudizi altamente ammirativi.

® Nella stessa città ha dato un riuscito concerto il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci.

® Janina De Witt ha concluso a Losanna il suo giro attraverso la Confederazione, interpretando musiche di Pizzetti, Toni, Casavola e, per la prima volta in Svizzera, *Ninna nanna siciliana* di Mulè.

® L'on. Mulè recatosi a Malta per la sua *Dafni*, ha diretto anche un applauditissimo concerto sinfonico al Teatro Reale, col concorso della soprano Lea Tamburello e del violinista Serato.

® A Mosca e Leningrado, il maestro Lualdi ha diretto, con magnifico successo, altri concerti sinfonici esclusivamente di musiche italiane.

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SORABJI (KAIKHOSRU) — *Opus clavicembalisticum MCMXXX for Piano solo.* (Ed. J. Curwen & Sons, Londra).

Ecco un'opera poderosa e ponderosa che non può non lasciare disorientati quanti per la prima volta ne prendano conoscenza.

Il titolo già dice quale sia il contenuto musicale di essa, cioè: Preludi, Corali, Fughe a parecchi soggetti, Temi con Variazioni; ma se qualcuno vedendo questo titolo pensasse che vi sia qualche analogia con Bach, Händel e successori fino a Max Reger, cadrebbe in inganno. Se qualche somiglianza c'è, essa è tutta esteriore; lo spirito è completamente diverso. È innegabile che un'unità formale in tutta l'opera esiste, in quanto le singole composizioni sono sempre pensate in relazione a quanto precede e a quanto deve eseguire, così da rispettare il principio dell'unità e della varietà ad un medesimo tempo; ma se questa unità di concezione esiste, essa non potrà mai essere resa evidente da una semplice esecuzione. Anzitutto si tratta di un'opera smisurata, quanto a proporzioni, in secondo luogo la sua esecuzione è enormemente difficile. Raramente capita di vedere una musica così irta di difficoltà ultratrascendentali d'ogni genere, e per quanto l'autore si sforzi in vari modi di renderla il più evidente possibile, sia scrivendola quasi sempre su 3, 4 e fino 5 pentifili, sia facendo in modo che le due mani si abbiano ad urtare il meno possibile, facendo inoltre uso d'una grafia musicale specialissima, rimane però il dubbio che essa — sia pure per la sola difficoltà d'esecuzione — possa mai essere resa così, come l'autore ha pensato.

Venendo poi ad un esame più particolare degli elementi tecnici della composizione si vede subito come i più vieti artifici scolastici stiano insieme alla più grande libertà d'espressione.

Il ritmo è libero, le relazioni tonali non sono affatto osservate, le sovrapposizioni armoniche non sono risparmiate, insieme a contrapposti di una libertà veramente sconfinata; infine la polifonia è sempre sovercchiamente nutrita. È vero che l'autore scrive fughe ad uno e più soggetti, ma che fughe sono queste? Le varie entrate dei soggetti e delle risposte si fanno su tutti i gradi della scala, ammesso che ancora esista una scala; infine tutti gli altri artifici caratteristici di questa forma di composizione sono usati con misurata libertà.

Da notare ancora il largo impiego fatto del gregoriano, che viene introdotto nei punti in cui la musica si fa più austera e liturgica.

Di fronte ad un'opera così complessa non si può dare un giudizio assolutamente favorevole o sfavorevole, perchè troppi sono gli elementi di cui bisogna tener conto. La personalità dell'autore risulta ad ogni modo eccezionale, come fuori di discussione è la sua speciale tecnica musicale.

Si può dire in ogni modo che quest'*Opus clavicembalisticum* è certamente opera di fantasia cerebrale, ma non d'ispirazione e si può discutere se con mezzi tanto eterogenei l'autore sia giunto ad esprimersi in modo convincente.

Per quel che riguarda l'edizione si deve dire che è superba, e benemerita e coraggiosa deve considerarsi la Società per la propaganda della musica moderna sotto i cui auspici la pubblicazione stessa è avvenuta.

R.

BELLINI (R.) — *Romanza* (omaggio a G. Martucci). Piccolo valzer per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Alla serie dei suoi pregevoli pezzi pianistici, ai quali ha arriso, come previdi, la meritata fortuna di frequenti esecuzioni, il Bellini aggiunge ora queste nuove espressioni riconfermando le sue qualità che nello scorso anno elogiai su queste colonne.

Nella *Romanza*, apparsa nell'occasione della commemorazione martucciana, ma probabilmente scritta assai prima, il giovane musicista napoletano che fu allievo del Martucci rievoca con poesia la grazia un po' malata e decadente della musa romantica del suo maestro: così che se pure nella sostanza melodica ed armonica questa pagina ci sembra lontana dalla nostra odierna sensibilità musicale, per il suo simbolo d'offerta alla memoria di un glorioso musicista appare vivificata e illuminata dal pensiero poetico generatore, più che dalla sua essenza musicale.

Assai più interessante, in eleganti linee di forma, il *Piccolo valzer*, che si snoda intorno ad un leggiadro spunto melodico e si inquadra a contrasti tematici nello sviluppo, in una salda e pur snella architettura, è a mio giudizio una delle espressioni più felici del Bellini. La sua veste pianistica, scevra di convenzionali virtuosismi e da arabeschi di maniera, è invece vivida, brillante, di effetto sicuro. Per il giusto equilibrio raggiunto in questo pezzo tra l'ispirazione melodica e la costruzione formale, per il buon gusto delle armonie moderne ma logiche, questa pagina può considerarsi veramente riuscita ed è senza dubbio destinata ad un ottimo successo.

s. m.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI,,

OTTONE (R.) — *Tre pezzi caratteristici* per Pianoforte. (Ed. Forlivesi, Firenze).

Tre pezzi, assai ben scritti per lo strumento, di media difficoltà, senza pretese, non privi di qualche tocco poetico e delicato di colore.

TURINA (J.) — *Jardins d'enfants.* Petites pièces pour Piano. (Rouart-Lerolle, Parigi).

Il compositore continua la serie di quei suoi quadretti tipicamente spagnuoli, ricchi di colore e di ritmo, semplificando la sua già chiara scrittura per metterli alla portata delle piccole mani. E ci riesce senza che il quadretto perda nulla d'efficacia.

RODRIGO (J.) — *Serenata* pour Piano. (Rouart-Lerolle, Parigi).

L'appunto principale che si può fare a questo lavoro, è d'una certa prolissità. Per il resto, senza pretendere a profondità che in una composizione simile sarebbe fuori posto, è ricco di vita, piacevole, elegante e colorito: e molto pianistico.

RIDKY (J.) — *Concerto* per Violino (riduzione per Violino e Pianoforte) — *Concerto* per Violoncello (riduzione per Violoncello e Pianoforte) — *Serenata appassionata* per Violino e Pianoforte — *Sonata* per Violoncello e Pianoforte . (Ed. Sadlo, Praga).

È la prima volta che vediamo musica di questo autore, ma la quantità ricevuta è tale da permetterci di farci un'opinione abbastanza esatta. Si tratta d'un musicista in possesso d'una tecnica sicura che gli permette di esprimersi chiaramente, in forme ben equilibrate ed ariose e con una scrittura lineare e di una logica sicura. Quanto a temperamento si tratta certamente di un romantico, il quale però trova in una scrittura d'un carattere moderno, un suo modo d'espressione naturale. Qualche momento di squilibrio tra forma e sostanza (di cui certo l'A. s'avvede e che egli aggrava — forse per ansietà — sovraccaricando la struttura proprio in quei momenti) non intacca l'insieme delle opere: l'A. probabilmente non ha ancora trovato la sua espressione più adatta: ma non è lontano.

JESINGHAUS (W.) — *Sonata* in do, per Violino e Pianoforte. (Ed. U. Pizzi, Bologna).

Sonata? Meglio *Suite*: o forse meglio *fantasia* in quattro tempi. È un avvicendarsi di frasi e di brevi episodi, volta a volta lirici e drammatici, d'una certa impulsività un poco primitiva, e d'un romanticismo di cui qualche asprezza armonica non basta a celare il carattere *demodé*. Il pezzo ha molte pretese: ma forse un po' più di logica e d'equilibrio costruttivo non guasterebbero.

d. d. p.

CIPOLLINI (D.) — *Leggenda Adriatica* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch, Milano).

Canto popolaresco premiato all'Accademia Musicale dell'Università Popolare di Milano, di scorrevole andamento melodico a base di gradi congiunti, di buon effetto vocale e corale. Potrà trovare ottime accoglienze anche nelle scuole per le esecuzioni collettive.

ZANOLLI (W.) — *Il canto e la rosa* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Pagina vocale piuttosto originale ispirata ad arditezze di tessitura accentuate dalla sillabazione rapida ed insistente sulle note acute.

MOTTU (A.) — *Deux Chants de Mariage.* (M. Senart, Parigi).

Due composizioni dedicate alla voce, di nobile concezione ed accurata fattura.

DELACHI (P.) — *Due Liriche.* (A. e G. Carisch, Milano).

Le due composizioni del ben noto musicista professore al Conservatorio Verdi di Milano ravvivano una lirica di Ada Negri, *La Nericote*, musicata anche da altri compositori, e una *Canzone Silvana* di Angiolo Poliziano. In entrambe le liriche il pianoforte è trattato con abilità e senso pittorico efficacissimo, come la voce segue con rispettosa osservanza le leggi più importanti e riguardose della vocalità.

PARPAGLIOLO (I) — *Fides; Che dice la pioggerellina di marzo; La buona parola; Canzone popolare;* per Canto e Pianoforte. (Edizioni De Santis, Roma).

Il nome della compositrice non è ancora conosciuto ma è facile prevedere che lo sarà ben presto se altre composizioni indovinate come quella che porta il titolo *Fides* verranno ad accentuare i meriti della musicista.

CAGGIANO (R.) — *Mamma fammi la pappa.* Canto popolare. (Ediz. De Santis, Roma).

Cantilena facile, spontanea, armonizzata con cura.

BIZZELLI (A.) — *Canzone del sonno.* (Edizioni De Santis, Roma).

Non è facile riuscire originali ed interessanti in una Ninna-nanna, la forma più sfruttata forse della lirica vocale; l'autore però ha saputo affermarsi notevolmente melodico e simpaticamente garbato.

RUBINI (G.) — *Pages intimes.* Six Morceaux pour Piano. (Edizioni Ciglia, Genova).

L'autore si ispira alla musica caratteristica e intitola le varie composizioni in modo da delineare un ambiente, ora ricorrendo a forme consacrate come Minuetto e Musetta, Mazurka, ora a titoli d'altro genere pittorico come Impressione Veneziana, Ricordi di Spagna, Sfilata di fantocci, ecc.

Caso curioso, il musicista ci presenta una Musetta in ritmo ternario, accoppiata al Minuetto anzichè alla Gavotta. Nelle varie composizioni si intuisce la buona intenzione di elevarsi alle migliori espressioni di bellezza sonora e di aristocrazia armonica.

ZANOLLI (W.) — *Après la pluie.* Impromtu pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Dopo la pioggia ci dovrebbe essere il bel tempo, tutto serenità e trasparenza; ma l'autore lo sente in modo diverso e lo rende con dei guizzi, delle preziosità armoniche, che rendono ancor più salienti i sette diesis della tonalità e i relativi doppi diesis.

ELISABETTA ODDONE.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

✻ TEATRO REALE DELL'OPERA. — Concorso tra i compositori italiani per uno o più balletti italiani inediti in un atto di non più di tre scene e con i seguenti requisiti:

a) La durata di non oltre mezz'ora; *b*) Pochi personaggi principali (due o tre); *c*) Contenere non meno di due danze; *d*) Potranno esservi eccezionalmente ammesse voci soliste e piccoli brani corali.

Coloro che intendono partecipare al Concorso dovranno fare pervenire non oltre le ore 12 del 31 luglio 1933-XI al Comitato del Teatro Reale dell'Opera in Roma, via Firenze, la partitura d'orchestra del balletto, la riduzione per pianoforte, la trama dattilografata, il certificato di cittadinanza italiana.

Essi sono liberi di firmare il proprio lavoro con nome e cognome o di inviarlo col solito sistema del motto e dalla busta.

Una Commissione appositamente nominata darà il suo giudizio insindacabile sui lavori presentati.

Il vincitore avrà l'esecuzione del suo lavoro al Teatro Reale dell'Opera nella stagione successiva alla data del giudizio, mentre gli sarà riservata la proprietà del lavoro premiato. Per la rappresentazione, egli dovrà, poi, nel termine di tre mesi dalla comunicazione del risultato del concorso presentare al Comitato del Teatro Reale dell'Opera il materiale orchestrale.

Al vincitore saranno corrisposte lire 5000 (cinquemila) a titolo indennizzo spese.

✻ FEDERAZIONE INTERNAZIONALE DEI CONCERTI. — Concorso per una composizione sinfonica da eseguirsi nel corso della stagione di concerti 1933-34 in tutti i Paesi dove già funzionano gli Uffici nazionali della Federazione.

La composizione deve avere la durata da 10 a 15 minuti e deve essere per sola orchestra. Ogni concorrente italiano dovrà far pervenire non più tardi del 15 aprile 1933 alla sede dell'Ufficio italiano presso la R. Accademia di S. Cecilia, la partitura d'orchestra, possibilmente in due esemplari, accompagnata dalle riduzioni per piano a due e quattro mani. Sono ammesse al concorso le composizioni inedite o quelle eseguite non più di una volta in Italia, dopo la data del 30 aprile del 1930.

L'Ufficio italiano, come ogni altro Ufficio nazionale della Federazione, sceglierà tre composizioni al massimo per inviarle all'esame del Giurì internazionale, che sarà nominato dal Comitato della Federazione e che emetterà il suo verdetto non oltre il 30 giugno p. v.

Scopo essenziale del concorso essendo quello di far conoscere i compositori d'ingegno non ancora noti nel mondo musicale internazionale, gli Uffici nazionali del Giurì internazionale avranno facoltà di escludere le composizioni di autori che godono già larga rinomanza e che perciò non hanno bisogno del concorso per essere eseguiti ed apprezzati. La composizione vincitrice sarà eseguita in tutti gli Stati aderenti alla Federazione a cura di ciascun Ufficio nazionale.

✻ TEATRO ALLA SCALA, MILANO. — La Giuria del Concorso per i bozzetti delle nuove scene dell'*Aida*, che andrà prossimamente in scena allo stesso teatro, ha dichiarato l'architetto Alessandro Pasquali vincitore del premio di L. 5000 per i cinque bozzetti prescelti e cioè: 1ª e 3ª scena del primo atto; 2ª scena del secondo atto; 1ª e 2ª scena del quarto atto.

Ha assegnato al pittore Savino Labò il premio di L. 1500 per il bozzetto della 1ª scena dell'atto secondo; ai pittori Franco Grigioni e Arturo Panni, in due parti uguali, la somma di L. 1500 per il bozzetto dell'atto terzo; ed al pittore Guido Galli la somma di L. 1000, a titolo di riconoscimento al merito, pei suoi bozzetti, senza obbligo di riproduzione.

✻ CONCORSO INTERNAZIONALE DI CANTO E DI PIANOFORTE A VIENNA. — Si terrà sotto il patronato di quel Borgomastro, dal 26 maggio al 16 giugno. La direzione musicale di questa manifestazione e la presidenza della giuria sono state assunte anche quest'anno da Clemens Krauss, direttore dell'Opera di Stato di Vienna. L'Italia è rappresentata nella giuria da Alfredo Casella, dal prof. Attilio Brugnoli e dai maestri Bernardino Molinari e Cesare Nordio. Scopo del Concorso è quello di dare occasione ai giovani artisti, ancora ignoti o poco conosciuti, di dimostrare in pubblico la loro capacità di trovare un degno riconoscimento del loro talento musicale.

Ai vincitori del concorso saranno conferiti dei premi e delle borse di studio del complessivo valore di 20.000 scellini, nonchè medaglie d'onore in argento e diplomi, offerti tutti dalla città di Vienna.

NOTIZIE

® Sono stati chiamati a far parte del Consiglio Superiore dell'Educazione Nazionale per la IV Sezione (Istruzione artistica) i maestri Cilea e Luigi Ferrari Trecate direttori, rispettivamente, dei Conservatori di Napoli e di Parma; ed a far parte del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, per la IV Sezione (Arti musicale e drammatica), i maestri on. Giuseppe Mulè, Riccardo Zandonai e Francesco Malipiero (quest'ultimo su designazione del Ministero delle Corporazioni).

® Il maestro Ottorino Respighi, Accademico d'Italia, ha avuto la nomina a membro straordinario dell'Accademia prussiana delle Arti di Berlino.

® L'on. Gino Pierantoni è stato confermato per il biennio 1933-34 nella carica di Presidente della Corporazione dello Spettacolo.

® Il Capo del Governo ha ricevuto il maestro Dott. Igino Robbiani che gli ha fatto omaggio delle sue due opere *Romanticismo* e *Guido del popolo*. Egli ha gradito l'omaggio e si è vivamente compiaciuto con l'autore.

® In una recente seduta dell'Accademia d'Italia, S. E. Respighi, ricordando la ricorrenza del XXV° anniversario dell'inizio delle stagioni sinfoniche all'Augusteo di Roma, ha fatto votare un riconoscimento ed un plauso per le benemerenze artistiche di quella Istituzione nei riguardi dell'arte musicale e dell'educazione nazionale, con l'auspicio che sia imminente il suo definitivo organico e completo assetto.

® Riunendosi il 10 u. s. il Consiglio direttivo della Società Italiana Autori ed Editori, è intervenuto alla seduta il nuovo Presidente onorevole Alfieri il quale ha esposto gli indirizzi ai quali, continuando l'opera del suo predecessore Roberto Forges-Davanzati, intende informare la propria attività di presidente allo scopo precipuo di adeguare le necessità della tutela del diritto di autore alla maggiore comprensione delle particolari condizioni economiche del momento e di potenziare sempre maggiormente l'azione che la gloriosa istituzione svolge nel campo artistico nazionale ed internazionale.

Sulla relazione del presidente unanimemente approvata, si è svolta una interessante discussione sui più rilevanti problemi della Società, discussione alla quale tutti i consiglieri presenti hanno apportato il contributo della propria particolare esperienza.

® S. E. il Governatore di Roma ha approvato la costituzione di un Museo del Teatro Reale dell'Opera, affidando ad Alberto De Angelis la raccolta del materiale che provenga da offerte e da acquisti. Il Museo si propone di documentare principalmente la storia e l'attività dell'antico Teatro Costanzi, sino all'attuale trasformazione in Reale dell'Opera. Saranno accolte donazioni di cimeli anche per quanto riguarda gli altri teatri lirici e adibiti a funzione lirica in Roma, e le altre istituzioni musicali della detta città. Si pregano tutti coloro che possiedono documenti inerenti all'indole del Museo (busti, ritratti di compositori, direttori d'orchestra, cantanti, librettisti la cui attività si sia svolta al Costanzi o negli altri enti musicali; bozzetti scenici, partiture autografe, manifesti, medaglie, libri ecc.) di volerne dare segnalazione al signor Alberto De Angelis, presso il teatro Reale, indicando se sono disposti ad offrirli in dono od a cederli.

® In occasione delle mostre artistiche che avranno luogo a Verona, nel prossimo aprile, quel Sindacato musicale indice una Esposizione di nuove musiche di autori viventi delle tre Venezie, che si concreterà in tre concerti di musica da camera.

S'invitano, pertanto, i compositori delle Tre Venezie a voler presentare lavori di musica da camera per complessi non superiori al quintetto, per violino e pianoforte, per violoncello e pianoforte, per pianoforte solo, per canto e pianoforte e per arpa, trio, quartetto, quintetto d'archi o archi e pianoforte.

I lavori dovranno essere indirizzati — non oltre il 10 marzo p. v. — al Sindacato Musicisti di Verona, via Guglielmo Oberdan n. 3, e dovranno portare per esteso nome e cognome dell'autore e relativo indirizzo.

Ogni composizione inviata dovrà essere accompagnata dall'importo di lire dieci. La Commissione giudicatrice dei lavori sarà composta dal Presidente del Comitato Professionisti ed artisti e dal Direttorio del Sindacato musicisti di Verona, che potrà farsi assistere da compositori estranei al concorso.

Il Direttorio sceglierà il numero delle composizioni in relazione alle possibilità esecutive dei tre concerti stabiliti.

® Durante la stagione già iniziatasi a San Remo si daranno, sotto la direzione di Cia Fornaroli, alcuni balletti e pantomime italiane di cui non pochi nuovissimi, come *Il Galante tiratore* di Antonio Veretti, su libretto di Riccardo Bacchelli; la *Leggenda Scandinava* di Cesare Sonzogno, su trama di Luciano Ramo; *Hic est illa Neapolis* di Franco Alfano; *I Fantocci Ribelli* di Alceo Toni, su trama di Gino Rocca; la *Berceuse*, mimodramma di Riccardo Pick-Mangiagalli. Altre musiche già eseguite, come *Gli Uccelli* di Ottorino Respighi, il *Concerto dell'Estate* di Ildebrando Pizzetti, il *Minuetto diabolico* di Balilla Pratella, saranno per la prima volta accompagnati da azioni coreografiche. Completeranno il programma l'*Histoire d'un Pierrot* di Mario Costa, ed antiche musiche classiche di Vivaldi, di Martucci e di Santoliquido. Direttrice della Compagnia sarà Cia Fornaroli, direttore dell'allestimento scenico Guido Salvini, che per le scene ed i costumi si è assicurata la collaborazione di Vellani Marchi, Prampolini, Anselmo Bucci, Titina Rota, Broggi, Abkhasi, Grandi, Kaneclin e di altri. Maestro concertatore e direttore d'orchestra Antonino Votto.

® Raffaello De Rensis ha tenuto a Reggio Calabria, Messina e Catania alcune conferenze di alta cultura musicale, nelle quali ha esaminato con acume e dottrina la situazione attuale della musica in Europa, con particolare riguardo all'Italia.

® Prossimamente il poema sinfonico *Il lago d'amore* del maestro Nordio, sarà eseguito a Parigi, in uno dei Concerti Lamoureux.

® Inviamo i più cordiali auguri al nostro confratello parigino Le Ménestrel della Casa musicale Heugel, il quale presto compirà i cento anni di vita essendo il suo primo numero apparso il 1° dicembre 1833.

Nella sua lunga carriera *Le Ménestrel* ha subito varie trasformazioni e innovazioni, ma ognuna di esse ha sempre segnato un progresso notevole nella sua nobile funzione di organo di cultura musicale.

In occasione di questo centenario il giornale ha approntato un *Indice analitico* di tutti gli articoli pubblicati fra il 1° dicembre 1833 e il 31 dicembre 1932 comprendente: 1) Resoconti di tutte le opere teatrali e musicali; 2) Articoli generali; 3) Articoli necrologici, biografici, aneddotici.

Di ciascuna di queste tre rubriche è stata fatta una doppia classificazione, per titoli e per nomi di autori.

Questo indice, disposto a schede, costituisce un documento completo riassumente cento anni di storia della musica e del teatro. Chiunque abbia interesse a procurarsi delle notizie intorno alla creazione o alla ripresa di un'opera teatrale o a uno studio apparso nelle colonne del giornale, potrà ottenere facilmente le opportune indicazioni cronologiche, biografiche o bibliografiche, sia consultando direttamente lo schedario del *Ménestrel*, sia richiedendole per lettera.

® E' stato creato ad Alessandria d'Egitto un Istituto musicale italiano, destinato alla propaganda della musica nel campo italiano e internazionale, e precipuamente ad agevolare i rapporti fra il mondo musicale italiano e l'Egitto. L'Istituto ha assunto la gestione del Liceo Musicale Italiano « Giuseppe Verdi », esistente in Alessandria da otto anni. La presidenza è stata affidata al dr. Giuseppe Galassi.

Il Consiglio del nuovo Istituto è stato insediato dal console generale ed è entrato subito in funzione, iniziando la propria attività.

® La Biblioteca di V. d'Indy è stata messa all'asta. Hanno ottenuto i migliori prezzi la collezione delle opere di Rameau (Fr. 8.900); una pagina autografa di Beethoven e precisamente un frammento dell'*Egmond* (Fr. 9000); una edizione antica dell'*Alceste* di Gluck (Fr. 1000).

® Verrà ripresa la stagione italiana al Covent Garden di Londra, che fu sospesa nel 1932. Avrà luogo dal 1° maggio al 3 giugno ed il repertorio, oltre il *Don Carlos*, a Londra quasi del tutto ignorato, comprenderà *Aida* e *Otello* e probabilmente anche *Bohème*, *Tosca* e *Il Barbiere di Siviglia*. Il direttore artistico sarà sir Thomas Beecham, coadiuvato da Antonino Votto e da John Barbirolli.

® Nuovi lavori all'estero. — Tre balletti stanno scrivendo Ravel, Honegger e Auric. Quello del primo ha per titolo *Ali Babà* e l'argomento è tolto dalle *Mille e una notte*. Quello di Honegger, *Semiramis*, è su soggetto di Valéry. Auric, infine, per la sua nuova creazione, ha prescelto un racconto di Andersen.

Le Boucher, a sua volta, attende all'orchestrazione di *La bonne chanson* di G. Fauré, e R. Strauss annunzia una nuova opera, *La donna silenziosa*, su libretto di Stefano Zweig.

® I direttori dei teatri di Salisburgo, di Linz, di Gratz, di Klagenfurt e di Innsbruck hanno deciso la chiusura dei teatri stessi, a cominciare dalla prossima stagione di primavera, nel caso che il Governo austriaco non accordi ai teatri di provincia le sovvenzioni di cui beneficiano quelli di Stato.

® L'*Allgemeine Musikzeitung* ci fornisce la statistica degli autori lirici più rappresentati in Germania nell'annata agosto 1931-luglio 1932. Verdi è capolista con ben 1420 rappresentazioni. Seguono Wagner con 1385; Puccini con 793; Mozart con 732; Lortzing con 462; Offenbach con 383; Weber con 315; R. Strauss con 312; Bizet con 295; Humperdinck con 252; D'Albert con 242; Leoncavallo con 206; Mascagni con 203; Beethoven con 196; Flotow con 184; Rossini con 171; Kienzl con 166; Nicolai e Smetana con 157; Pfitzner con 148; Thomas con 119; Wolf Ferrari con 106.

E le opere più rappresentate? *I Racconti d'Hoffmann* hanno avuto 359 recite; l'*Aida* e *Carmen*, 281; *Freischütz*, 272; *Il Trovatore*, 239; *Nozze di Figaro*, 233; *Butterfly*, 231; *Tannhäuser*, 228; *I maestri cantori*, 224; *Hänsel e Gretel* e *Lohengrin*, 207; *Pagliacci*, 206;

Cavalleria rusticana, 203; *La Bohème*, 201.

Seguono, limitandoci alle opere italiane: *Rigoletto*, 198; *Tosca*, 181; *La Traviata*, 152; *Un ballo in maschera*, 146; *Otello*, 121; *Il Barbiere di Siviglia*, 112, ecc.

® Il PROGRAMMA DEL FESTIVAL DI SALISBURGO dal 1° al 31 agosto p. v. è ormai definito. La parte lirica comprende le rappresentazioni delle seguenti opere da parte dell'Opera di Vienna: *Così fan tutte*, *Nozze di Figaro* e *Flauto magico* di Mozart, l'*Oberon* di Weber, l'*Orfeo* di Gluck, *Tristano e Isotta* di Wagner, *Il cavaliere della rosa*, la *Donna senz'ombra* ed *Elena in Egitto* di Riccardo Strauss; infine il *Fidelio* di Beethoven. Queste opere saranno dirette da Clemente Krauss, Bruno Walter e Riccardo Strauss.

I concerti comprenderanno programmi di musiche di Mozart, Beethoven, Mahler, Giovanni Strauss, Brahms, Bruckner, diretti da Riccardo Strauss, Hans Pfitzner, Clemente Krauss e Bruno Walter. Come gli anni scorsi, si svolgeranno Serenate d'orchestra ed audizioni di Musica religiosa; nel programma di questa parte figureranno i nomi di Verdi, Mozart e Bruckner.

NECROLOGIO

FLORESTANO ROSSOMANDI

L'insigne didatta è morto il 19 gennaio a Napoli, sua patria di elezione (era nato a Bovino nel 1857), nel cui Conservatorio di S. Pietro a Majella aveva studiato composizione con Paolo Serrao e pianoforte con Beniamino Cesi, succedendo poi a quest'ultimo nella cattedra pianistica, che tenne ininterrottamente dal 1889 al 1931.

Della scuola napoletana di pianoforte, che fa capo al grande nome di Beniamino Cesi, il Rossomandi poteva giustamente considerarsi oggi, sia dal lato tecnico che da quello interpretativo e colturale, il degnissimo erede e rappresentante.

Uomo di larghe vedute, non si spaventava dei nuovi postulati e delle nuove idee, che anzi si compiaceva di esaminare e studiare attentamente per un'equa valutazione ed applicazione.

Il suo insegnamento era veramente paterno, scevro di ogni pastoia burocratica e diretto a ottenere i migliori frutti. E questi raccoglieva sempre e copiosamente, come è comprovato dai suoi numerosissimi allievi, sparsi in ogni parte del mondo, specie nelle Americhe, allievi divenuti a loro volta docenti di alto valore e divulgatori instancabili di un'arte pianistica fra le più elette e diffuse.

Per meglio svolgere la sua attività di insegnante, fondò a Napoli l'Associazione Rossomandi, il cui compito fu di addestrare gli allievi alle pubbliche esecuzioni.

Lasciato l'insegnamento ufficiale, per avere raggiunto i limiti di età, egli ebbe dal Ministero l'incarico di un corso di perfezionamento pianistico (unico in Italia) nello stesso Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli.

Oltre le numerose e non periture pubblicazioni di indole didattica, il Rossomandi lascia non poca e pregevole musica pianistica da camera. Egli si fece anche apprezzare come pianista in non pochi concerti in Italia e all'estero e come direttore in una lunga serie di concerti orchestrali organizzati da lui a Napoli dal 1891 al 1901, con i quali molto giovò allo sviluppo della coltura musicale in quella città.

Vadano alla vedova dell'illustre scomparso le nostre devote e profonde condoglianze.

Avv. EDGARDO BRONZINI

Mentre ancora piangeva la scomparsa dell'unica e diletta figliuola Virginia, si è spento in età avanzata ma ancora spiritualmente e fisicamente vegeto, l'avvocato Edgardo Bronzini, che fu per molti anni prezioso consulente legale della Casa Ricordi.

Uomo integerrimo, professionista intelligente ed espertissimo, la sua fine lascia un gran vuoto in quanti ebbero la fortuna di avvicinarlo e di apprezzarne le singolari doti di mente e di cuore.

Commosse condoglianze ai familiari e specialmente al nipote dell'estinto e carissimo amico nostro Avv. Edoardo Maino.

® Inviamo vivissime condoglianze anche al m.° Ettore Panizza per la morte di suo fratello avvocato MARIO PANIZZA, grande invalido di guerra.

® Il 26 gennaio a Milano, il pubblicista VIRGILIO RAMPERTI collaboratore di moltissimi giornali musicali.

® Il 10 febbraio a Trieste il dott. GIAN GIACOMO MANZUTTO, insigne patriotta e critico musicale dapprima dell'*Indipendente* e poi del *Popolo di Trieste*. Propugnatore del canto gregoriano e della polifonia classica nelle funzioni religiose, era consigliere dell'Associazione di S. Cecilia. Nacque a Umago (Istria) nel 1861.

® A Los Angeles, recentemente, il maestro GIUSEPPE MICELI, figlio del maestro Giorgio che fu direttore del Conservatorio di Palermo.

Da oltre un trentennio (aveva 58 anni) risiedeva in America ove si era conquistato larga rinomanza come compositore e direttore d'orchestra.

® A Mont-de-Marsau (Francia) il 12 c. m. HENRY DUPARC, allievo di Cesare Franck. Uno dei fondatori della Société Nationale de Musique, lascia numerosi poemi sinfonici e soprattutto assai note melodie. Era nato a Parigi nel 1848.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

ARMONIA

PEDRON (C.) (E. R. 1509). *Corso d'armonia* per gli alunni d'istrumenti e di canto. (B) L. 8,—
——— (E. R. 1511). *150 Bassi per lo studio dell'Armonia complementare*. (B) L. 6,—
——— (E. R. 1514). *150 Canti* realizzati a 4 voci. (B) L. 10,—

PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (122608). *Two Film Studies*: 1. «Charlie» (Charlot). — 2. «Mickey Mouse» (Topolino). (A) L. 6,—
LONGO (A.) (122580). *La burla del piovano Arlotto*. (A) L. 6,—
POZZOLI (E.) (122714). *Country Life*. 12 Sketches. (A) Sc. 2/—
TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 997). *Antologia di Musica antica e moderna*. Vol. XVIII. (B) L. 25,—
(BUSONI F. (1866-1924). Una Festa al villaggio, op. 9: 1. Preparazione alla festa, 2. Marcia trionfale, 3. In chiesa; Minuetto, op. 14; Preludio e Fuga, op. 36; Preludio, op. 37 n. 1; idem, n. 6; idem, n. 10. — CILÈA F. (1866). Berceuse, op. 20; Festa allana. — ZANELLA A. (1873). Tempo di Minuetto (n. 2), op. 54; Primo Poemetto, op. 65, n. 1. — SAVASTA A. (1874). Notturno, op. 48. — ALALEONA D. (1881-1928). Rosa bianca; Crisantemo; Camelia. — PICK-MANGIAGALLI R. (1882). 2 Lunaires: 1. Colloque au clair de lune, 2. La Danse d'Olaf. — PERRACHIO L. (1883). Preludio n. 2; idem, n. 17; idem, n. 13; idem, n. 23; idem, n. 24; idem, n. 25. — CASELLA A. (1883). In modo funebre; In modo barbaro; In modo elegiaco; In modo burlesco. — SANTOLIQUIDO F. (1883). Una Lauda medievale. — COPPOLA P. (1888). Notturno (Studio in quarte). — VERETTI A. (1900). Partita n. 1. — CASTELNUOVO-TEDESCO M. (1895). Cantico; Tarantella scura. — MUSELLA S. (1896). Marina. — MASETTI E. (1893). Sonatina a due voci. — PILATI M. (1903). Fughetta a tre voci).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

FERRARI TRECATE (L.) (122688). *Il prode Anselmo*. (A) L. 5,—

CANTO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (122629). *Ballade des biens immeubles* (MS-Br). Poème d'André Gide. (A) L. 6,—
PARODI (R.) (122518). *Canzonetta* (S-T). Versi di G. Parini. (A) L. 5,—
ZANDONAI (R.). LA FARSA AMOROSA. Scene popolaresche in 3 Atti e 5 Quadri. Libretto di A. Rossato. (A) L. 50,—

CORO

PARODI (R.) *Tre madrigali napoletani*, a voci sole, su parole popolari antiche:
1. *Se t'aje da 'nzorà* — a 4 voci maschili, con Solo di Tenore:
——— (122519). Partitura. (A) L. 4,—
——— (122520). Parti staccate. » » 5,—
2. *Tu m'aje promesse* — a 3 voci femminili:
——— (122521). Partitura. (A) L. 3,—
——— (122522). Parti staccate. » » 4,—
3. *A la fiera de Mast'Andrea* — a 4 voci miste, con Solo di Soprano:
——— (122523). Partitura. (A) L. 6,—
——— (122524). Parti staccate. » » 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.) (122452). *Canto* (dal Vocalizzo: Quasi lento, per voce media). Trascrizione di M. Corti. (A) L. 5,—

CORNETTA

GATTI (D.) (E. R. 1495-96). *La scuola di perfezionamento* per Cornetta in Si bem. Due volumi.
Cad. (B) L. 20,—
——— I due volumi presi insieme » » 35,—

ORCHESTRA

ROSSELLINI (R.) (122660). *Hoggar*. Suite rapsodique. Partitura in-16°. (A) L. 10,—
ROSSINI (G.). IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Partitura, formato 17×23, rilegata in tela verde, impressa in oro. Nuova edizione controllata sull'autografo. (A) L. 60,—
ZANDONAI (R.) (122438). *Notte a Siviglia*. Impressione sinfonica (da CONCHITA). Partitura in-16°. (A) L. 12,—

BANDA

VESSELLA (A.) (E. R. 1502). *Studi d'Istrumentazione*. Parte I. Fascicolo II. (B) L. 25,—

PICCOLA BANDA

CATALANI (A.). LA WALLY. Fantasia (Manente):
——— (122471). Partitura. (A) L. 15,—
——— (122472). Parti staccate. » » 25,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CUSCINÀ (A.) (122572). LE BELLE DI NOTTE. II. Fantasia (Culotta). (A) L. 8,—
MATOS RODRIGUEZ (G. H.) (122652). *La Comparsita*. Tango. Trascrizione di I. Culotta per Orchestra argentina. (A) L. 6,—

LIBRETTI

ROSSATO (A.). LA FARSA AMOROSA. Scene popolaresche in 3 Atti e 5 Quadri. Libretto per la musica di R. Zandonai. L. 4,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

B. B. C. Yearbook 1933. (The British Brood. Corp., London).
BREAULH. (G.). *Arhiva Fonogramica.* (Revista Boabe de Grau, Bucaresci).
BRUGNOLI (A.). *La musica pianistica italiana dalle origini al 1900.* (G. B. Paravia & C., Torino). L. 8,—
CHOISY (L. F.). *Richard Wagner.* L'homme, le poète, le novateur. (Libr. Fischbacher, Paris). Fr. 18,—
DELACHI (P.). *Raccolta di bassi* per lo studio dell'Armonia. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 8,—
DELLA CORTE (A.) *La vita musicale di Goethe.* (G. B. Paravia & C., Torino). L. 5,50
D'ARNALS (A.). *Der Operndarsteller.* (Bote & Bock, Berlin).
KOECHLIN (Ch.). *Traité de l'Harmonie* en 3 Volumes. (Max Eschig & C., Paris).
MACCHI (G.). *Wagner.* La sua vita: le sue opere; Il suo teatro. (Libr. Editrice Milanese, Milano). L. 10,—
PANNAIN (G.). *Musicisti dei tempi nuovi.* (G. B. Paravia & C., Torino). L. 10,—
PEDRON (C.). *Manuale di cultura musicale generale.* (Armonia). P. II. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 10,—
REBOIS (H.). *Les Grands prix de Rome de musique.* (Firmin Didot & C., Paris). Fr. 10,—
ROLANDI (U.). *Musica e musicisti in Malta.* (R. Giusti, Livorno). L. 20,—
SAMINSKY (L.). *Music of our day.* (Thomas Y. Crowell Comp., New York).
TEMPLIER (P. D.). *Erik Satie.* (Les Édit. Rieder, Paris). Fr. 20,—
VALLAS (L.). *Claude Debussy et son temps.* (F. Alcan, Paris). Fr. 75,—

MUSICA DIDATTICA

ALTAVILLA (O.). *Nozioni teoriche elementari della musica.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 2,—
MAZZACURATI (B.). *Scale ed Arpeggi* per Violoncello. (U. Pizzi, Bologna). L. 20,—

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

GEBHARDT (R.). *Artistique Jazz-Novelty.* (W. Zimmermann, Leipzig).

ORGANO

BUSSER (H.). *Deux Pièces* pour grand Orgue sur des Noëls populaires: 1. Il est né le divin enfant. — 2. Accourez pastoureaux. (Durand & C., Paris).
DE LAGARDA (P. S.). *Caecilian N. 1. — Marcha Nupcial. — Lyra Sacra.* (G. Ricordi & C., Buenos Aires).
KARG-ELERT (S.). *Kaleidoscope.* (Oxford University Press, London).
NORDIO (C.). *Musette.* L. 6. — *Canzone.* L. 5. (Edizione Pizzi, Bologna).
RHENBERGER (J.). *Sonata N. 4 in A min. — Sonata N. 2 in A flat. — Sonata N. 3 in B flat min.* Edited by Harvey Grace. (Novello & Comp. Ltd., London).
SOWERBY (L.). *Symphony in G. Major.* (Oxford University Press, London).

ORCHESTRA

DECKER (J. I.). *Concerto Arabesque* for Piano and Orchestra. (New Musik, S. Francisco).
GABRIELI (G.). *Sonata Pian e Forte* für 2 Trompeten, 2 Hörner, 4 Posaunen, Basstuba. Partitur. (C. F. Peters, Leipzig).
GRAENER (P.). *Sinfonia breve.* (E. Eulenburg, Lipsia).
SCALERO (R.). *La Divina Foresta.* Poema sinfonico. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—

MUSICA SINFONICA

RECENTI SUCCESSI

A. CASELLA

LA DONNA SERPENTE. Frammenti sinfonici: 1ª Serie: a) Musica del sogno di Re Altidòr (Atto 1°); b) Interludio (Atto 2°); c) Marcia guerriera (Atto 2°).
122557. L. 10

2ª Serie: a) Sinfonia (Atto 1°); b) Preludio (Atto 3°); c) Battaglia e Finale (Atto 3°).
122560. L. 20

G. MULÈ

122057. - DAFNI. Interludio. L. 5

R. PICK-MANGIAGALLI

122196. - Scene carnevalesche dal CASANOVA A VENEZIA. Furlana e Valzer L. 20

I. PIZZETTI

121575. - *Rondò Veneziano.* L. 20
120069. - *Introduzione all'« Agamennone »* di Eschilo per Coro a 5 voci miste e Orchestra. L. 12

O. RESPIGHI

122553. - *Maria Egiziaca.* Mistero. Trittico per concerto. Poesia di C. Guastalla. L. 20

R. ZANDONAI

121849. - *Ballata eroica.* L. 10
122435. - *Notte a Siviglia.* Impressione sinfonica (da CONCHITA). L. 12

Partiture in-16°.

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

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000

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

AZIENDE RIUNITE		RAPPRESENTANTI
CARTIERE BURGO	VERZUOLO	PER L'ITALIA SETTENTRIONALE
CARTIERE PIROLA	CORSICO	DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE - ROMA
CARTIERA VONWILLER	ROMAGNANO	(CARTIERE MERIDIONALI,
CARTIERE MASLIANICO	MASLIANICO LUGO VICENTINO	CARTIERE TIBURTINE
CARTIERA REALI	TREVISO	CARTIERA DI CEPRANO
CARTIERA SOUCHON	FOSSANO	CARTIERA ANIENE
CARTIERA POGGIO REALE	MANTOVA	CARTIERA 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 XV. NVMERO III. MARZO MCMXXXIII

Tassa regola per supplemento

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

DISCHI CLASSICI ODEON

5652/5653 F **La Regata veneziana** (ROSSINI)
a) Anzoleta avanti la regata
b) Anzoleta co passa la regata
c) Anzoleta dopo la regata
} Sopr. Ines Maria Ferraris con accomp. di Grande Orchestra. Dir. M.° A. Albergoni.

6619 N **Cor mio mentre vi miro** (MONTEVERDI). Madrigale } Grande Coro
Ecco mormorar l'onde (MONTEVERDI). Madrigale. } Veneziani.

9221 R **Seconda Rapsodia ungherese** (LISZT) - Pianista Karol Szreter con Grande Orchestra Sinfonica di Berlino. Dir. M.° Weissmann.

CATALOGHI E LISTINI GRATIS A RICHIESTA

Rappresentanti esclusivi:

A. & G. CARISCH & C. - Milano

Viale Vitt. Veneto, 28 - tel. 65-622

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

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Sotto l'Alto Patronato di S. A. R. la Principessa di Piemonte

CONGRESSO INTERNAZIONALE DI MUSICA

FIRENZE

NELLE SALE DI PALAZZO VECCHIO

30 Aprile - 4 Maggio 1933 - XI

Sotto la Presidenza di UGO OJETTI, Accademico d'Italia

TEMI DEL CONGRESSO:

La critica musicale.
Creazione ed interpretazione della musica.
Tendenze dell'opera d'oggi.
La radio, il film e il grammofono.
La musica nel nostro tempo.
Diffusione della cultura musicale e scambi internazionali.

Al Congresso hanno assicurato il loro intervento i maggiori musicisti e critici musicali.

I Congressisti potranno assistere alle manifestazioni del « Maggio Musicale Fiorentino » che comprende rappresentazioni d'opere italiane del XIX secolo, Concerti sinfonici e di musica da camera, Spettacoli all'aperto e Conferenze musicali.

RIDUZIONI DEL 70 % SULLE FERROVIE ITALIANE

FACILITAZIONI DI SOGGIORNO AI CONGRESSISTI

Chiedere informazioni e programma al

Segretario Generale del Congresso Internazionale di Musica
FIRENZE

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

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

H. R. Fleischmann. — Il centenario di Johannes Brahms . . . . Pag. 101

F. Mazzi. — L'evoluzione della musica in Europa. I. . . . . » 105

RIVISTA DELLE RIVISTE: Johannes Brahms (1833-1933). - Italia. - Estero . » 115

VITA MUSICALE: Teatri: Prime rappresentazioni: *La farsa amorosa* di Zandonai (G. Sallustio); *Narciso* di O. Riva; *Ronda di notte* di D. Monleone: Balletti nuovi a S. Remo. - Concerti . . . . . » 119

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (R. B.). - Lettera dalla Svizzera (G. Doret) . . . . . » 129

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 133

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 136

BRANO MUSICALE

S. Donaudy. - *Luoghi sereni e cari*. Aria.

"AEDO"

la nuova supereterodina Radiomarelli

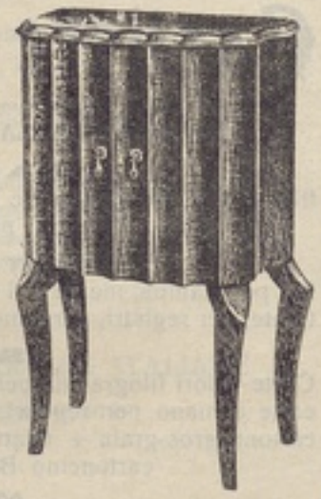
Il nuovissimo ricevitore « Radiomarelli » montato su circuito supereterodina a 6 valvole del tipo di ultima creazione, è tutto quanto vi può essere di più moderno e di più perfetto in materia di apparecchi radio.

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 XV MARZO 1933-XI N. 3

MVSICA D'OGGI

Il centenario di Johannes Brahms

Su una delle più belle piazze di Vienna, la Karlsplatz, circondato dalla meravigliosa chiesa di S. Carlo, dal grandioso palazzo della Società degli Amici della Musica e dal Politecnico, si innalza, in mezzo ad un giardino, il monumento marmoreo raffigurante uno dei più grandi musicisti tedeschi: Johannes Brahms. Seduto sopra una base a gradinate, egli volge il suo sguardo su Vienna, la città musicale da lui ardentemente amata, mentre, ai suoi piedi, un genio femminile addolorato suona la lira per simboleggiare la di lui arte.

Questo monumento, creato nel 1908 da Rudolf Weyr, sarà nei prossimi mesi oggetto di speciale venerazione, poichè Vienna, e con Vienna tutto il mondo musicale, festeggerà il centenario della nascita del grande compositore, nato ad Amburgo il 7 maggio 1833. Figlio del musicista Johann Jakob Brahms e di Christiane, di 17 anni maggiore del marito, anch'egli come tanti altri ingegni dell'arte musicale (ricordiamo Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner, Gustav Mahler) doveva poi trovare la sua seconda patria a Vienna.

Brahms era il vero tipo del musicista tedesco. Biondo, nell'età matura con una lunga barba fluente, modesto, serissimo, scapolo, chiuso, svelava i suoi sentimenti soltanto agli intimi, e si mostrava espansivo solo nella cerchia dei suoi amici più fedeli, diffidando verso tutto quanto era straniero (a ciò contribuiva anche la scarsa conoscenza delle lingue estere) con un gran desiderio di apprendere, ma personalmente di istruzione mediocre. Questo è il profilo del grande Maestro, che sembrava destinato non solo a continuare la tradizione della classica arte musicale viennese, ma anche a chiuderla storicamente.

Al di sopra di queste caratteristiche, la sua arte assume un carattere universale; con tenace aspirazione e con indomabile dedizione alla sua missione musicale, senza nulla concedere al favore capriccioso del pubblico volubile, egli percorse la sua strada e si conquistò, dopo aver vinto ogni contrarietà, non solo il riconoscimento dei suoi connazionali, ma di tutto il mondo, che ora si inchina con muta commozione al genio del meraviglioso artista.

Vienna, la città musicale per eccellenza, la metropoli dai magnifici palazzi, dalla posizione suggestiva sulle rive del Danubio, dall'alto grado di cultura artistica, fu, anche per Brahms, attorno alla metà del secolo scorso, di importanza decisiva. Già nei suoi anni giovanili egli si era sentito attratto da essa e tranne che per le sue tournées concertistiche o per le vacanze estive, che del resto

passava abitualmente vicino a Vienna, è sempre rimasto fedele alla città della sua musa, ove creò la maggior parte delle sue opere, e per diversi anni fu direttore dell'Accademia di Canto e della Sezione di Canto della Società degli Amici della Musica. A Vienna ebbero luogo le prime esecuzioni di molte delle sue opere, ed a Vienna morì trovandovi onorata sepoltura e l'ultimo riposo al Cimitero Centrale.

Brahms, uomo, artista e compositore, era legato strettamente alla capitale austriaca. Del Prater, il noto giardino pubblico, egli era ospite altrettanto assiduo quanto del centro della città, e delle sale da concerto e delle osterie dei sobborghi, dove i viennesi, pieni di vita e di sete, potevano sentire le melodie popolari che, al pari di Schubert, rivissero poi in molte sue composizioni, parecchie delle quali hanno trovato ispirazione nelle impressioni che egli raccoglieva nelle sue passeggiate nei giardini e nelle strade della capitale. E chi vuol comprendere bene gran parte della musica di Brahms, non deve rifuggire da un viaggio a Vienna, per comprendere il carattere di questa città, la sua bellezza, l'armonia delle sue forme, l'iridescente varietà di colori della sua popolazione (miscuglio di tedeschi, slavi, rumeni e ungheresi).

Brahms, al pari del suo grande modello, Beethoven, rimase scapolo. Ma in compenso ebbe una cerchia di fedeli e altolocati amici che non lo abbandonavano mai, cercando di rendergli meno penosa la solitudine della sua vita d'artista. Fra costoro vanno annoverati innanzi tutto i coniugi Roberto e Clara Schumann, che riconobbero ben presto il genio di lui; poi il grande pianista Julius Epstein, il compositore Ignaz Brüll, il chirurgo e musicista Theodor Billroth, il violinista e direttore Josef Melmesberger, i coniugi Viktor e Olga Miller von Aichholz ed il critico musicale Max Kalbeck, al quale si deve la grande biografia del compositore, comprendente sette volumi, edita dalla Società tedesca brahmsiana di Berlino.

Le relazioni di Brahms con l'Italia furono numerose. Egli fu membro onorario della Reale Accademia di Santa Cecilia di Roma e della Reale Accademia Filarmonica di Bologna. Alcune delle sue composizioni, specialmente la sua ultima *Quarta Sinfonia in mi minore*, rivelano un legame con l'Italia; e la migliore interprete dei suoi Lieder fu l'italiana Alice Barbi, cantante impareggiabile, che egli stimava straordinariamente e che accompagnò di persona nel concerto d'addio che tenne a Vienna. Alice Barbi fu l'ultimo celeste amore di una solitaria anima d'artista, e diede il primo e cospicuo contributo al fondo del monumento viennese di Brahms.

Questi visitò l'Italia, per la quale nutriva un amore fervido, non meno di sette volte. Il primo viaggio avvenne nella primavera del 1878; il secondo s'iniziò nel marzo del 1881, in compagnia di Theodor Billroth e del prof. dott. Adolf Exner, e fu dedicato alla visita di Venezia, Firenze, Siena, Orvieto, Roma, Napoli e Sicilia. A Firenze gli capitò di udire un'opera, *Il Barbiere di Siviglia*, non di Rossini, ma del compositore Achille Graffigna, opera insipida, che, secondo il programma, doveva essere uno « Studio musicale informato allo spirito, al carattere, al colorito dell'immortale lavoro rossiniano ».

Il suo terzo viaggio, sempre in compagnia di Billroth, nel 1882, ebbe per meta Bergamo, Brescia, Milano, Genova, Venezia; il quarto, avvenne nel maggio 1884, coll'amico Rudolf von der Leyen; da Trento passarono al Lago di Garda, e da Desenzano a Milano, Torino, Genova e ancora da Milano a Cadenabbia, dove il suo amico possedeva una villa e dove Brahms rimase per alcune settimane. Il quinto viaggio in Italia lo intraprese il 25 aprile 1887; da Innsbruck si recò a Verona, Vicenza, Venezia, accompagnato dal suo editore Simrock; nel marzo ritornò in Lombardia e finalmente ritornò in Italia per la settima ed ultima volta in occasione del suo sessantesimo compleanno, nella primavera del 1893. Si spinse fino in Sicilia, dove cadde assai gravemente ammalato.

Brahms non era solo un ammiratore delle bellezze dell'Italia, ma anche della cucina italiana. Quando la cuoca Mora gli presentò un giorno un succulento pranzo, egli le fece perfino una proposta di matrimonio; ma venne respinto con violenza: « Sono romana, nata al Ponte rotto, dove sta il tempio di Vesta, e non sposerò mai un barbaro ».

Delle 122 composizioni scritte da lui, la maggior parte sono Liriche. Egli fu lirico nato. I suoi Lieder fanno parte oggi del repertorio stabile di ogni cantante notevole. Ebbe il merito di saper ridare prima di tutto alla voce cantata la posizione sovrana che le era stata tolta dalla parte pianistica, caratteristica ma mai autoctona, e la voce si innalza come su ali di angelo nelle pure regioni della più delicata espressione del sentimento, per quanto a lui difetta qualche volta la melodia esuberante e prodiga di uno Schubert o di un Schumann. La nobile profondità di sentimento e la meravigliosa elaborazione collocano i suoi Lieder fra quanto di meglio offre la lirica tedesca.

Delle sue opere corali quella che ha riportato maggior successo è il *Deutsches Requiem* op. 45 per soli, coro e orchestra, e si potrebbe perfino asserire che è stata essa a formare la sua fama. Ha abbisognato però molto tempo perchè questo grandioso lavoro si imponesse; nè è da dimenticare che quando se ne eseguiva qualche parte staccata, per la prima volta, a Vienna, il pubblico la giudicava musica strana. Oggi questo *Requiem* è un'opera indiscussa nella letteratura musicale: grandioso nella concezione; solenne, esuberante nell'armonia; tecnicamente, armonicamente e ritmicamente un capolavoro, un monumento perenne di arte sublime.

La musica da camera è stata magnificamente arricchita da Brahms. Egli scrisse due Sestetti d'archi, un Quintetto con pianoforte, due Quintetti d'archi, tre Quartetti con pianoforte, tre Quartetti d'archi, quattro Trii con pianoforte, tre Sonate per violino, due per cello, due per clarinetto; lavori tutti riconosciuti ed ammirati nel mondo musicale per la loro classica bellezza. La letteratura sinfonica deve a Brahms i meravigliosi Concerti per pianoforte in Re minore e Si bemolle, il Concerto per violino ed un Concerto per violino e violoncello.

Brahms quale compositore sinfonico fu una personalità molto criticata dai contemporanei. Mentre gli ammiratori sostenevano che la sua creazione sinfonica costituiva un seguito delle sinfonie di Beethoven e precisamente la decima sinfonia, molti altri musicisti colti, pur essendo entusiasti della sua creazione lirica, lo giudicavano freddamente come sinfonista.

Oggi si può asserire che Brahms non era un Beethoven, per quanto con le sue sinfonie seguisse volutamente le impronte del grande modello. Esse si distinguono, è vero, per la forma classica e per la penetrazione di ogni singola battuta di motivi altamente vivi; ma proprio là dove Beethoven toccava l'apice della sua creazione, nelle frasi lente, che meglio rivelano l'anima sua d'artista, Brahms fallisce e sostituisce il sentimento prorompente colla diligenza del professore tedesco pedante.

Le manchevolezze delle sinfonie di Brahms consistono nell'invenzione arida e nell'istrumentazione quasi sempre incolore. Esse non significano quindi alcun progresso in confronto a Beethoven, ma piuttosto, come già osservavo in principio, la chiusura di un'epoca viennese classica da molto tempo dileguata. Malgrado ciò, esse occuperanno però il loro posto non solo nella storia musicale, ma anche nelle sale da concerto.

Brahms ha scritto soltanto quattro Sinfonie e tutte nell'età matura, come Bruckner, il quale gli fu però di molto superiore. Per la composizione della sua prima Sinfonia in Do minore op. 68, Brahms impiegò quasi due decennii. Quale precedente tentativo è da ricordare una Sinfonia giovanile in Re minore, che però venne da lui ripudiata ed il cui materiale adoperò più tardi per altre opere. La Sinfonia in Do minore è, specialmente nei temi salienti, un lavoro di profonda e tempestosa passione, che dimostra chiaramente nella frase finale, sia nel tema che nello svolgimento, le impronte di Beethoven (*Nona Sinfonia*, Inno alla gioia). In contrasto ad essa la seconda Sinfonia in Re maggiore op. 73 e la terza in Fa maggiore op. 90 sono opere vivaci e leggere, mentre la quarta in Mi minore op. 98 dimostra già la discesa di Brahms invecchiato e segna il suggello della sua creazione sinfonica, nel grandioso Passacaglia del finale.

Dr. H. R. Fleischmann.

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

BELLINI (V.)
Norma L. 100

BOITO (A.)
Mefistofele L. 100
Nerone » 100

DONIZETTI (G.)
L'Elisir d'amore L. 100

MASCAGNI (P.)
Iris L. 100

MONTEMEZZI (I.)
L'Amore dei tre Re L. 100

MONTEVERDI (C.)
Il ballo delle ingrate. Trascr. ed istrumentazione di A. Toni L. 40

PIZZETTI (I.)
Dèbora e Jaèle L. 100
La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac L. 60

PONCHIELLI (A.)
La Gioconda L. 100

PUCCINI (G.)
Gianni Schicchi L. 60
Il Tabarro » 60
La Bohème » 100
La Fanciulla del West » 100
Madama Butterfly » 100
Manon Lescaut » 60
Suor Angelica » 100
Tosca » 100
Turandot » 100

ROSSINI (G.)
Il barbiere di Siviglia. Nuova ediz. controllata sull'autografo L. 60

RESPIGHI (O.)
Belfagor » 100

SPONTINI G.
La Vestale L. 100

VERDI (G.)
Aida L. 100
Falstaff » 100
Il Trovatore » 100
La Traviata » 100
Otello » 100
Rigoletto » 100
Un Ballo in maschera » 100

WAGNER (R.)
Parsifal (Testo italiano e tedesco) L. 100

ZANDONAI (R.)
Conchita » 100
Francesca da Rimini » 100

EDIZIONI RICORDI

L'evoluzione della musica in Europa [1]

I.

IL PROCESSO D'EVOLUZIONE DELLA NATURA

In un'epoca in cui l'arte, in Europa, è giunta ad un grado assai avanzato della sua evoluzione, e forse al suo massimo sviluppo, ci sembra interessante gettare uno sguardo indietro per vedere il cammino da essa percorso. E ciò, di conseguenza, ci porta a considerare la via che l'arte ha seguito e l'impulso che le è stato dato, cioè il carattere da essa assunto da principio, per la sua prima orientazione. Non possiamo considerare l'arte come una forma fortuita, se vogliamo trovarle una spiegazione, un significato. A questo fine, è necessario che consideriamo le sue origini da una parte nell'anima umana, dall'altra nell'ambiente in cui ha germogliato.

Una tale evoluzione della nostra arte, che è particolare allo spirito delle razze indo-europee, non la possiamo seguire e comprendere che in rapporto coll'attività di questo spirito stesso e dei suoi caratteri peculiari. Siamo perciò costretti a risalire alle origini di questi caratteri, i quali attingono nella natura le particolarità che la produzione artistica illustra davanti ai nostri occhi, nelle forme concrete.

E innanzi tutto dobbiamo considerare quali sono i processi di evoluzione della natura e dell'animo umano. Questo ci servirà a definire la produzione dell'una e il lavoro dell'altra e ci farà comprendere, per conseguenza, la necessità di una elaborazione da parte della coscienza degli elementi forniti dalla natura, seguendo un ordine determinato, per un fine superiore che eccede e oltrepassa il piano della natura stessa, per librarsi infine al di sopra della natura in un dominio conquistato e ordinato dalla speculazione, dove essa sola domina.

Consideriamo un primo esempio nella natura. Come si sviluppa la pianta? Un seme comincia col metter fuori una radice nella terra e uno stelo verso il cielo. Questi due primi membri alla loro volta, sviluppandosi si moltiplicano in altre radici e in rami, i quali metton fuori delle radicette e delle foglie. Vediamo così che il germe, il quale conteneva già in sè tutta la pianta, si è allargato, allungato in tutti i sensi, dirigendo le sue forze dal centro alla periferia.

Consideriamo ora, passando ad un altro ordine d'idee, come è stata spiegata l'evoluzione cosmica. Una nebulosa, alla sua origine, è costituita di una materia che i dotti considerano uniforme nella sostanza e nella densità. Per un movimento di rotazione, si produce in certi punti una densità maggiore. Questi punti sono dei centri di attività e costituiscono il nucleo dei mondi che si distaccheranno progressivamente dall'insieme per assumere un'esistenza propria. In questi mondi la materia primordiale si diversifica a sua volta e prende delle forme e degli aspetti vari che costituiscono i regni della natura. L'unità della nebulosa si muta

(1) Da *Le Monde Musical* di Parigi. Traduzione della Prof.ssa Adriana Cadeddu.

così in una varietà di sostanze, di corpi, aventi ciascuno le sue proprietà, i suoi attributi, i suoi caratteri distintivi. La Natura nelle sue manifestazioni segue dunque, per così dire, un movimento centrifugo. Il punto di partenza è l'unità, il punto di arrivo la varietà. Vi è nella materia una tendenza costante all'espansione nello spazio, alla diversificazione nella sostanza.

Il selvaggio, che ha una personalità pochissimo sviluppata e che agisce un po' come le forze naturali predeterminate, ha una vita tutta esteriore. La sua attività è, per così dire, riflessa e non controllata dalla sua coscienza troppo poco sveglia. L'azione delle forze della natura, provoca in lui l'espansione delle sue energie in un modo improvviso e quasi meccanico. La sua persona agisce come per esplosione: tutto ciò che egli prova si manifesta con dei movimenti; egli è dominato dalla natura, agisce come la natura: la sua attività reca l'impronta delle forze centrifughe. Egli è, per inclinazione, cacciatore e nomade.

Evolvendosi psicologicamente, l'uomo diventa più calmo esteriormente, ma la sua attività interiore cresce di intensità. L'uomo diventa sedentario, contemplativo; invece di subire gli impulsi che gli vengono dal di fuori e rimandarli di rimbalzo, li riceve come degli stimoli che il suo pensiero elabora, immagazzinandoli e coordinandoli. La sua attività reca l'impronta delle forze centripete.

Questa medesima evoluzione, noi la ritroviamo compendiata nella vita di ciascun individuo. Il bambino agisce come il selvaggio: si muove continuamente, è turbolento, incline agli sforzi fisici. Le sue energie si manifestano al di fuori come il suo corpo si sviluppa crescendo. Quando il corpo ha cessato di crescere, il bisogno di movimento diminuisce, non a causa di questo arresto nel crescere, ma per effetto dello sbocciare della vita intellettuale. La direzione delle forze si è modificata. Egli raccoglie e concentra in se stesso le manifestazioni del mondo esteriore: le sintetizza in una unità che gli è propria.

L'uomo ha coscienza di se stesso il giorno in cui il mondo fisico non può più soddisfare completamente i suoi bisogni, le sue aspirazioni. Egli stabilisce allora una distinzione tra la vita fisica e la morale, tra la materia e l'intelligenza, tra la sensazione e il sentimento. Allora nasce in lui la vita spirituale interiore, così differente dalla vita fisica esteriore. La sua attività non si manifesta più al di fuori che in correlazione all'intimo della sua anima.

A misura che l'uomo si allontana dallo stato di natura, si espande meno in segni esteriori, sente meno il bisogno di estrinsecarsi, agisce sempre più per una volontà riflessa, che fa convergere nel suo centro pensante le energie fisio-psicologiche del suo organismo. Egli si ripiega su se stesso e diventa il centro di attrazione, d'equilibrio del suo mondo.

IL PROCESSO DI EVOLUZIONE DELL'ARTE

Consideriamo ora l'opera d'arte. Come giunge a essere formulata? L'artista o meglio il gruppo di artisti che elaborano un'opera o uno stile, raccolgono degli elementi di ogni provenienza, li riuniscono dopo averli scelti, li riportano a un'unità organica, per fonderli poi logicamente in un tutto equilibrato. Si vede così che le forze le quali concorrono alla formazione dell'opera d'arte, hanno il carattere di forze centripete, le quali attirano da ogni punto dello spazio verso un centro gli elementi necessari alla sua formazione. La sintesi avviene dopo il lavoro di analisi.

Ma questo lavoro presuppone una coscienza, un pensiero che la Natura fisica non possiede.

L'arte è, secondo il significato più stretto della parola, essenzialmente metafisica. Infatti l'artista non agisce come un germe: le forze produttrici che sono in lui, non si trovano costituite subito definitivamente, come nel seme di una pianta o nel germe di un animale. Esse non rappresentano che delle disposizioni, delle capacità, in nessun modo già determinate; la loro attività si manifesterà dunque in un modo diverso, secondo le circostanze. L'artista non produce un'opera perchè era precedentemente allo stato di germe in lui, ma perchè le condizioni nelle quali vive, gli permettono di sviluppare il suo potere produttivo, che dapprima è, per così dire, amorfo. La sua produzione non è dunque determinata dalla sua costituzione interiore, ma dall'ambiente in cui vive, da ciò che è al di fuori di lui. Ecco perchè l'artista si evolve con il tempo, fino a trasformarsi quasi completamente cambiando di ambiente. Ecco anche perchè vi è spesso una così grande differenza tra l'artista e la sua opera. La sua formula non era in suo possesso. Egli l'ha espressa elaborando tutti gli elementi che ha potuto raccogliere e assorbire.

Quando si dice che la musica come tutte le arti è di origine popolare, non si vuol dire che è stata elaborata dalle classi inferiori della società, ma soltanto che essa attinge nel popolo gli elementi, di cui si servirà per costituirsi in arte. Essa cerca i suoi materiali nella natura morale, come le arti del disegno li cercano nella natura fisica. Queste ultime, come la musica, raccolgono prima delle forme di ogni provenienza, senza distinzione, senza esame, poichè nelle epoche artistiche la scelta di queste forme non è permessa dalle circostanze. Infatti, per scegliere occorre avere già un criterio che serva di pietra di paragone, un principio al quale poter riferire ogni cosa. Ma questo principio, questo criterio non si sviluppano che allorquando un certo numero di elementi si trovano in presenza e permettono dei paragoni, delle classificazioni, tutto quel lavoro di organizzazione che prepara un sistema o una formula.

L'arte attinge indirettamente nella natura: trasporta su di un piano mentale le forme naturali per elaborarle. Ed è in questa trasposizione che risiede il lavoro artistico. Il significato particolare che l'uomo attribuisce alle manifestazioni esteriori del mondo fisico o morale, interpretandole secondo dei principi astratti, genera la ragione d'essere, la sostanza dell'arte. La facoltà di uscire dal dominio della natura, dopo averne tratto profitto crea l'artista. E se tutti gli uomini non sono degli artisti, è perchè giustamente non è concesso a tutti di elevarsi al disopra della vita materiale, di trarre dalle forme sensibili della natura un loro significato, generalizzandole.

L'arte è simile dunque in parte alla metafisica. Solamente, invece di occuparsi come questa di idee astratte per se stesse, l'arte elabora delle forme concrete, che subordina alle idee astratte, le fa passare, per così dire, al crogiuolo del suo giudizio, e poi le cristallizza, dopo averle così purificate dalle scorie a cui sono mischiate allo stato di natura.

Via via che l'uomo diventa più capace di elevarsi alla contemplazione delle idee e di conseguenza delle forme generali, la sua arte si allontana maggiormente dalla natura, perde sempre più il carattere di disuguaglianza che è proprio del mondo fisico e acquista un carattere di omogeneità ben definito. Qui ci appare

la differenza tra il mondo fisico e il mondo morale, tra la vita della natura e l'attività dell'intelligenza umana, tra il processo di evoluzione della materia, sia organica che inorganica, e quello dello spirito.

In letteratura lo stile è inerente allo scrittore: in arte dipende da un gruppo di uomini, è l'esponente di una società, di una civiltà. Nelle arti plastiche, ed io vi includo la musica, lo stile è l'arte stessa. Ma poichè è una manifestazione collettiva, presuppone un accordo fra tutti gli individui che devono concorrervi. Questo accordo poggia dapprincipio su una affinità di temperamento, su una omogeneità etnica. D'altra parte, siccome gli artisti si serviranno di elementi che loro fornisce la natura, è evidente che questi elementi devono portare l'impronta, il carattere del luogo. Ma questo non è ancora sufficiente a creare uno stile. Lo stile in arte non è la natura, anzi ne è, sotto parecchi riguardi, l'opposto. Abbiamo detto che la natura si manifesta nel particolare, mentre l'arte svolge la sua attività nel generale. Attinge i suoi elementi nella natura di cui è tributaria, quindi li sceglie, li coordina sino a trarne un assoluto, che rappresenta insieme le capacità di assorbimento di una razza e le disposizioni della sua intelligenza.

All'unità primordiale della natura si oppone la disuguaglianza da cui l'arte trae la sua scienza. L'arte attira a sè da ogni parte dei dati, delle forme per ordinarli in un tutto organico che sarà determinato dai suoi elementi costitutivi. Se l'unità della natura risiede nel suo germe primordiale, quella dell'arte si ottiene con l'equilibrio delle forme esteriori fuse in un insieme armonioso, dopo l'eliminazione delle parti eterogenee. L'arte, al contrario della natura, trae la sua sorgente dal particolare, che è disuguale, per arrivare al generale che è omogeneo.

L'omogeneità che forma l'unità dello stile, l'artista la trova nei principi astratti, che appartengono al dominio della speculazione. Per giungere a questi principi, occorre una educazione preparatoria, alla quale le varie razze umane sono più o meno ben predisposte, ma che richiede, ad ogni modo, un certo sviluppo della coscienza, in relazione con il mondo esteriore. Una tale coscienza risulta dalla lotta tra le forze cieche della natura e la volontà riflessa dell'uomo, per il quale la natura non è più, come per l'animale, il solo elemento essenziale.

I DIVERSI STADI DELL'EVOLUZIONE ARTISTICA

Il processo di evoluzione dello spirito umano è dunque inverso a quello della natura. Questa speciale disposizione noi la ritroviamo nelle varie forme della sua produzione. E l'architettura ce la mostrerà per la prima. Il suo carattere di necessità infatti ci fa trovare degli esemplari presso tutte le razze e a tutte le latitudini. I popoli dell'Estremo Oriente, i quali benchè sviluppati intellettualmente hanno conservato l'impronta delle loro disposizioni primitive, presentano uno stile di architettura che imita molto da vicino la natura. Le loro case, le loro pagode con i tetti sovrapposti e sporgenti, imitano in certo modo la struttura allargata degli alberi. Questa architettura segue parallelamente la natura su di un altro piano.

Presso i Greci notiamo una divergenza più notevole tra le forme dell'arte e le forme della natura. Essi hanno il capitello che s'ispira, è vero, alla pianta nella sua forma allargata; ma l'insieme del tempio greco segue delle linee leggermente convergenti verso l'alto. Le colonne non sono perfettamente verticali, ed innalzandosi si avvicinano insensibilmente. Il cornicione non sporge molto dal

colonnato. Ciò nonostante, lo stile greco è ancora imbevuto di materialità. Esso è affetto di panteismo, come lo stile egiziano. Allo sbocciare della sua architettura il Greco non aveva ancora raggiunto l'astrazione, l'assoluto.

Il pensiero della razza latina invece è più astratto, il suo ideale è molto più elevato. L'organizzazione sociale dei Romani, come la loro vita, è basata sul principio del dovere e della solidarietà che ne è il corollario. Presso i Romani l'individuo è subordinato alla collettività. All'individualismo greco oppone la coesione sociale. Una tale concezione della vita segna una tappa più avanzata nell'evoluzione intellettuale e morale. Questo progresso della coscienza umana è espresso architettonicamente in una forma concreta: il tempio romano ci offre l'arco a tutto sesto, la cupola. All'individualismo delle colonne parallele che termina nell'architrave, si oppone la solidità dell'arco, punto d'equilibrio di spinte convergenti, fuse in un tutto che crea l'unità.

Si è detto che la fede cristiana ha rotto e alzato di più l'arco a tutto sesto. Questa è un'espressione poetica, che non ci spiega però l'apparizione dell'ogiva. Se fosse così, perchè non è apparsa dieci secoli prima? Lo sbocciare del gotico, alla fine del Medio Evo, sembra dovuto più che al sentimento religioso al grado di evoluzione raggiunto dall'intelligenza in seguito a un lungo e oscuro lavorio che apre la via a una nuova forma d'attività filosofica. Non dimentichiamo che la scolastica nasce nel secolo XI. E si propone di ordinare, di classificare le idee, chiarificarle e definirle perchè possano poi susseguirsi in un sistema organico ed unitario. L'analisi ha qui per scopo l'unità di sintesi. E allora l'architettura si arricchisce di nuovi acquisti, perchè lo spirito è capace di coordinare e subordinare all'unità primitiva un maggior numero di elementi, che si amalgameranno in un tutto più complesso, ma egualmente fuso ed equilibrato. L'architettura gotica rappresenta la più alta sintesi che lo spirito umano abbia raggiunto nel dominio delle forme plastiche.

L'ESTETICA GRECA

Contrariamente alle nazioni moderne, che s'ispirarono alla costituzione romana, la società ellenica non considerava le masse come delle entità aventi una vita collettiva. L'individuo era considerato in se stesso; l'espressione dei suoi sentimenti determinava delle manifestazioni artistiche in cui il personaggio parlava a nome proprio o presentava dei personaggi scelti nella massa. Un esempio è l'epopea. Mi si dirà che nel dramma antico il coro rappresenta una collettività. Ma questa collettività è più apparente che reale. Anche quando per ragioni d'ordine tecnico più che estetico, i Greci si sono serviti di masse corali, hanno conservato sempre la forma monodica. La loro produzione appare dunque sostanzialmente lirica. Se fosse stato altrimenti, essi avrebbero approfittato di questi mezzi d'esecuzione per modificare il carattere della loro arte, orientandola verso la polifonia. Si può obbiettare che ciò non potevano fare perchè il loro sistema musicale non consentiva una tale trasformazione. Ed è appunto qui il nodo della questione. Il sistema musicale dei Greci rappresenta il loro temperamento: la loro musica è monodica perchè il carattere della loro vita è individualista.

Questa forma di spirito noi la ritroviamo nella diversità e molteplicità dei metodi greci. Nello stesso modo che le colonne dei templi della Grecia si elevano

parallelamente e terminano nel cornicione senza raggiungersi, così i metodi della musica greca conservano la loro indipendenza e gli individui mantengono la loro propria personalità e non vogliono fondersi nella massa.

La musica greca possedeva per questo una varietà di cui noi non abbiamo che una pallida idea. Con dei mezzi d'esecuzione relativamente limitati, essa poteva esprimere gli stati d'animo più diversi per la ricchezza delle modalità e l'ethos particolare di ciascuna di esse. Questa diversità modale non toglieva nulla della sua unità alla musica, come nell'architettura greca il parallelismo delle colonne, arrestate ad angolo retto dal cornicione, non nuoce all'armonioso equilibrio dell'insieme. Ma questa varietà denota una tendenza in certo modo analitica dello spirito, un gusto del particolare, una disposizione dell'anima ellenica a seguire delle vie diverse secondo i sentimenti che vuol esprimere. Insomma i metodi greci non possiedono solamente dei caratteri che li distinguono, ma restano separati e distinti perchè agiscono ciascuno nel suo dominio, seguendo un'etica speciale.

La musica e l'architettura dei Greci sono più vicine alla natura delle nostre. Esse manifestano uno spirito meno astratto di quello delle razze celto-germano-slave. Allo sgretolamento dei vari rami del ceppo ellenico corrisponde la molteplicità dei metodi musicali e degli stili architettonici, come quella dei dialetti scritti e parlati. Nè gli uni nè gli altri potevano pervenire a una fusione perchè il particolarismo della razza vi si opponeva. Questo particolarismo ha arrestato i metodi greci al momento in cui si trovavano costituiti individualmente e non ha permesso loro di giungere ad un'unità globale. Così si sono cristallizzati nella loro evoluzione, prima di passare nel periodo di astrazione che li avrebbe allontanati dalla loro origine naturale ed avrebbe impresso loro un carattere artificiale, arbitrario, convenzionale, astratto, una disciplina unitaria rigidamente costituita

L'ESTETICA LATINA

I Romani, all'opposto dei Greci, non sono affatto individualisti. Essi hanno subordinato, sacrificato l'individuo alla collettività. La nozione del dovere, presso i Romani, è civica. Il cittadino interessa alla società più come membro anonimo dello stato che come individuo. Queste condizioni di vita non sono favorevoli allo sbocciare dell'arte, che ha bisogno di una certa libertà individuale, nella quale il temperamento possa farsi strada nella sua spontaneità. È per questo che i Latini del primo periodo non sono stati più artisti che filosofi. Essi hanno primeggiato in due ordini di produzioni che hanno un carattere di necessità o di utilità pratica: nella letteratura e nell'architettura.

Il popolo che è capace di un'idea primordiale astratta ne fa la base morale della sua vita ed edifica su di essa una disciplina sociale che reca un'impronta spirituale. I Latini si sono foggiata una tale disciplina; la loro letteratura e la loro architettura ne fanno testimonianza. Da questo lato danno la mano ai Greci. La loro evoluzione intellettuale dà loro la comprensione della civiltà greca, almeno sotto certi rapporti. Il Latino tardo ad aprirsi ai significati estetici delle cose e delle forme, più atto invece ad afferrarne il lato etico, entra per questa via nello spirito ellenico e ne assorbe tutto ciò che il suo temperamento è capace di assimilarne: anzi lo elabora, ne fa una cosa sua. Ciò, tuttavia, non è arte: poichè il Latino primitivo non è un artista. Sarà invece una concezione più concreta della

vita, un modo più umano di considerare gli uomini nelle loro relazioni tra di loro e con la Natura. Questa umanizzazione del Latino avrà delle ampie ripercussioni sulla vita sociale e sulla produzione artistica dei popoli europei.

Fin qui io non ho parlato dei popoli che abitavano la penisola italica nell'antichità. Il solo popolo intorno al quale noi abbiamo delle notizie sicure benchè imperfette, è il popolo Etrusco, contemporaneo dei Greci e probabilmente d'origine egiziana. Tutti sanno che gli Etruschi hanno esercitato un'influenza sui Romani. Questa influenza dovette essere della medesima specie di quella esercitata dai Greci, e dovette produrre dei frutti analoghi. Noi possiamo tuttavia congetturare dai dati storici, che l'influenza etrusca si è esercitata di preferenza sulle forme esteriori, materiali, mentre l'azione della Grecia è stata piuttosto letteraria. Gli Etruschi si dedicavano sopratutto ai lavori manuali, come ne testimoniano le loro stoviglie e le loro costruzioni.

Per la loro mentalità sembrano più vicini dei Greci ai Romani, se giudichiamo dalla loro costituzione. Comunque sia, la vicinanza stessa, i rapporti che ben presto dovettero stabilirsi tra i due grandi popoli rivali e quasi limitrofi nella penisola, condussero al risultato di dare una forma di spirito più concreta al popolo latino. D'altra parte i Romani, a misura che allargavano le loro conquiste, accoglievano con liberalità il meglio delle popolazioni alle quali accordavano il diritto di cittadinanza.

Così i Latini si trovarono preparati al lavoro di compenetrazione dei popoli del nord e del mezzogiorno d'Europa. Compenetrazione di cui i Greci non avrebbero potuto essere i fattori ed alla quale le razze nordiche non avrebbero mai saputo contribuire spontaneamente. Infatti se da una parte le colonie greche non hanno lasciato che delle vestigia quasi cancellate nell'Europa Occidentale, d'altra parte le razze del Nord non hanno mai potuto penetrare in Grecia.

La coordinazione delle forme musicali come espressione della vita sociale e religiosa era la funzione che conveniva a Roma.

Dotata egregiamente dal lato dell'etica, ma insufficiente nel dominio dell'estetica, essa non avrebbe potuto da sola effettuare l'evoluzione della musica in Europa, come quella dell'architettura. Per quel che concerne la musica, Roma, imbevuta com'era delle teorie pitagoriche sulla produzione dei suoni e sulla loro gerarchia, non sarebbe mai uscita dall'astrazione tradizionale della scuola, per affrontare francamente il problema della produzione musicale nella sua vitalità e nella sua sostanza. Roma avrebbe voluto allargare, amplificare, dare del corpo e della concretezza al canto monodico, come l'aveva ricevuto dalla Grecia e lo vedeva praticato dal popolo. Il suo istinto delle masse le imponeva, in certo modo, questa riforma. Infatti l'esiguità della linea greca nella sua sottile armoniosità non rispondeva all'ideale romano. Ciò che mancava a Roma era quella sostanza che essa cercava. Un'arte infatti, come abbiamo visto precedentemente, si costituisce innanzi tutto con gli elementi che devono concorrere a determinare la sua struttura e quindi il suo carattere. Ciò che mancava a Roma, erano appunto questi elementi. Essa non aveva niente di suo da aggiungere alla linea greca.

Roma era dunque in procinto di attingere nelle melodie scaturite dall'anima del popolo e costituirle in canti liturgici. Ben presto, però, la musica monodica non bastò più all'espressione dei sentimenti di tante razze amalgamate. Roma sentì allora il bisogno di una musica più complessa, ma non possedeva gli elementi

formali di una tale complessità. Educata alla scuola dei Greci, essa non conosceva altri intervalli teoricamente ammessi che la quinta. Tutto ciò che le era permesso di fare, era di applicare esteriormente le regole dei teorici dell'antichità, cioè raddoppiare la melopea di una quinta, talvolta anche di un'ottava.

Allora esistevano certamente, come ora, come sempre in tutti i paesi d'Europa, degli esempi di canti a due ed anche a tre voci per terza o sesta maggiore o minore. Ma Roma non era in grado di far caso di queste combinazioni, che, del resto, non avrebbero a quest'epoca determinato un movimento nuovo nello sviluppo della musica, e ad ogni modo non ne avrebbero cambiato il carattere. Lungi anzi dal contribuire ad una sua ulteriore evoluzione, una tale pratica avrebbe rischiato di insterilire la musica, fissandola nella sua vecchia formula, da cui essa era allora incapace, con i suoi soli mezzi, di uscire.

Esporremo in seguito il partito che Roma avrebbe dovuto trarre in un'altra epoca, da queste forme, per essa inutilizzabili attualmente. Le occorsero più secoli prima di liberarsi dalle strettoie delle teorie astratte e di esser in grado di manipolare la sostanza musicale viva, per imprimerle il suo suggello, il contrassegno del suo genio.

Nel frattempo Roma segnerà il passo avviluppata e come intralciata dalle tradizioni contro le quali si infrangeranno i suoi sforzi per allargare il canto liturgico, dargli l'ampiezza e il carattere del vero canto collettivo.

IL CONTRIBUTO DELLE RAZZE SETTENTRIONALI E L'INFLUENZA LATINA

L'Europa settentrionale e occidentale fu abitata da gruppi etnici che hanno avuto molta importanza nell'evoluzione dell'arte europea: i Celti e Germano-Slavi. Siccome questi due gruppi si fusero e penetrarono assai presto nelle varie regioni del nostro continente e la produzione artistica moderna è il risultato della loro fusione, noi parleremo della loro azione comune, benchè i loro caratteri siano distinti.

I Celti, infatti, hanno una tendenza all'individualismo, mentre i Germani e gli Slavi hanno uno spirito solidale e di comunità grandemente accentuato. È probabile che nè gli uni, nè gli altri avrebbero portato un contributo decisivo all'arte, se fossero rimasti separati. I Germani, assai vicini agli Slavi per certi lati, non avrebbero potuto subire l'influenza dei Greci, dai quali erano troppo lontani per il temperamento.

Si sa che lo spirito germanico è sostanzialmente gregario. Il senso critico non può svilupparsi in lui, perchè è di natura individuale, mentre il giudizio dei Germani è collettivo. La loro immaginazione stessa ha alcunchè di questa disposizione collettiva delle masse: è rozza, imprecisa, smisurata; le manca il senso dell'equilibrio e delle proporzioni. Senza il contributo dei Celti la produzione germanica sarebbe rimasta informe, inutilizzabile per l'arte. I Celti con il loro spirito più acuto, la loro fantasia più agile, la loro immaginazione più chiara recarono alle masse nordiche il correttivo indispensabile al loro ingresso nei quadri della civiltà europea.

Nei primi secoli della nostra era abbiamo dunque due gruppi in presenza l'uno dell'altro: il greco-latino e il celto-germano-slavo. Come si comportano e reagiscono l'uno sull'altro? Abbiamo visto che i Greci hanno esercitato un'influenza sulla mentalità latina: a loro volta i Latini agiranno sui popoli del Nord in tutti i

loro domini. Vedremo gli effetti di questa azione nell'evoluzione della musica.

Le arti, essendo anzitutto il prodotto della sensibilità, hanno la loro sorgente nel temperamento, mentre la coltura si sviluppa con l'intelligenza. Ciò che mancava ai popoli settentrionali era la forma, cioè la disciplina dello spirito e per conseguenza l'attitudine a fissare, a coordinare le immagini della loro fantasia nebbiosa ma varia. Roma, dallo spirito chiaro ed equilibrato, stava per intraprendere l'opera di organizzatrice in questo mondo vecchio e nuovo.

L'unità profonda di un'opera d'arte in cui i vari elementi concorrono alla espressione di un principio estetico meno apparente, meno libero che nelle produzioni della Grecia, spettava ai Franchi di realizzarla. Per allargare il suo dominio, accrescere il numero e la diversità dei suoi elementi costitutivi, la musica doveva ripassare le Alpi, guadagnare a poco a poco i paesi renani, infiltrarsi nei paesi danubiani, andando a raggiungere le razze slave civilizzate da Roma, imbevute di coltura latina. Fu appunto questa coltura che diede a questi popoli vecchi il gusto dell'ordine, il sentimento dell'equilibrio e delle proporzioni, in una parola la disciplina estetica. Questa disciplina stava per chiarire uno stato d'animo in cui lo spirito di solidarietà si dichiarava con forza sotto l'influenza dell'ambiente naturale, come si era affermato nell'Urbe dei Romani. Questi popoli erano allora attrezzati per compiere l'opera che segna l'ultima fase della musica in Europa: attirare nel dominio di un'arte il più gran numero di materiali possibile, subordinandoli a un principio unico, facendoli così concorrere al compimento dell'unità complessa ma omogenea, di un metodo d'espressione.

Sembra che i Fiamminghi siano stati quelli che hanno trovato una nuova orientazione alla produzione nel medio evo: orientazione ancora molto timida è molto manchevole, ma che doveva segnare lo sbocciare di un'era novella, aprire la via all'evoluzione della musica. In che cosa consisteva quest'orientazione che emancipava la musica moderna dal giogo dell'antichità? Semplicemente nel principio del movimento contrario che inizierà la forma del contrappunto nel Rinascimento. Si avrà a che fare con delle parti veramente indipendenti, aventi un'andatura propria pur restando subordinate le une alle altre.

Frattanto, quest'arte nuova inaugurata nelle Fiandre, penetra dapprima in Francia, ove passa attraverso la sua prima fase evolutiva, di poi in Italia dove trova il suo compimento. Questo è un fatto che non si spiega a prima vista, ma del quale troveremo la giustificazione in quanto abbiamo enunciato prima sull'influenza della speculazione sul sentimento, della ragione sull'immaginazione. Per la musica come per l'architettura e per tutte le arti non è il potere d'invenzione, ma la mentalità dei popoli che ne fissa la formula. I Fiamminghi avevano il sentimento confuso di ciò che doveva essere la musica moderna, ma mancava loro lo spirito speculativo, che era l'appannaggio dei Latini. Lo spirito latino, da parte sua, era più atto ad agire sulla nuova forma musicale, poichè il sentimento collettivo che questa esprimeva era conforme alle sue aspirazioni, al suo ideale. Era pronto a dare allo stile polifonico quella cornice solida di cui aveva d'uopo la sua complessità, e ad un tempo anche leggi severe, coesione ed unità. Occorreva un pensiero forte, rigoroso per ordinare degli elementi che rischiavano di disperdersi, di annullarsi, cadendo dalla varietà nel caos. Roma concreterà, in certo qual modo, il suo spirito sintetico, nelle sue forme già elaborate dall'anima celtica.

Dunque se la musica del nord emigrò in Italia, non fu per arricchirsi intrinsecamente ma per disciplinarsi. Il periodo italiano della musica non è, considerato

così, che un periodo transitorio, necessario, è vero, all'evoluzione definitiva di questa forma d'arte, ma non avente su di essa che un'influenza esteriore che non toccava la sua sostanza.

Il fatto che l'architettura gotica e la musica polifonica hanno la loro apparizione e si sviluppano presso i medesimi popoli, sembra indicare che esse sono la manifestazione d'un medesimo stato d'animo e segnano una medesima tappa nell'evoluzione del pensiero europeo. Ora, se la musica polifonica è nata nelle Fiandre, si è sviluppata ed è maturata in Francia, come l'architettura che è passata dal romanico al gotico. La Francia infatti era il terreno di unione tra i Franchi e i Romani. Etnicamente imparentata con le razze celto-germaniche, ma profondamente modificata dalla coltura e dalla disciplina romana, la Francia si trovava pronta ad elaborare questi due prodotti nuovi dell'intelligenza: l'architettura venuta da Roma e la musica venuta dalle Fiandre. E noi assistiamo allora a questo spettacolo curioso e istruttivo ad un tempo, di un'architettura venuta dal mezzogiorno e che si elabora e si perfeziona in Francia e di una musica nata nel nord, e che, dopo un periodo di elaborazione in Francia, trova il suo coronamento in Italia.

Possiamo rilevare un certo parallelismo tra lo sbocciare della musica polimelodica e l'apparizione dell'architettura gotica. La musica e l'architettura, come tutte le arti sono costituite da linee e da contorni. Queste linee e questi contorni sono più vari e più numerosi nell'architettura gotica e nella musica polifonica che negli altri stili. In più queste possiedono un carattere che è loro particolare, sono ordinate in una maniera sicura, si comportano diversamente dalle linee e dai disegni degli stili anteriori. Qui i temi sono intimamente subordinati gli uni agli altri, raggruppati, per così dire, in fasci, come le piccole colonne, così fragili, che salgono attorno ad un fusto. Una tale unione presenta una certa complessità, in ragione della molteplicità dei materiali messi in opera e del loro ordinamento sociale.

Esaminiamo ora lo stile fiammeggiante.

Se seguiamo il profilo delle colonne composte che si elevano insieme verso le arcate dove terminano, non le vediamo mai troncate nè interrotte bruscamente, sia da un capitello, sia dall'architrave o dalla cornice. Queste linee, dopo aver continuato la loro ascensione ininterrotta, si slanciano svelte verso un punto centrale che le attira, le termina senza che l'occhio percepisca la minima discontinuità nel loro movimento. Negli archi le linee si riuniscono e si perdono le une nelle altre senza spezzatura. Negli ornamenti esteriori esse si prolungano ancora, dopo la loro unione, e continuano la loro ascensione in gruppo e terminano in guglia o in pinnacolo.

Un'impressione analoga noi riceviamo dalla musica poli-melodica. Anche qui non più soste, Le melodie si avviluppano, si allacciano, si combinano nei modi più vari, più imprevisti, ma tendono sempre verso una fusione finale lungamente preparata. I temi, stabiliti dapprima nella loro individualità, si fanno in seguito delle scambievoli concessioni, cambiano certi membri di frase, ne lasciano cadere altri, per intrecciarsi più strettamente e poi fondersi. Anche qui non abbiamo mai l'impressione di una spezzatura, nè d'un arresto brusco dei contorni: niente di spezzato. Le parti stesse che sono opposte le une alle altre sono condotte in modo da rafforzarsi reciprocamente e concepite in maniera da poter, a un dato momento, fare corpo, amalgamarsi in un equilibrio sonoro perfetto, senza scosse e senza urti. Un tema si congiunge con un altro o si ripiega su se stesso, si avvolge, si fonde e sparisce a poco a poco.

(Continua).

FERDINANDO MAZZI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Johannes Brahms

(1833-1933)

Il ricorrente centenario brahmsiano ha fatto sentire la sua influenza nelle formazioni dei programmi di concerti (nei quali, almeno per questa stagione, il nome di Brahms equilibra quello di Beethoven) sia da camera che orchestrali; ha dato meno la stura agli articoli delle riviste (fino ad oggi). Di notevole abbiamo veduto uno studio (già da noi segnalato) sopra uno degli ultimi numeri del *Musical Quarterly*, altri su riviste e giornali inglesi; recentemente sul *Courrier Musical* uno sui rapporti di Brahms e Schumann, ed un altro, assai interessante di E. Bondeville su *Brahms l'inattuale*; interessante sopratutto perchè a quasi cinquant'anni di distanza, il critico moderno, forse inconsciamente, arriva sul conto di Brahms alle stesse conclusioni cui arrivò nell'84 il povero Hugo Wolff che, le sue affermazioni, dovette pagare molto salate. Egli scrisse: « ...la sua (di Brahms) valentia contrappuntistica non ha un degno riscontro nelle idee, talvolta belle, anche eccellenti: spesso brutte, qua e là banali, e senza alcuna espressione:... la declamazione, nei suoi *Lieder* è spessissimo negligente e trascurata... la sua originalità è discutibile... grande maestro nelle piccole cose, le sue sinfonie sono di un abile epigono beethoveniano... ».

Alle stesse conclusioni arriva, per quanto con un piglio meno aggressivo (non bisogna dimenticare che la critica di Wolff, per quanto confermata da tutta una parte della critica moderna, aveva anche una ragione polemica, in quanto il Brahms impersonava tutto il movimento reazionario contro l'innovatore Wagner) anche il Bondeville — come del resto qualche altro — era arrivato prima di lui.

Dotato d'una salute prodigiosa sia nel fisico che nel morale, Brahms conservò sempre il suo equilibrio: non è un equilibrio conquistato attraverso dure lotte, ma una specie di qualità naturale, innata, di cui egli sembra esser l'ultimo ad accorgersi. Egli modificò spesso la destinazione delle sue opere (ricordate le trasformazioni subite dal *Quintetto* famoso?): è naturale che non sempre la scelta dei suoi timbri riesca a convincere.

La confidenza, il tono intimo e tranquillo, gli sono più naturali che l'impostatura drammatica e l'enfasi. Brahms è un *burbero benefico*, troppo savio e bene educato: non è nella sua natura battere i pugni sulla tavola, o spalancar la porta con un calcio. Innamoratissimo del canto popolare (fu lui a scrivere: « Pensate che al mondo non ci siete voi soli: siate dunque modesti. Ascoltate i canti popolari, miniera inesauribile dove si trovano le più belle melodie — quelle che sole possono darvi una idea esatta del carattere dei diversi popoli. E nulla di grande si compie, in arte, senza entusiasmo »), se ne servì più volte, soddisfatto sopratutto della propria virtuosità contrappuntistica. Indifferente al fatto che la sua epoca lottò sopratutto per le *idee* nuove, egli restò tranquillamente fedele alle vecchie abitudini. Rispettoso delle forme, riprese quelle che i suoi predecessori gli trasmisero e magnificarono: il suo linguaggio è sempre correttissimo.

Tradizionalista per natura e per temperamento, il dinamismo degli innovatori gli mancò completamente e non potè proiettare i suoi bagliori folgoranti; per questo egli è il rappresentante più tipico del più grave dei difetti romantici: la *prolissità*. Nel secolo di lotta ideale che fu il suo, Brahms rappresentò un riposo, una tranquillità anacronistica. Egli misconoscerà sempre la grande verità espressa da V. Hugo nella prefazione dei *Rayons et Ombres*:

« *Tout poète véritable, indépendamment des pensées qui lui viennent de son organisation propre, et des pensées qui lui viennent de la vérité éternelle, doit contenir la somme des idées de son temps* ».

Come molti artisti, certamente, egli fu vittima dello zelo eccessivo dei suoi amici: quello zelo che Nietzsche stigmatizzò, proprio a proposito di Brahms, con parole roventi: « ...la « mediocrità tedesca dello spirito borghese che « si mostra diffidente ed irritata contro ciò che « viene dal sud, e crede di sentirvi la *frivo-* « *lità*.... ».

Uomo ammirevole e grande musicista di *secondo piano* (dove i grandi non sono più numerosi che al *primo*): dove sono ora le pagine

esaltanti dei suoi contemporanei? Del resto è presumibile che Brahms si conoscesse più di quanto essi lo conoscevano, se è vero che una volta ebbe a dire, con qualche amarezza ad un amico: « In tutto ciò che faccio, seguo il « cammino dei miei predecessori: sono essi « che mi impicciano ».

E non è questa la critica più esatta all'opera sua?

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, gennaio 1933.

— *Zoltan Kodaly.* — A. SCHMID: *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone* (continuazione).

La Rassegna Musicale. - Torino, gennaio-febbraio 1932.

G. PANNAIN: *Introduzione alla storia della musica moderna.* — A. MACHABEY: *Il sinfonismo francese contemporaneo.* — A. DAMERINI: *Gli albori della critica musicale italiana: L. F. Casamorata.* — M. MILA: *Gli aspetti di musica russa.*

Note d'Archivio. - Roma, luglio-dicembre 1932.

G. VALE: *Vita musicale della chiesa metropolitana di Aquileia.* — N. PELICELLI: *Musicisti in Parma nel secolo XVII.* — D. P. ALFONSO O. S. B.: *Un'aggiunta all'Antifonario Gregoriano: l'Inno dei tre fanciulli.* — G. D'ALESSI: *Una stampa musicale del 1566 dedicata a S. Carlo Borromeo.* — R. CASIMIRI: *I « Diarii Sistini ».* — P. GUERRINI: *Frammenti bibliografici delle Opere di Luca Marenzio.* — *Indici dell'annata.*

Rassegna Dorica. - Roma, gennaio 1933.

M. SAINT-CYR: *Musica e sport.* — A. GRASSI: *Problemi nazionali dell'Arte e giovani artisti.* — P. FRAGIPANE: *Le scale alternate di V. Frazzi.*

——— febbraio, 1933.

M. RINALDI: *Verdi e Shakespeare.* — V. DI DONATO: *« Job » di E. Desderi.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 1 gennaio 1933.

O. MANCINI: *R. Strauss e « Schlagobers ».* — F. LOSINI: *Trascrizione di vocaboli (musicali) russi.*

——— febbraio 1933.

V. RAELI: *Prospetto sintetico di un'eredità musicale.*

La Nuova Italia Musicale. Roma, gennaio 1933.

C. PALLOTTELLI: *V. De Pachmann.* — M. G.: *L'ultimo Pachmann.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1933.

A. SUARÈS: *Pour un portrait de Bach.* — T. LAVAUDEN: *Un peintre amoureux de musique: Fantin-Latour.* — B. DE MALHERBE: *Aux sources premières du rythme et de la musique.* — J. G. PROD'HOMME: *Lettres de L. F. Ladvocat sur l'Opéra (1694-1698).*

Le Ménestrel. - Parigi, 6 gennaio 1933.

J. TIERSOT: *Oeuvres de première jeunesse de Berlioz et de Debussy.*

——— 13 gennaio 1933.

J. CHANTAVOINE: *Debussy et son temps.*

——— 20 gennaio 1933.

C. DESCORMIERES: *Les Ménestrels.*

——— 27 gennaio 1933.

A. CILLIER: *Avec ou sans piano.*

Le Monde Musical. - Parigi, 31 gennaio 1933.

T. KLINGSOR: *Le XIV siècle italien.* — A. MANGEOT: *Erik Satie.* — J. THIEFFRY: *Les sonates de Beethoven.*

Le Courrier Musical e Théatral. - Parigi, 1 gennaio 1933.

R. DUHAMEL: *Le chant et la logique.* — G. MARTENOT-M. SEMENOFF: *La musique education de l'homme et de l'enfant.*

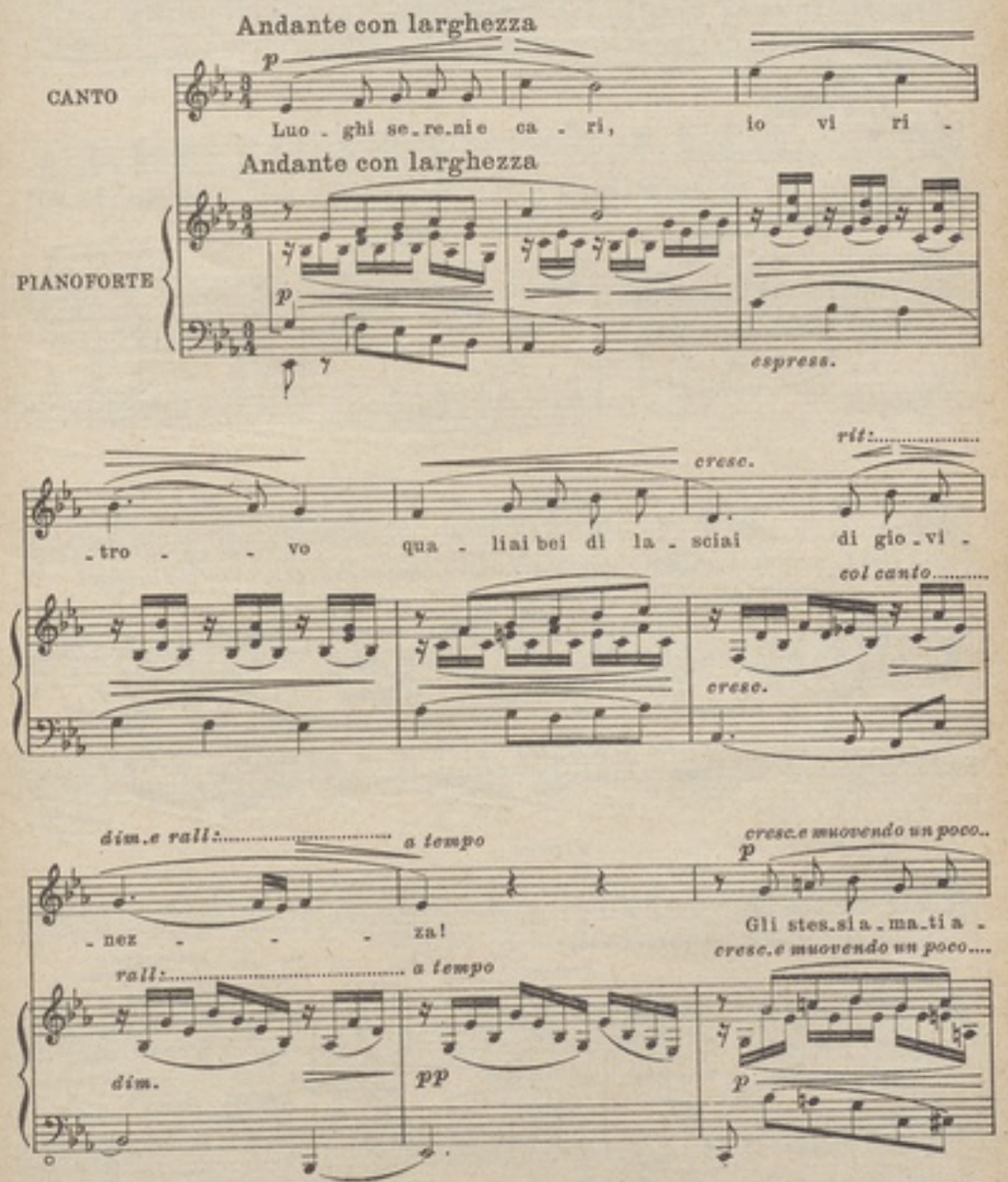
——— 15 gennaio.

C. CEZAN: *J. Brahms et les Schumann.* — E. BONDEVILLE: *Brahms, l'inactuel.* — R. DUHAMEL: *Le chant et la logique.*

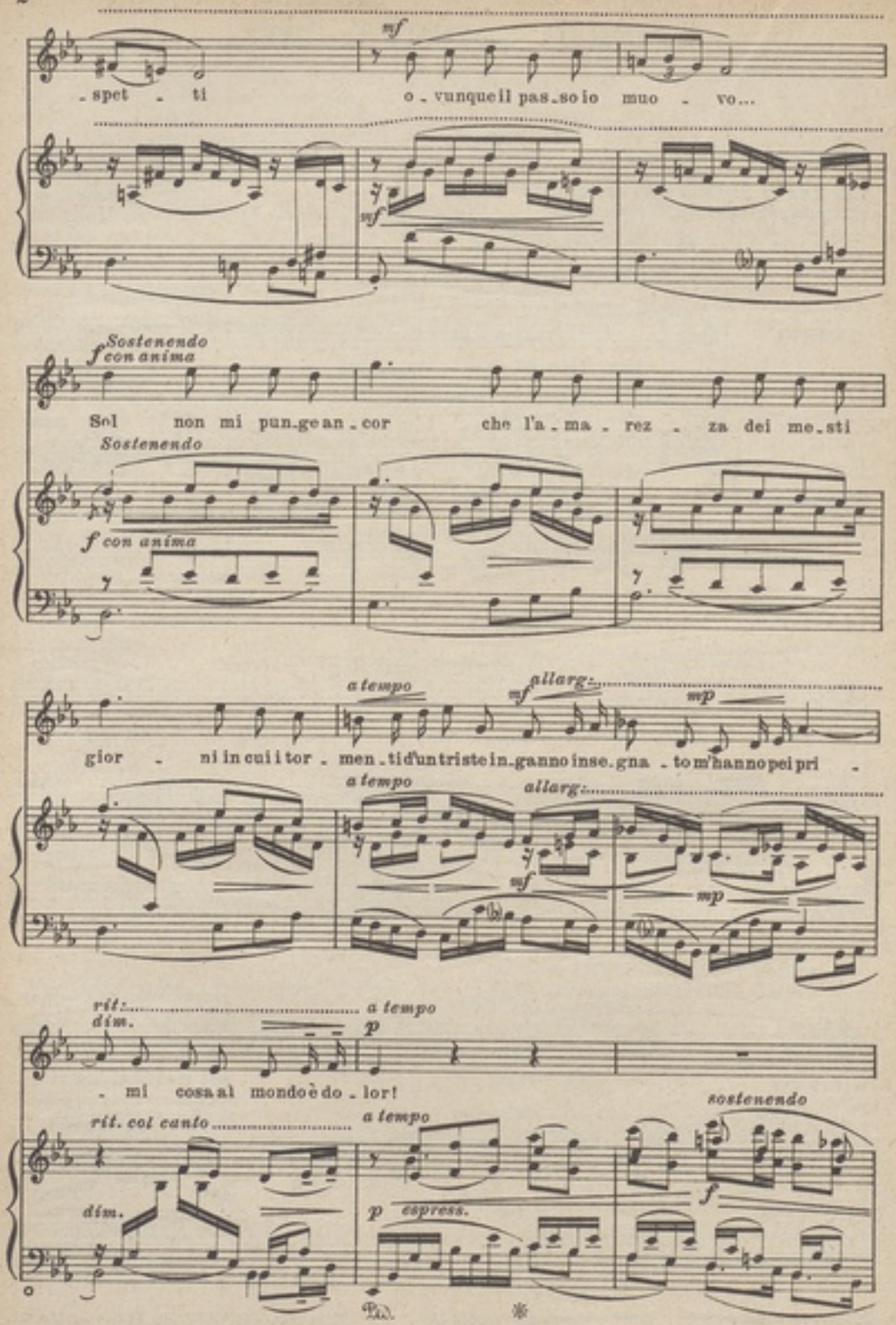
Luoghi sereni e cari...
ARIA

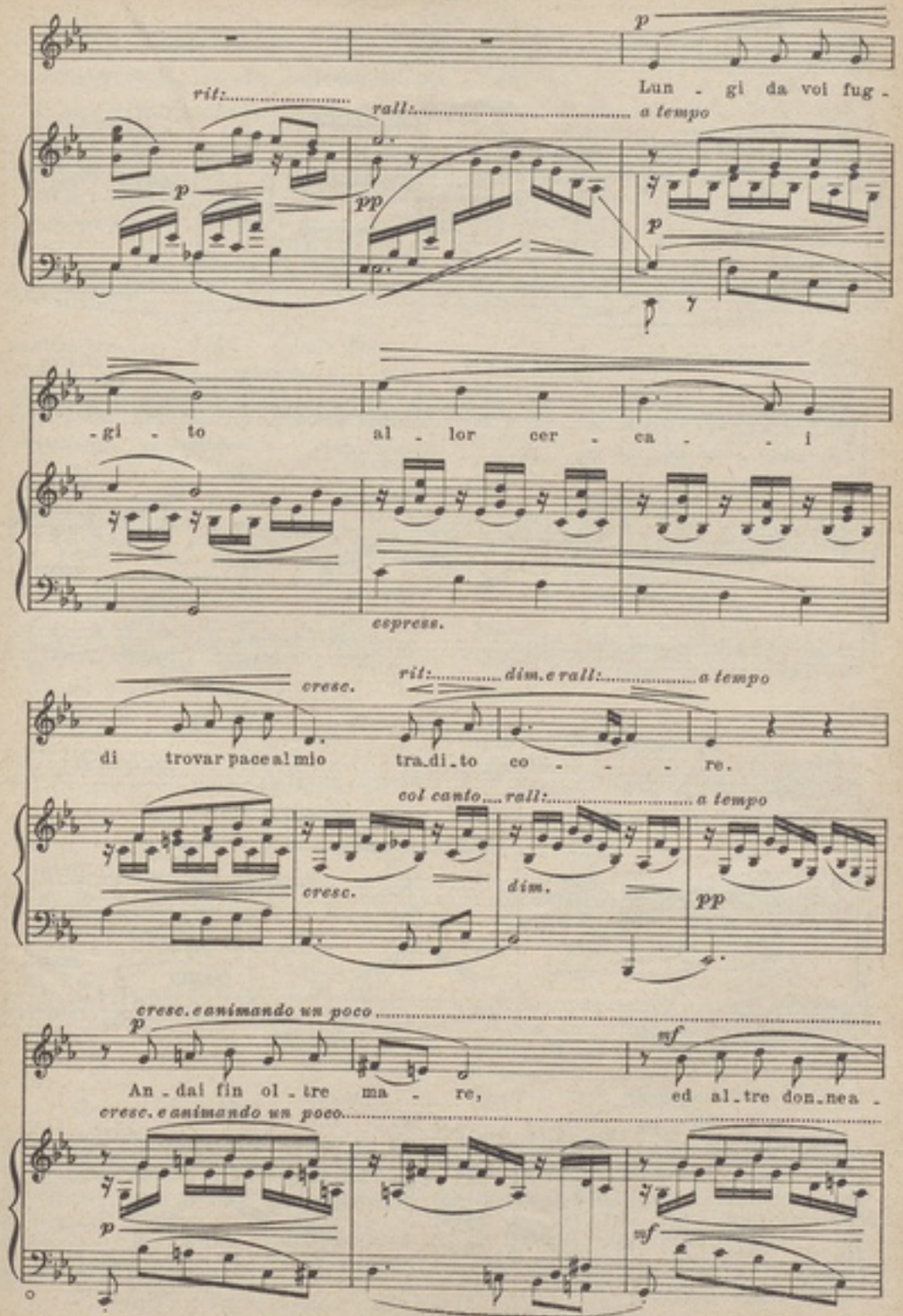
Da «*XXXVI ARIE di stile antico*»
con accompagnamento di Pianoforte

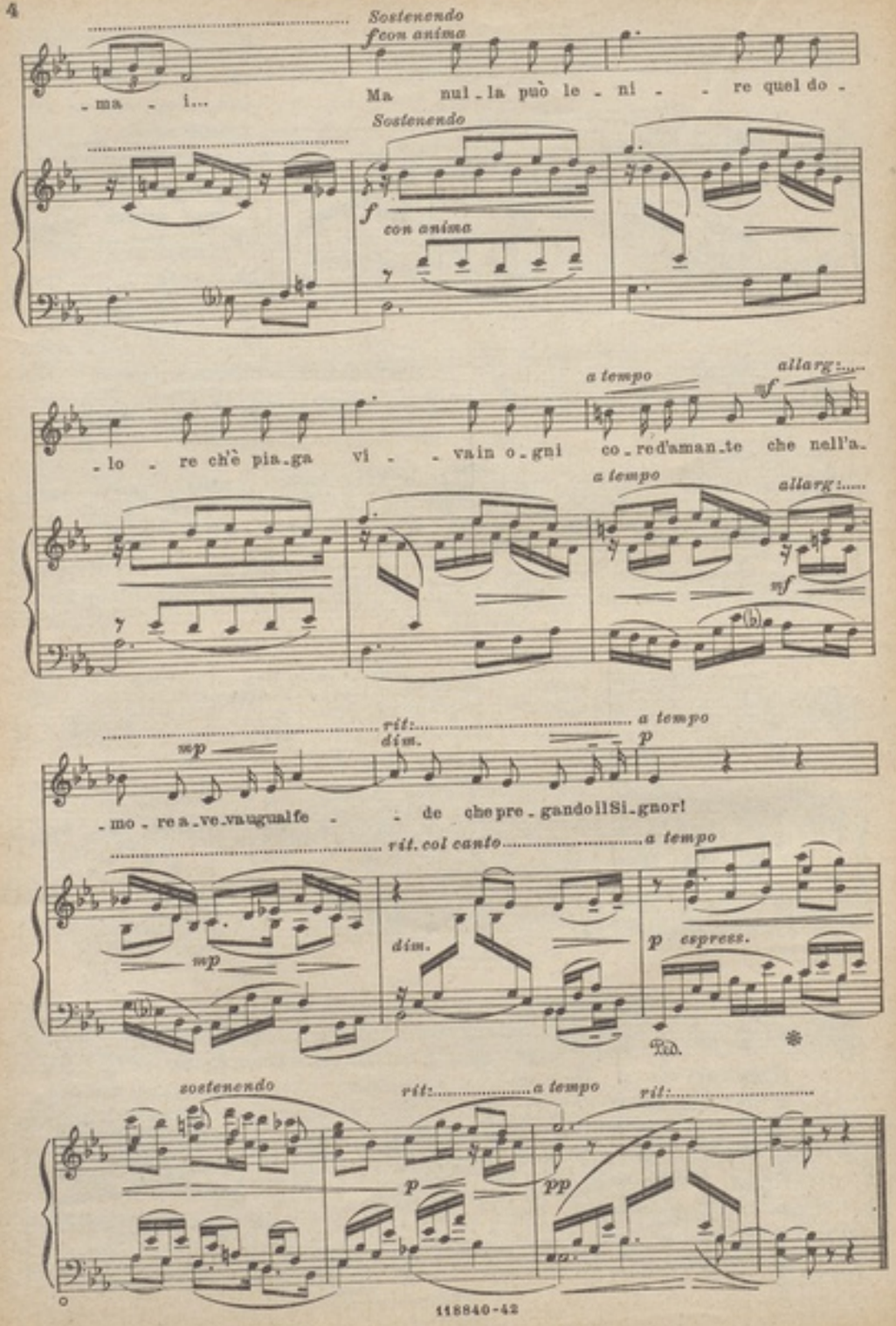
Musica di
S. Donaudy



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati. 118840-42


mf
-spet - ti o - vunque il pas - so io muo - vo...
Sostenendo
f con anima
Sol non mi pun - ge an - cor che l'a - ma - rez - za dei me - sti
Sostenendo
f con anima
a tempo
allarg:
mf
mp
gior - ni in cui i tor - men - ti d'un triste in - ganno inse - gna - to m'hanno pei pri -
a tempo
allarg:
mf
mp
rit:
dim.
a tempo
p
- mi cosa al mondo è do - lor!
rit. col canto
a tempo
sostenendo
dim.
p espress.
f


p
Lun - gi da voi fug -
rit:
rall:
a tempo
p
pp
p
- gi - to al - lor cer - ca - - i
espress.
cresc.
rit:
dim. e rall:
a tempo
di trovar pace al mio tra - di - to co - - - re.
col canto
rall:
a tempo
cresc.
dim.
pp
cresc. e animando un poco
p
mf
An - dai fin ol - tre ma - re, ed al - tre don - ne a -
cresc. e animando un poco
p
mf



118840-42

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, gennaio 1933.

C. S. Terry : *Bach's « Quodlibet »*. (Il Quodlibet » di Bach). — C. Carey : *The problem of « Don Giovanni »*. — H. F. W. Somerset : *Some lesser known works of Haydn*. (Alcune opere di Haydn poco conosciute). — E. Hill : *Shakespeare and Contemporary Music*. — B. P. Standen : *Children and Chamber Music*. (I ragazzi e la musica da camera)

Musical Opinion. - Londra, gennaio 1933.

B. J. Maslen : *Celebrities and Music : King Henry VIII*. — R. H. Hull : *G. Butterworth*. — H. Brian : *Anton Bruckner*. — J. S. Archer : *Mendelssohn's Organ Work's* (Composizioni per organo di Mendelssohn).

The Sackbut. - Londra, gennaio 1933.

G. Groddeck : *The « Ring » as a Text-book of Psyco-Analysis*. (La Tetralogia come manuale di psico-analasi). — F. Baker : *The scapegoat of the arts*. (Il capro espiatorio delle arti). — J. Chatterton : *The folk-song and folk-lore of Jugo-slavia*. (Canti e costumi popolari della Jugoslavia). — D. Andrias : *Wagner, born sunrise 22 may 1813*. (Oroscopo astrologico su R. Wagner).

The Chesterian - Londra, genn.-febbr. 1933.

G. J. Aubry : *Louis Durey*. — E. Benham : *Musical Mysticism*. — T. White : *Dietrich Buxtehude*.

Monthly Musical Record. - Londra, gennaio 1933.

A. Casella : *C. Debussy*. — M. Rosenthal : *The variations of Beethoven's op. 109*. — E. Blom : *In quest of rhythm*. (Problemi ritmici). — E. Walker : *A study of Purcell*.

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, gennaio 1933.

Fascicolo interamente dedicato alla « Danza ».
A. Michel : *Vom hofballett zur Lebendigen Tanzkunst*. (Dal balletto di Corte alla danza d'oggi). — W. Godlewski : *Ballett contra Ausdruckstanz*. (Il balletto contro la danza espressiva). — F. Böhme : *Tanz der Kommenden Zeit*. (Danza del tempo che viene). — H. Hasting : *Von der Musikalischen composition zum neuen Tanz*. (Dalla composizione musicale alla nuova danza). — H. Kuznitzky : *Tanz und Tänzerisches schriptum*. (Danza e scrittura di danza). — E. Ferand : *Der Neue Tanz in seinen beziehungen zu gimnastik, rhytmik, musik*. (La nuova danza nelle sue estrinsecazioni di ginnastica ritmica). — N. Impekoven : *Musik als Tanzregisseur*. (La musica come reggitrice della danza).

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 11 gennaio 1933.

E. Rhode : *Ueber das Problem der Erläuterung eines musikalischen Werkes*. (Sul problema della risonanza di alcune opere musicali).

——— 18 gennaio 1933.

P. Riesenfeld : *Protest gegen Bearbeitungen*. (Contro le trascrizioni).

——— 25 gennaio 1933.

E. Rhode : *Ueber das Probelm der Erläuterung eines musikalischen Werkes*. (Sul problema della risonanza di alcune opere musicali).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 6 gennaio 1933.

W. Abendroth : *Musik und Rasse*. (Musica e razza). — R. Zimmermann : *Originalität*.

——— 13 gennaio 1933.

A. Thausing : *Die Vorteile der neutigen Klaviatur*. (Delle intavolature d'oggi). — W. Krienitz : *M. Regers letztes Werk*. (L'ultima opera di Reger).

——— 20-27 gennaio 1933.

M. Friedland : *Briefe an zeitgenössische Musiker*. (Lettera ad un musicista contemporaneo). — R. Greven : *Zu Hanslicks Wagnerfeindschaft*. (L'inimicizia di Hanslick per Wagner). — A. Holde : *Frederick Delius*.

Melos. - Magonza, gennaio 1933.

H. Rosenberg : *Musik und Gemeinschaft ?* (Musica e Corporazione ?) — H. Joachim : *Provinz und Zivilisation ?* (Provincia e Civilizzazione ?) — F. Deutsch : *Arbeiter und Musik ?* (Lavoratori e musica ?). — L.

FÜRST: *Filmgestaltung aus der Musik.* (Aspetti della musica dal film).

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, gennaio 1933.

La più grande parte della rivista è occupata da scritti d'occasione e lettere di musicisti e musicologi, per il centenario della rivista stessa (1834-1933).

M. KREISIG: *Hat R. Schumann noch etwas zu bedeuten?* (Ha ancora R. Schumann qualche significato per noi?). — R. PESSENLEHNER: *R. Schumann an die « Neue Zeitschrift für Musik.* — A. WAGNER: *Gottfried Silbermann (1683-1753).*

Musica Sacra. - Regensburg, gennaio 1933.

H. SCHOMMER: *Kirchenmusicalische Andachten.* (Osservazioni e note sulla musica da chiesa). — F. PROCHAZKA: *Das Deutsche Kirchenlied.* (Il *lied* tedesco da chiesa).

AUSTRIA

Anbruch Monatsschrift für Moderne Musik. Vienna, gennaio 1933.

Tutto il fascicolo è dedicato a R. Wagner. P. STEFAN: *Frage und Antwort.* (Domanda e risposta). — P. BEKKER: *Wagner heute.* (Wagner oggi). — H. STUCKENSCHMIDT: *Bayreuth.* — J. KAPP: *Der Kampf der Wagner-Forschung.* (Il contrasto delle indagini su Wagner).

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, gennaio 1933.

R. A. MOOSER: *Le portrait de Wagner par Renoir.* — — *Le tempo des oeuvres d'orgue de Bach.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1-15 gennaio 1933.

L. WEISZ: *Kirchengesang und Kirchenmusik im alten Zürich.* (Canti e musiche di chiesa nella vecchia Zurigo). — P. SACHER: *Zur frage der verwendbarkeit liturgischer Music in Konzert.* (Sulla questione della eseguibilità della musica liturgica in concerto). — K. H. DAVID: *Allerlei Aktuelles.* (Attualità).

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, gennaio 1933.

Fascicolo dedicato al compositore A. Vives recentemente scomparso.

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, gennaio 1933.

E. STEUERMANN: *Vilelm Kurz.* — K. JANACEK: *Sur l'origine, la construction et le caractère des accords nouveaux.*

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, gennaio 1933.

H. PRUNIÈRES: *Musical Symbolism.* — A. OBEL: *R. Wagner in Vienna.* — E. ISTEL: *How Wagner worked* (Wagner lavora). — H. BELLEMAN: *Charles Ives.* — E. M. GREW: *Strindberg and Music.* — P. NETTL: *Equestrian Ballets of the Baroque Period.* (Balletti equestri dell'epoca barocca). — V. BELAIEV: *The longitudinal open flutes of Central Asia.* (I flauti traversi dell'Asia Centrale). — M. BARBEAU: *Songs of the Northwest.* (Canti delle tribù indiane del Nord-Ovest).

Revista de Associacao Brasileira de Musica. - Rio de Janeiro, N. 2 e 3, 1932.

R. ALMEIDA: *Henrique Oswald.* — M. SARAIVA: *O Violino.* — F. P. SINZIG: *O que podemos apprender de Haydn?*

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 1933, anche per agevolare il nostro lavoro amministrativo.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"La Farsa Amorosa,, di Rossato e Zandonai (Teatro Reale dell'Opera, Roma, 22 febbraio).

Il grande successo riportato al Teatro Reale di Roma, la sera del 22 febbraio, da *La Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai — successo consacrato con singolare concordia dal pubblico che si affollava plaudente e dalla critica di tutta Italia — invoglia a una disamina, per quanto rapida, del nuovissimo lavoro col quale il geniale autore di *Francesca da Rimini* e di altre opere serie, si è cimentato felicemente nel genere comico.

***

Arturo Rossato ha tratto da un piccolo capolavoro della letteratura spagnuola, « El sombrero de tres picos » (Il cappello a tre punte) di Pietro de Alarcon, il libretto della *Farsa Amorosa*, che, nella ricchezza e varietà della sua stesura, è riuscito del tutto rispondente, oltrecchè alle esigenze della scena lirica, all'estro del musicista.

Il Rossato, nel ridurre a libretto « Il Cappello a tre punte », pur conservandone sostanzialmente lo spirito comico, l'ha riplasmato portandovi il contributo della sua fantasia. E se i personaggi nel racconto originale, di ambiente spagnuolo, sono figure vibranti di vita, altrettanto lo sono nella *Farsa amorosa*. Lucia, Renzo, il Podestà don Ferrante, Mercedes, Frulla, Spingarda, Orsola e Giacomino nell'ambiente seicentesco lombardo nel quale agiscono.

Riccardo Zandonai, a sua olta, nel rivivere musicalmente la commedia, in tre atti, due intermezzi e cinque quadri, l'ha ricomposta con commossa fantasia operistica, per modo che l'animazione, schiettamente teatrale, nella *Farsa amorosa* non langue mai. Ma chi voglia intendere e penetrare lo spirito di questa nuova opera, nella totalità degli elementi che la costituiscono, e formularne un giudizio occorre che astragga completamente dal modo come Cimarosa concepisse « il melodramma giocoso », *Il matrimonio segreto*, e Rossini « il melodramma buffo » *Il barbiere di Siviglia*, e Verdi la « sua commedia lirica » *Falstaff*. In altri termini l'opera zandonaiana va giudicata in se stessa, per quello che realmente è, e non in relazione a modelli preesistenti; perchè, così non facendo, verremmo fatalmente a dare un giudizio errato in base a preconcetti.

Nel *Matrimonio segreto*, come nel *Barbiere di Siviglia*, due sono gli elementi che si avvicendano: il comico ed il sentimentale, prevalendo sopra questo ultimo il primo. Nel *Falstaff* un altro elemento, quello fantastico dell'atto finale, interviene quasi a rendere più vario il giuoco dei contrasti; al quale giuoco nella *Farsa amorosa* si aggiunge a tratti, ancora, l'elemento drammatico alternandosi con il comico ed il lirico. E non è a credere che intervenga arbitrariamente, ma, invece, deriva logicamente dalle esigenze della vicenda scenica stessa e dal cozzo dei sentimenti che, in qualche episodio, agitano gli animi dei personaggi. Ora, precisamente in ciò, e in tale animato contrasto di queste espressioni diverse, consiste la specifica originalità della *Farsa amorosa*, che pertanto è un tipo di opera a sè, come lo sono per le loro caratteristiche diverse le opere che si ricollegano al tipo del *Barbiere di Siviglia* o del *Falstaff*.

***

L'opera s'inizia con una « ouverture »: l'autore col suo stile personale, per quanto variamente atteggiato, ci si rivela subito e ci conquista. Il ritmo, costituito di entità tematiche dell'opera, agile fresco e gaio, è l'elemento propulsore del pezzo nel suo svolgimento: ma nella parte centrale, a scopo evidente di contrasto, per il suo carattere idilliaco, prende posto il melodico stornello che, nel primo atto, canteranno Renzo e Lucia.

Si apre il velario: assistiamo ad una festosa scena campestre. Nella chiara luce autunnale ha luogo la vendemmia. Contadini e contadine, in costumi variopinti, cantano allegramente dialogando, mentre Renzo e Lucia, sposi innamorati, distribuiscono dei canestri adorni di nastri. La musica esprime a meraviglia la gioia dei vendemmiatori. La scena

intanto si spopola, ed ecco che Renzo e Lucia, l'uno geloso dell'altra, attraverso il melodiare tipicamente zandoniano ci fanno ascoltare un breve e delizioso duettino da cui emerge lo stornello « Bello! La gelosia mal ti consiglia ».

Segue la scena del Podestà, accompagnato dal furbesco suo servo Frulla, che avanza avvolto in un gran mantello rosso, col tricorno sul capo. La tronfia figura di don Ferrante è ritratta musicalmente, secondo i momenti, con movenze comiche e sentimentali talora, e parodistiche e drammatiche talvolta. Una nota gaia e quanto mai simpatica è data allo spettacolo dall'intervento di Ciccio e Checca, due asini di razza, i quali, a quanto ci assicura Frulla, parlano da soli. Nei momenti salienti in cui don Ferrante fa le sue dichiarazioni d'amore a Lucia, essi, quali suoi nemici giurati, lo interrompono e lo mortificano con ragli oltremodo sonori.

Il duetto tra il Podestà e Lucia è coronato allegramente da uno di questi ragli.

Nella parte centrale di questo primo atto, a guisa di intermezzo, prende posto un baccanale danzante, nel quale coro e orchestra, con ebbrezza dionisiaca, inneggiano alla vendemmia. Il quadro musicale, nella sua intonazione folkloristica e nella sua pittoresca sonorità, è di effetto immediato.

Ed eccoci al terzetto dell'« Ave Maria », a uno dei pezzi salienti dell'opera, nel quale lo spirito comico, nella recitazione cantata, non poteva avere maggiore rilievo. Spingarda, Orsola e Giacomino sospirano il tema dell'« Ave Maria » a domanda e risposta, mentre l'orchestra aderisce al testo con grazia ed eleganza di movenze. È pagina questa che non si dimentica.

L'atto si chiude farsescamente tra la gazzarra dei vendemmiatori che irrompono in iscena, cantando il motivo del baccanale, mentre Ciccio raglia ancora, tagliando la parola in bocca a don Ferrante che, enfaticamente, arringa la folla.

***

L'atto secondo si svolge nella rustica cucina in casa di Renzo e Lucia, i quali cantano, sopra un motivo di carattere popolaresco, una filastrocca, destinata a diventare popolare. Intanto sopraggiunge Spingarda che trae con sè Renzo, dopo avergli mostrato l'ordine di arresto, e ciò per dare agio al Podestà di trovarsi solo con Lucia. La parte più suggestiva di questo duetto, tra Lucia ed il Podestà, è costituita dal « Bolero », dolcissimo nella sua struttura melodica, trasparente in quella armonica, agile e vario nella ritmica.

Attraverso scene intermedie si giunge ad un altro pezzo capitale dell'opera, al concertato, che fa ripensare, ben inteso pel suo carattere, a quello verdiano del *Ballo in maschera*.

Sopra un caratteristico, incisivo ed originale ritmo di ronda, la brigata, con a capo il Podestà, Spingarda e Frulla, abbandona a passo lento e comicamente la casa di Renzo; con questo finale nuovo e bizzarro si chiude l'atto secondo.

***

All'aprirsi del sipario dell'atto terzo la Podestessa, nell'intimità della sua stanza, canta una melodia penetrata di soave nostalgia: « Stanotte apparecchio il lettuccio nel bosco ». Di carattere scherzoso ironico e umoristico è, invece, il suggestivo canto di Renzo, « La podestessa bella », che qui si ripresenta con maggiore varietà di elementi che nell'atto precedente. A mano a mano che l'azione procede verso l'epilogo, il tono farsesco della commedia si accentua e la musica segue di pari passo. Nella scena che si svolge davanti la casa di don Ferrante, l'espressione dei temi fondamentali dell'opera, e specialmente di quello della ronda, sembra maggiormente intensificarsi, e rende più efficace la comicità dell'azione. Un secondo concertato, costruito con ampiezza di linea, anima quest'ultimo quadro dell'opera la quale festosamente si chiude con un brindisi impostato su un tema popolare.

***

Abbiamo accennato ai pezzi principali della *Farsa amorosa*, la quale, sia in ogni singolo brano, che nella sua composizione generale è costruita magistralmente. Le idee musicali, oltre ad essere di puro conio zandonaiano, rendono al vivo ciascuna scena, così che l'effetto teatrale non viene mai a mancare; anche se taluno giudicasse che nell'economia generale dello spartito alcune scene abbiano forse troppo largo sviluppo, la vitalità dell'opera non ne è infirmata. E per concludere diremo che la *Farsa amorosa* non vivrà in quanto sia costituita di duetti, terzetti e quartetti scritti in forma chiusa o aperta, o di concertati modellati, più o meno, secondo quelli tradizionali, ma vivrà perchè in essa vibra veramente la genialità di un artista, senza la quale i duetti, i terzetti e i concertati, anche se ossequienti ai saggi dettami della tradizione, altro non sarebbero che aride esercitazioni.

Piuttosto è da notare come in vari pezzi, e citiamo sopratutto il terzetto dell'« Ave Maria », si sia rivelato un nuovo aspetto della genialità di Riccardo Zandonai, la quale, oltre ad essere in piena e perfetta efficienza, di continuo si evolve.

La Farsa amorosa è stata concertata e diretta dall'autore, il quale l'ha interpretata con il medesimo fervore con cui l'ha creata. Sotto la suggestione della sua bacchetta gl'interpreti parvero gareggiare a chi meglio potesse rendere la propria parte. Carmelo Maugeri (Podestà), Nino Bertelli (Renzo), Mafalda Favero (Lucia), Sara Ungaro (Donna Mercedes), Salvatore Baccaloni (Spingarda), Alessio De Paolis (Frulla), Agnese Dubbini (Orsola) e Adelio Zagonara (Giacomino) sono stati tali interpreti che hanno lasciato un ricordo vivissimo negli spettatori che li ammirarono e li applaudirono.

I cori istruiti dal maestro Morosini, la messa in iscena allestita da Marcello Govoni e gli scenari e i costumi immaginati da Pieretto Bianco sono stati unanimemente apprezzati.

L'opera, come tutta la stampa italiana annunziava, e noi qui ripetiamo, ha riportato un successo di quelli « autentici » che altri teatri presto confermeranno.

GIACINTO SALLUSTIO.

"Narciso,, di O. Riva e L. Ratti (Teatro Ponchielli di Cremona, 19 febbraio).

Assai può essere soddisfatto il settantenne maestro cremonese dell'accoglienza calorosa e fervida che i suoi concittadini hanno fatto alla sua opera; e con lui possono essere lieti quei benemeriti, con in testa l'on. Farinacci, che sono riusciti, dopo trenta anni da che era scritta, a farla conoscere al pubblico.

Il libretto, di Luigi Ratti, svolge la nota leggenda di Narciso che si getta nelle acque ove vede riprodotta la sua immagine, ritenendo che sia quella dell'anima gemella, e si trasforma successivamente in fiore.

A riguardo della musica del maestro Riva, così si esprime *Il Popolo d'Italia*:

« Vi è in quest'opera, anzitutto, una sensibilità veramente nobile ed un desiderio di espressione artistica significativa. Impostata con la stessa visione delle opere di Catalani, ha di quelle il respiro romantico e l'aspirazione, ingenua e commovente ad un tempo, di conseguire un mondo di sua natura irreale.

« È notevole il largo respiro melodico, a volte quasi fraseggiato, che però non è mai cascante e comunque è sempre sostenuto da una nobiltà istintiva e da un accorto senso di misura armonica.

« Anche lo strumentale denota nell'autore la sicura mano del musicista che si manifesta pure nel gioco delle parti corali; necessaria bravura in un lavoro in cui l'elemento corale è tenuto in un primo piano ».

Ottima l'interpretazione orchestrale diretta dal maestro Sabino e quella vocale affidata al tenore Menescaldi, a Ilda Brunazzi, al baritono Grandini, ecc.

Al successo abbiamo già accennato. Si sono avuti quattro applausi a scena aperta e quindici chiamate anche all'autore, festeggiatissimo.

"Ronda di notte,, un atto di G. e D. Monleone (Teatro Carlo Felice di Genova, 7 marzo).

Il librettista Giovanni Monleone ha tratto l'ispirazione della vicenda dal noto quadro del Rembrandt che ha uguale titolo, ponendo lo stesso celebre pittore al centro dell'azione e costruendo una serie di scene fiamminghe in cui la vita reale e la leggenda si fondono per rappresentare brevi momenti di vita.

Domenico Monleone, come rileviamo dal *Secolo XIX*, ha saputo corrispondere bene alla tenuità del libretto del fratello, con la sua musica altrettanto tenue e leggera, scorrevole, sempre cantabile, di continua melodiosità che ha spesso momenti di espressione sentita, anche se non assolutamente originale. Lo strumentale, a sua volta, è corretto di forma ed efficace nella sua trasparenza.

Inappuntabile è stata l'interpretazione che di *Ronda di notte* ha offerto il maestro Bavagnoli, ben coadiuvato in palcoscenico dalla Tassinari, dal tenore Ziliani e dal baritono Guicciardi. Alla fine dell'atto si sono avute sei chiamate, di cui quattro all'autore.

---

* A Lodi è piaciuta la fiaba in tre atti *La fontana fatata* di Onofrio Altavilla su libretto di Laura Okery Romiti. Il lavoro era stato premiato al concorso del Teatro dei Piccoli di Roma.

Nuovi balletti a S. Remo

La Compagnia diretta da Cia Fornaroli ha presentato in diverse serate una serie di balletti, tutti di autori italiani e nella grande maggioranza nuovissimi. Principiamo da questi ultimi secondo l'ordine di rappresentazione.

A Riccardo Bacchelli si deve l'azione mimica del *Galante tiratore*, ch'è risultata varia di elementi, per la quale si è ispirato ad un poema di Baudelaire che ha per sfondo il Bois de Boulogne della vecchia Parigi. Ed Antonio Veretti l'ha saputa commentare con una musica vivace di ritmi e di colorito, di fresca e spontanea ispirazione e di strumentale indovinato.

Per *La Berceuse*, bozzetto mimico dell'epoca di Luigi XV, in cui una marchesa gioca una beffa al vecchio marito, Riccardo Pick Mangiagalli ha composto leggeri e piacevoli melodie, d'originale ispirazione e di strumentale ricchissimo. Particolarmente ammirati il bel preludio e la graziosa serenata.

Vesuvio di F. Alfano può considerarsi come un preludio e tre canzoni interpretate scenicamente: tre allegorie nelle quali l'A. ha compendiato il mito di Napoli con originalità d'ispirazione, armonizzando e strumentando le canzoni con perizia.

La trama, ricca di fantasia, de *I fanciulli ribelli* è di Gino Rocca ed ha per protagonista un autore senza estro in un teatrino di maschere. Alceo Toni l'ha ravvivata con musica chiara, incisiva ed elegante.

Lo scenario di *Leggenda scandinava*, che Luciano Ramo ha tolto da una leggenda nordica, ha le proporzioni ed il taglio di un vero balletto che il giovane Sonzogno ha adornato di freschi e chiari motivi di danza, orchestrati con garbo e buon gusto.

La bajadera della maschera gialla di Santoliquido, di contenuto drammatico, si svolge in una fumeria di oppio e offre la visione terrificante di un allucinato, resa musicalmente con molta efficacia.

Altri due lavori già notissimi ed applauditi nei concerti sinfonici, sono apparsi a S. Remo con un nuovo adattamento scenico. Essi sono *Gli uccelli* di Respighi e *Il concerto dell'estate* di Pizzetti.

Alla Suite del primo, il fedele librettista Guastalla ha aggiunto una felice trama scenica, da cui sono risultati bellissimi numeri come quello dei pulcini, della gallina e del cucù. *Il concerto dell'estate* di Pizzetti, a sua volta, nulla ha perduto nelle indovinate figurazioni danzanti ideate da Cia Fornaroli, pienamente corrispondenti al carattere della musica così unanimemente ammirata.

I programmi erano completati da lavori già conosciuti, quali *Primavera* di Vivaldi, nella riduzione offerta dalla Fornaroli, alcuni anni or sono, pure a S. Remo; e l'ormai celebre e sempre viva e fresca *Histoire d'un Pierrot* di Mario Costa.

Tutti i lavori sono stati presentati in veste sontuosa e allestiti con molta cura. Meritano le più ampie lodi: Antonino Votto, direttore colorito e preciso; Cia Fornaroli che ha dimostrato doti organizzatrici e fine gusto artistico; la Legnani, la Praetorius, la Sala, la Torti, Celli, Fluerer, Faraboni ecc.; ed il regista Guido Salvini. Bellissime le scene di Grandi, di Baldassari, di Broggi, di Abkusi, di Kaneclin, su bozzetti, talune, di Bucci, di Vellani Marchi, e di Prampolini; indovinati i costumi per la maggior parte su bozzetti di Titina Rosa: altri su disegni di Caramba e di Abkusi.

Successo completo, con numerose chiamate anche a quegli autori che hanno assistito alla presentazione dei rispettivi lavori.

Il terzo mese scaligero

Due opere di ripresa (*Tosca* e *Rigoletto*) e due di nuovo allestimento (*L'Italiana in Algeri* e *Simon Boccanegra*) hanno costituito gli spettacoli di quest'ultimo periodo.

Tosca e *Rigoletto* hanno incontrato il pienissimo favore del nostro pubblico, come hanno dimostrato i varii « esauriti » verificatisi per entrambe le opere. Superfluo dire che in palcoscenico le maggiori attrattive sono state per il tenore Gigli, quale Duca di Mantova e Cavaradossi, e per Toti Dal Monte quale Gilda. L'uno e l'altra sono stati calorosamente festeggiati.

Altri pregevoli interpreti sono stati nella *Tosca*: la Pacetti, protagonista, il Danise, quale Scarpia; e nel *Rigoletto*, il Franci, protagonista, la Castagna, Maddalena.

Il maestro De Sabata ha diretto la *Tosca* con gusto aristocratico, valorizzandola nel colore strumentale e dando efficace rilievo alle appassionate melodie. Ghione, a sua volta, è stato direttore accurato e pieno di fervore, del *Rigoletto*.

***

Dopo 84 anni è riapparsa alla Scala *L'Italiana in Algeri* che, datasi per la prima volta nel 1815 — due anni dopo la creazione a Venezia — vi fu ripetuta per 49 sere e ripresa, successivamente in altre cinque stagioni.

L'opera, com'è noto, fu scritta in soli 17 giorni; e Rossini si servì dello stesso libretto (dell'Agnelli) che già aveva musicato, cinque anni prima, Luigi Mosca. In esso si raccontano le vicende della italiana Isabella che fatta prigioniera sulle coste d'Algeria da Alì, capitano dei corsari al servizio di Mustafà gran bey d'Algeri, riesce dopo molti stratagemmi a ritornare in patria.

La musica fresca e limpida, ricca di movimento e di brio e di prodigiosa ispirazione è ancor oggi sempre viva. Specie nei brani d'insieme assume la funzione d'elemento integratore della vicenda.

Nel suo complesso riesce sempre a divertire e conserva elementi sicuri di teatralità. Fra i brani maggiormente gustati ricordiamo la celebre sinfonia; la cavatina « Languire per una donna »; il duetto « Se inclinassi a prender moglie »; il terzetto ed il coro « Viva, viva! ».

Il maestro Ghione, anche in questo spartito, ha dato prova di essere direttore coscienzioso, riuscendo a renderne completamente il carattere brillante. Ha avuto un significativo applauso dopo la sinfonia.

Il tenore Manurita ha fatto un felicissimo debutto alla Scala ed è piaciuto per gli ottimi effetti di grazia e di mezza voce, distinguendosi particolarmente dopo la cavatina, cantata con bel garbo. Il Bettoni è stato un Mustafà misurato, gustoso ed efficace. La signora Castagna, che ha dovuto sostituire la Besanzoni ammalata, si è disimpegnata con sufficiente onore, vocalmente e scenicamente, in una parte tutt'altro che agevole. A posto la Carosio, Scattola, Baracchi ecc. Ottimo il coro, diretto da Veneziani; belli gli scenari di Marchioro e i costumi su figurini di Caramba.

***

Anche *Simon Boccanegra* è riapparso alla Scala dopo una lunga assenza di ben ventitrè anni; giacchè l'ultima volta fu dato nel 1910 diretto da Serafin.

Si sa che lo spartito verdiano, creato a Venezia nel '57 vi ebbe successo alquanto freddo; nè miglior sorte subì due anni dopo alla Scala. L'autore si decise in seguito a rimaneggiare in parte lo spartito, rifacendo e creando nuove pagine, aiutato, per quanto riguarda il libretto, da Arrigo Boito che tenne al più possibile modestamente nascosta la sua collaborazione, nè volle partecipare neanche in parte (diversi tempi e diversi uomini!) al successo calorosissimo che l'opera così rifatta, specie nella seconda metà del primo atto, ebbe alla stessa Scala il 24 marzo 1881, interpreti il Maurel, Tamagno, la D'Angeri, il De Reskè.

Il successo dell'opera è stato assai vivo, come lo attestano le numerose chiamate alla fine di ciascun quadro. Certo, non mancano in essa quelle disparità di stile e di strumentale che sono conseguenza di un così largo rifacimento del lavoro. Ma è indubbio che le innovazioni tanto sostanziali che formali introdotte da Verdi nel 1881 sono state tutte assai felici e hanno accresciuto di gran lunga il valore e la vitalità dell'opera. Basti citare il gran concertato e il finale del primo atto, che sono tra le più belle e più robuste ispirazioni verdiane e già fanno presentire le più significative pagine dell'*Otello*.

Fra i brani più efficaci del *Simone*, e che giustificano pienamente l'attuale riesumazione, citeremo anche la fine del prologo, le ultime scene del secondo atto e la chiusa dell'opera, questa conservata intatta nel rifacimento del 1881.

L'Ente scaligero non ha lesinato nè mezzi nè cure per l'allestimento dello spettacolo, che merita le più ampie lodi.

Ottima l'esecuzione musicale. Il maestro Gui si è accostato allo spartito con animo di vero artista, interpretandolo con la maggiore nobiltà e riuscendo a ottenere il massimo rendimento dall'orchestra e dai cantanti. Tra questi ha primeggiato il Galeffi, che ha magnificamente scolpito la figura di Simone, con varietà di atteggiamenti e con potenza di voce. Specie nelle scene del Senato ed in quella della morte all'ultimo atto, ha destato grandissima impressione.

Alla parte di Fiesco il basso De Angelis ha dato il contributo dei suoi eccezionali mezzi vocali, del suo accento incisivo, della sua perizia scenica.

La signorina Caniglia ancora una volta si è rivelata cantatrice squisita e ha saputo pure conferire un'appropriata linea al dolce personaggio di Amelia. Il tenore Bagnariol si è disimpegnato con molto onore in una parte vocalmente assai ardua. Il truce Paolo è stato incarnato con molta efficacia dal baritono Bissini. Benissimo il coro addestrato dal Veneziani. Belle le scene di Marchioro e di buon gusto i costumi su figurini di Caramba.

Alla messa in scena ha presieduto, con la ben nota autorità e competenza, il Dr. Wallerstein di Vienna, che ha saputo animare tutto lo spettacolo, chiarificando con l'evidenza scenica parecchie nebulosità del libretto.

Teatro Reale dell'Opera

Dopo la *Farsa amorosa* di Zandonai, della quale abbiamo già parlato e che a tutte le repliche ha richiamato molto pubblico, sono andate in scena *Amico Fritz* e *Fedora* dirette dai rispettivi autori, molto festeggiati.

L'opera di Mascagni ha avuto a pregevoli interpreti il tenore Borgioli, Gianna Pederzini e il baritono Vanelli; in *Fedora*, inscenata da Govoni, hanno avuto calorosi consensi Aureliano Pertile, Gilda Dalla Rizza e il baritono Vanelli.

Successivamente si è data *La forza del destino*, interpretata assai bene da Claudia Muzio, da Gianna Pederzini, da Merli, da Basiola, da Baccaloni, regista Forzano, direttore Marinuzzi che si presentava per la prima volta in questa stagione al Reale, salutato da un significativo applauso.

● Torino (Teatro Regio). — Gli ultimi spettacoli della riuscita stagione, direttore Paolantonio, sono stati: *Don Chisciotte* di Massenet (basso Autori, la Stignani, Badini); *Don Pasquale* (Autori, De Muro Lomanto, Badini, Lyana Grassi) e *L'Impresario in angustie* di Cimarosa (signore Dragoni, Stignani, Kowaceva, signori Tomei, De Muro Lomanto, Di Lelio).

Questa farsa in un atto, datasi per la prima volta al teatro Carignano di Torino nel 1789, ed elaborata ora dal maestro Toni che ne ha scritto anche il finale, ha avuto felicissimo successo. Si è rappresentata con orchestra ridotta e con la scena allestita secondo le usanze del settecento.

● Napoli (Teatro S. Carlo). — Il maestro Vitale ha diretto, in quest'ultimo mese, *Il barbiere di Siviglia* (Galeffi, Bidù Savao, tenore Landi), *Boris Godounoff* (Luigi Rossi Morelli, Cirino, la Bertana, Zaccarini, Raisoff ecc., messa in scena di Augusto Carelli) e *Rigoletto* (Montesanto, Bidu Savao, tenore Landi). Quest'ultima opera è stata seguita, direttore Questa, dal ballo di Pick-Mangiagalli,

Il Carillon magico, allestito dalla coreografa Battaggi, prima ballerina Rosetta Biasibetti. Il grazioso lavoro, dalla musica così vivace, arguta e leggiadra, è piaciuto moltissimo.

Con una riuscita udizione delle *Nozze di Figaro* (maestro Edmondo De Vecchi, Stabile, l'Alfani Tellini, la Corradetti, la Spani, Cirino) hanno avuto inizio gli spettacoli di quaresima.

Poche sere dopo, dirette dai rispettivi autori, si sono date *La baronessa di Carini* di Mulè (rappresentata per la prima volta a Palermo nel 1912), esecutori la signora Arangi Lombardi e il tenore Ferrara, e *La grançeola* di Lualdi (creata al Festival di Venezia del settembre scorso), esecutori Elisa Ferroni, Perulli e Ghirardini.

Il pubblico ha dimostrato di gradire tanto la prima opera (su libretto, interessante ed efficace, di F. P. Mulè), la cui appassionata drammaticità ha sempre una simpatica base di bel canto italiano, con indovinati riflessi della musica popolare siciliana, quanto la seconda (su divertente libretto dello stesso Lualdi) nella quale i brani sentimentali si alternano con altri di ben riuscita comicità e che si chiude molto felicemente con una travolgente danza ispirata al folklore dalmatico.

Numerosissime le chiamate agli autori-direttori e agli interpreti.

® GENOVA (Teatro Carlo Felice). — Gino Marinuzzi ha offerto un'accurata edizione di *Tannhäuser*, che riappariva allo stesso teatro dopo 30 anni, interpreti principali, Fagoaga, Guicciardi, Righetti, Zambelli, l'Arangi Lombardi, la Toini, ecc.

Bavagnoli, a sua volta, ha presentato *Il barbiere di Siviglia*, con Stracciari, Pierisa Giri, il tenore Solmi, i bassi Righetti e Sartori; *Linda di Chamounix*, con Toti Dal Monte, Manurita e Stracciari; e l'*Aida*, ultima opera della stagione, con la Cigna, la Stignani, Pertile Guicciardi, Righetti e Serra.

Ottima accoglienza ha avuto anche il *Salice d'oro* di Pick-Mangiagalli, diretto dal maestro Zamboni, prima danzatrice Bice Del Frate.

® TRIESTE (Teatro Verdi). — La stagione si è conchiusa con *Andrea Chénier*, direttore Del Campo, protagonista Pertile, altri interpreti la Segalli e Valentino.

® BRESCIA (Teatro Grande). — Il maestro Calusio ha diretto: *Tosca* (la Muzio, Merino, Inghilleri); *Adriana Lecouvreur* (la Cobelli, la Michailowska, Ziliani e Conati); *I Pagliacci* (Hella Toros, Lappas e Tagliabue); ed il balletto *Petruska* di Strawinsky. Il maestro Casella ha presentato la sua *Favola di Orfeo* che ha avuto buonissima accoglienza e procurato all'autore un fervido messaggio di d'Annunzio.

® MODENA (Teatro Comunale). — Ultimo spettacolo della stagione, *Un ballo in maschera* con Bruna Rasa, l'Anitua, Battaglia e Rimini; direttore Armani.

® CREMONA (Teatro Ponchielli). — Oltre *Narciso* di O. Riva, al quale abbiamo già accennato, si è rappresentato *Un ballo in maschera*, diretto da Sabino, interpreti la Gaio, la Villani, Melandri e Basiola.

® MANTOVA (Teatro Sociale). — Ultimi spettacoli: *La Traviata* (la Torri, Scarinci e Manacchini), *Cavalleria rusticana* (la Castagna, Scarinci e Campagnano) e *Pagliacci* (la Billi, Marietta, Manacchini e Campagnano). Direttore di tutti gli spettacoli il maestro Antonicelli.

® PADOVA (Teatro Verdi). — Fervido successo, nuova per la città, ha riportato *La cena delle beffe* di Giordano, direttore Pais, interpreti la Fedeli, Folco Bottaro e Noto.

® CATANIA. — Il Massimo Bellini, gestito dal Comune, ha inaugurato gli spettacoli di Quaresima, direttore Armani, con *Adriana Lecouvreur*, interpreti la Cobelli, la Sani, Bentonelli e Conati. Ha seguito poi *La Traviata*, con la Capsir, Merino e Valentino.

® BARI (Petruzzelli). — Con *Piccolo Marat* (maestro Ferrari, Tafuro, Mongelli, Delia Sanzio) si è conchiusa la stagione di carnevale.

® AREZZO (Teatro Petrarca). — Il centenario del teatro si è festeggiato con rappresentazioni di *Andrea Chénier* (la Turkel, Lattaro, Sante Giorgi) e *Fedora* (la Rinolfi, Wesselowski, Zangheri); direttore il maestro Alvise.

® COMO (Teatro Sociale). — Lieta accoglienza ha avuto l'oratorio *La resurrezione di Cristo* di Perosi, diretto da Carmelo Preite. Precedeva la cantata *Il convito di Re Assuero* per coro e orchestra, diretta dall'autore, maestro Adolfo Bossi.

® S. REMO. — La stagione lirica si è inaugurata con *La serva padrona* di Pergolesi (la Marengo e Donaggio) e con *Il finto Arlecchino* di Malipiero, nuovo per l'Italia, che costituisce la seconda parte del trittico *Il mistero di Venezia*, rappresentato recentemente a Coburgo e del quale abbiamo informato i lettori nel nostro fascicolo di gennaio. Successo vivissimo. Principali interpreti Alda Fedeli, Dolores Ottani, Spigolon, Donaggio, Mattioli ecc.

Ottima accoglienza ha avuto anche la *Butterfly* con l'Aurellano e Menescaldi.

Direttore di tutti gli spettacoli il m.° Antonino Votto.

® Una speciale rappresentazione dei *Puritani* di Bellini ha avuto luogo a PARIGI. Lo spettacolo, al quale assisteva anche l'Ambasciatore d'Italia fu preceduto da una allocuzione del prof. Bourgeois ed il suo allestimento è stato curato su documenti originali della Biblioteca Rondel.

® A MONTECARLO è piaciuta la nuova operetta *Walzer di Vienna* su motivi di Giovanni Strauss, gli episodi della cui vita sono passati in rassegna nel libretto. Sulla scena, dove rivive la grande epoca di Vienna imperiale, appaiono anche Napoleone III e l'imperatrice Eugenia.

® Tra i vari spettacoli italiani all'estero, ricordiamo la *Bohème* a MONTECARLO (maestro La Rotella, signora Sagrera, Pauli e Ceresoli); *Il barbiere di Siviglia* a VARSAVIA, per il centenario del Grande Teatro dell'Opera; *Serenata d'aprile*, balletto di Renzo Martini all'AJA, dove è terminata la importante stagione lirica diretta dal maestro Parenti.

® Diretta da Serafin, interpreti la Bori, Di Giovanni, Bonelli, Pasero, ha avuto lietissimo successo anche quest'anno, al Metropolitan di NUOVA YORK, *L'Amore dei tre Re* di Montemezzi che vi si rappresenta ininterrottamente dal 1914.

Nello stesso teatro è stato festeggiato Giulio Gatti Casazza, pel XXV anniversario della sua direzione. In suo onore il maestro Bellezza ha organizzato un riuscito concerto.

® Al Teatro Regio Fiammingo di ANVERSA si è data per la prima volta l'opera *Swane*, libretto di Emanuele de Bon e musica di Maurits Schoemaker, fondatore e capo del gruppo avanguardista musicale belga. Numerose chiamate agli artisti, agli autori e al direttore maestro Diels.

® A BASILEA ha avuto favorevole incontro *Merlin*, parole di Masarey, musica di Gersbach, ch'è una specie di poema sinfonico con cori e due solisti. La musica mette in rilievo i canti degli uccelli e dei ritmi cadenzanti il lavoro umano.

RECENTE SUCCESSO AL
TEATRO REALE DELL'OPERA

R. ZANDONAI

LA FARSA AMOROSA

Scene popolaresche in 3 atti e 5 quadri di
A. ROSSATO
(da *El sombrero do tres picos*
di P. de Alarcón)

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. Zuccoli L. 50.—
Libretto » 4.—

EDIZIONI G. RICORDI & C

CONCERTI

MILANO

® TEATRO ALLA SCALA. — Wagner ha avuto una degna commemorazione con un concerto De Sabata, il quale ha riportato un nuovo, personalissimo successo. Oltre ai brani più celebri del commemorato, ne figuravano nel programma altri meno noti, d'interesse più storico che artistico, come l'ouverture de *Le fate* e la *Kaiser Marche*.

® S. A. I. C. O. — Le udizioni del 18-25 febbraio e del 4 marzo hanno avuto a direttori, rispettivamente, i maestri Max Reiter, Defauw e W. Ferrero.

Al concerto del primo ha partecipato il pianista Fischer, dimostrando bel senso interpretativo nel *Concerto in do min.* per pianoforte e orchestra di Beethoven. Piacque, e procurò applausi all'autore presente, il poema sinfonico *Le chimere* di Attilio Parelli, di sentita espressione melodica. In programma, anche, composizioni di Mozart, di Wagner e i ballabili dell'*Otello*, composti da Verdi per l'Opéra di Parigi.

Isidoro Defauw, oltre l'*Apprenti sorcier* di Dukas, la *Sinfonia in re min.* di Franck, di carattere polifonico, *Notturno* e *Rondò fantastico* di Pick-Mangiagalli (brani che ancora una volta sono piaciuti molto per il magistero della forma e pel senso poetico che li pervade), ha fatto conoscere il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Goetz, di derivazione schumanniana, in cui si distinse la pianista Dorotea Braus.

Un brillante programma ha presentato Willy Ferrero: due tipiche e vivaci composizioni di Weinberger, tolte dal suo *Suonatore di cornamusa; Kikimora* di Liadow; due numeri della Suite rapsodica *Hoggar* di Rossellini, musica di colore, di belle trovate strumentali, che mostrano la mano esperta nell'autore; la suggestiva *Una notte nei giardini di Spagna* di De Falla (apprezzata, al piano, Bianca Della Casa); il delizioso *Notturno* di Mariucci; e l'ampia ouverture della Suite *Cleopatra* di Mancinelli.

L'ultima udizione ebbe particolare attrattiva perchè salì sul podio il maestro Pizzetti, vivamente applaudito come direttore e come compositore.

Del programma, infatti, oltre l'ouverture della *Medea* di Cherubini e oltre il melodioso *Concerto in mi min.* per violino e orchestra di Mendelssohn — che dette modo a Orlando Barera di dimostrare la sua maturità artistica — facevano parte interessanti composizioni dello stesso Pizzetti: i tre preludi per l'*Edipo Re*, il preludio della *Fedra* e tre brani della Suite per la *Pisanella* (Il molo di Famagosta, La danza bassa dello sparviero, La danza del-

l'amore e della morte), tutte ascoltate con grande godimento e accolte con unanimi e calorosi consensi.

® Società del Quartetto. — Si son avute riuscite udizioni del violoncellista Mainardi (al piano Enzo Calace), applaudito particolarmente dopo la nobile *Sonata in mi min.* di Brahms, e del pianista Carlo Arrau con la violinista Elsa Allodi. Questi due giovani concertisti hanno dimostrato eccellente preparazione e forti qualità tecniche e interpretative.

® Amici della Musica. — Bel successo della violinista Gioconda De Vito, ritornata a Milano veramente agguerrita per tecnica e per stile interpretativo.

Calorose accoglienze, ancora una volta, ha avuto il grande pianista Rubinstein, così caro al pubblico milanese.

® Teatro del Popolo. — Il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci ha avuto fervide accoglienze in due *Trii* di Brahms e di Ravel; e Casella e Bonucci anche in una *Sonata* del primo.

L'ultima tornata è stata dedicata a Brahms. Al chiaro ed applaudito discorso di Ildebrando Pizzetti, che ne delineò la figura artistica, è seguito un programma di musica brahmsiana, interpreti i cantanti Ginevra Vivante, Maria Grusseynska, Salvati e Rosati, il Quartetto Poltronieri e il clarinettista Amodei nonchè la soprano Michailowska, accompagnata dal maestro D'Erasmo.

® Convegno. — L'ottimo quartetto vocale Kodroff ha svolto molto bene un programma di musica corale russa.

Precedentemente Barjanski ha dato eccellente saggio della sua arte. Al piano, ottimamente, il maestro Pizzetti, del quale si eseguì, graditissima, la *Sonata in fa.*

® Commemorazioni Wagneriane. — Molte altre sono da ricordare, oltre quella della Scala, alla quale abbiamo già accennato. Al Conservatorio, direttore il maestro Podestà, si è svolto un concerto delle più belle e caratteristiche pagine del lipsiense. — All'Università, nell'Aula Magna, ad iniziativa del Circolo Italo-Germanico, ha tenuto un discorso il professore Giuseppe Gabetti. — All'Università Popolare la commemorazione è stata fatta da Dino Bonardi, seguita da un concerto pianistico del maestro Segurini. — A Nuova Vita ha parlato Gustavo Macchi, mentre il tenore Simberg e il pianista del Bello hanno svolto un programma wagneriano.

® Concerti diversi. — *Sull'influsso della musica italiana fuori d'Italia nei secoli XVII e XVIII* ha tenuto quattro lezioni apprezzatissime, al Liceo Beccaria, la signora Elisabetta Oddone, illustrando i vari argomenti con esemplificazioni musicali affidate alle iscritte all'Associazione italiana donne professioniste.

Il maestro Guido Ragni ha eseguito al Lyceum la trascrizione pianistica della *Prima Sinfonia in mi bem. min.* e del *Quartetto* per archi, riusciti vincitori all'ultimo Concorso dell'Accademia filarmonica romana.

Applauditi concerti hanno tenuto, al Conservatorio, i pianisti Angela Sogni e Renato Cohen, e la violinista Natalia Palermi, fervorosa e personalissima interprete.

Il violinista Antonio Ellena, coadiuvato dalla soprano Vasada e dalla pianista Roccatagliata si è assai distinto alla Sala Sammartini.

ROMA

® Commemorazione Wagneriana. — All'Istituto di studi germanici, presenti anche il Ministro dell'E. N. e l'Ambasciatore di Germania, Fausto Torrefranca ha tracciato la figura e parlato dell'opera del grande maestro, alcune musiche del quale ha cantato Laura Pasini.

Nello stesso giorno all'Augusteo, Rito Selvaggi ha diretto un programma di musica wagneriana.

® Augusteo - *15 febbraio.* — Presenti i Reali, moltissime autorità e folto pubblico si è commemorato il 25. anniversario dell'inaugurazione del teatro. Molinari, oltre gli inni patriottici, ha diretto le stesse musiche che Martucci aveva offerto la sera del 15 febbraio 1908 e precisamente: l'ouverture dell'*Assedio di Corinto* di Rossini; la *Terza* di Beethoven; un *Andante* e un *Minuetto* di Mozart; la «Vita della Foresta» del *Sigfrido* e l'ouverture del *Tannhäuser.*

19 febbraio. — Altro concerto Molinari, al quale partecipa applauditissimo Rubinstein, in brani di Brahms, di Liszt ed in altri pianistici.

25 febbraio, 2 e 5 marzo. — Dirige Mengelberg che fa conoscere la *Ciaccona gotica* di Dopper e *Cirano di Bergerac* dell'olandese Wageneaar.

12-15 marzo. — Concerti De Sabata, accolti con vive manifestazioni di simpatia. I programmi comprendevano la *Sesta* di Beethoven, resa mirabilmente, *Novelletta* di Martucci, brani di Wagner, di Rossini ecc. e due novità per Roma.

Nella prima, *Impressioni brasiliane* di Respighi, l'illustre compositore ha tratto partito da tutte le risorse della sua ricca e brillante orchestra per esprimere musicalmente l'incanto di una notte sotto i tropici, l'orrore d'una boscaglia insidiata dai serpenti, la grazia sensuale d'una canzone a ballo, ricca di arie popolaresche. Successo lietissimo.

Anche la seconda novità, *Bourrée fantastique*, di Chabrier, è piaciuta. Nel tema principale, l'A. evoca il ritmo d'una danza nazionale dell'Alvernia.

® Accademia di S. Cecilia. — Anche in questa sede, viene commemorato il cinquantenario dell'Augusteo, con discorsi del conte di S. Martino, dell'on. Mulè e di S. E. Ercole.

Da ricordare inoltre i riusciti concerti di Arturo Rubinstein, del Quartetto Calvet e del giovanissimo violinista Luigi Silva che ha presentato nuove composizioni di Canteloube e di Jannsen.

® Filarmonica. — Il Trio di Roma (Arnaldi, Antonioni e Saldarelli) ha avuto particolari consensi dopo *Tre notturni* di Bloch. Il violinista Barera ha fatto un felicissimo debutto nella capitale.

Nell'ultimo concerto sono state presentate le composizioni premiate al recente Concorso della stessa Filarmonica. Tra le liriche — interprete Margherita Cossa — figuravano *Autunno* e *Un mattino* (di carattere impressionistico) di Goffredo Petrassi; *Madrigale* di Staffelli; *L'anitra* (di logico discorso melodico) di Bizzelli; altre di Sangiorgi, di ironico pessimismo. Tra le canzoni popolari, piacquero *Primavera* di Ricci, di facilità melodica; *A la viddanisca* e *Ammuri Ammuri* di Sangiorgi; ed una graziosa *Serenata* di Bizzelli.

® Concerti Diversi. — Remy Principe ha iniziato molto bene la stagione al Quartetto. — Al Convegno di Studi Ebraici ha avuto luogo una interessante udizione di musiche ebraiche (Milhaud, Engel, Krein, Saminski, ecc.) da parte della soprano Re Koster, accompagnata dal pianista Forti. — Molto bene è riuscito il primo concerto diretto dal maestro D'Elia con la banda della R. Guardia di Finanza, della quale è a capo.

TORINO

® Strawinski, Marinuzzi, Molinari e W. Ferrero hanno diretto gli ultimi quattro concerti sinfonici dell'E.I.A.R. Il primo, come novità, ha presentato la sua *Sinfonia di salmi* e *Fuochi d'artificio*. Marinuzzi, oltre brani di Gershwin, di Ravel, di Schumann, di Mossolof e di Berlioz, ha fatto conoscere la sua *Sicania* ed il *Concerto X* di Locatelli, del quale ha realizzato il basso, eseguendo anche la parte clavicembalistica. Molinari ha compreso nel suo programma la sinfonia della *Nina pazza per amore* di Paisiello, la *Quinta* di Beethoven, le *Stagioni* di Vivaldi, i *Pini di Roma* di Respighi, ecc. Ferrero, oltre la *Settima*, e composizioni di Wagner, Debussy e Ravel, ha fatto conoscere ed applaudire l'elegante *Preludio all'Aminta* del giovane Rossellini.

VENEZIA

® Teatro Fenice. — Antonio Guarnieri ha inaugurato la stagione organizzata dalla «Società Veneziana Concerti Sinfonici». Egli, calorosamente applaudito dai suoi concittadini, ha diretto l'*Eroica*, la sinfonia de *Il Barbiere di Siviglia*, l'Idillio del *Sigfrido*, *L'apprenti sorcier* di Dukas. — Nella successiva udizione, il maestro Jacchia, oltre composizioni di Smetana, di Mendelssohn, di Agostini (*La carovaniera*) ha fatto conoscere al pubblico veneziano *Quadri di Segantini* di Zandonai, accolti con calorosi consensi.

® Concerti Diversi. — Per l'Azione Cattolica hanno dato una riuscita udizione Ermanno Wolf Ferrari, con l'arpista Richter, la pianista Bufardeci, la soprano Zanin. — Al Circolo Artistico si è distinto il Quartetto De Guarnieri che, col pianista Gino Gorini, ha eseguito anche il *Quintetto in fa min.* di Franck.

TRIESTE

® Un programma di musica cosmopolita ha diretto, nel suo concerto sinfonico, il maestro Boutnikoff: *Concerto grosso in re min.* di Vivaldi (elaborazione di Silotti); *Sinfonia in si min.* di Sibelius; e composizioni di Ravel, Glauzonof, Liadoff e Weber.

FIRENZE

® Politeama Fiorentino. — I concerti del 19 e 26 febbraio sono stati diretti, rispettivamente da Elmendorff e da Respighi. Il primo, oltre che ne la *Suite adriatica* di Lualdi, accolta con molto favore, si è fatto applaudire in composizioni di Mozart, di Wagner e di Beethoven. Respighi ha offerto un programma di sue composizioni, accolte tutte con calorosi consensi: *Trittico botticelliano*, la Suite *Gli uccelli* e *Maria Egiziaca* (solisti Maria Caniglia, Gianna Labia Perea, Bianca Bianchi, Sernicoli, Gherardini, coro del Conservatorio diretto dal maestro Cremesini) che anche a Firenze ha destato vivissima impressione.

I concerti del 5 e del 12 marzo hanno avuto a direttore Fernando Previtali che ha presentato, tra l'altro, la *Sinfonia in re magg.* di Haydn, *Till Eulenspiegel* di Strauss, *Due intermezzi* di Alfano, la 2ª *Sinfonia* di Brahms e la *Partita* di Casella, che sedeva al piano. Quest'ultimo, a sua volta, diresse la Suite della sua *Donna serpente*, accolta con grande favore.

® Concerti Diversi. — Tra i moltissimi, tutti importanti, ci limitiamo ad elencare quelli di Scialiapin al Verdi; di Respighi, coadiuvato dall'arpista Galli Aldrovandi e dal violinista Pelliccia, a Palazzo Vecchio; della eccellente cantatrice Joshiko Fausta Beltramelli (al piano Virgilio Mortari) all'Istituto Fascista.

® Al Conservatorio, inoltre, il maestro Guido Guerrini ha tenuto la prima lezione dei corsi primaverili di musica sui *Caratteri della musica italiana del cinquecento*. Quindi il coro del Conservatorio, sotto la direzione del

maestro Cremesini, ha svolto un interessante programma di musiche dell'epoca.

BOLOGNA

® Liceo. — Degna commemorazione di Wagner, con discorso del senatore Albini e interessante concerto wagneriano in cui figuravano: due trascrizioni per organo, interpretazioni di Belletti; brani d'opera cantati da J. de Witt; la cantata *La cena degli Apostoli*, interpretata dalla Manzoni di Pistoia, diretta dal maestro Bernardelli.

® Quartetto. — Fervido successo di Rubinstein, che per la prima volta suonava a Bologna; e del Quartetto vocale Kedroff.

® Filarmonica. — Ottima udizione del pianista Zecchi.

NAPOLI

® Società Quartetto-Scarlatti. — In vari Concerti abbiamo ascoltato il pianista Loyonnet, la brava pianista Mazzanti, la simpatica cantatrice Franca Carfora, il Trio napoletano (festeggiatissimo in un *Trio* di Brahms col corno), l'egregio organista F. M. Napolitano, l'agguerrito Quartetto belga col pianoforte.

® Teatro S. Carlo. — Vivissimo successo di Guglielmo Mengelberg, che ha raccolto vere ovazioni.

® Sala degli Illusi. — Nuovo successo della violinista Lilia d'Albore.

® Circolo della Stampa. — Hanno avuto lieta accoglienza il violinista Lido e il pianista Vitale per la *Camerata musicale napoletana* (associazione sorta di recente con scopi artistici e culturali). In altro concerto si sono esibiti il violinista Abussi, la cantatrice Serao e Attilio Staffelli, autore di liriche e di un'applaudita *Sonata* per violino.

® Da ricordare ancora il bel concerto di musica wagneriana che il maestro Caravaglios ha diretto in Piazza del Plebiscito.

PALERMO

® Agli Amici della Musica si ebbero quattro buone udizioni. Il pianista Agosti, dovette concedere due bis. Il Quintetto palermitano fece applaudire *Il Quintetto in si bem. magg.* di Savasta, premiato nel Concorso del 1900 di S. Cecilia (ed il cui secondo tempo si dovette bissare) e due brani di allievi dello stesso Savasta: (*Quintetto* di O. Ziino, e *Sonata in la*, per cello e pianoforte, di Pilati). Il violoncellista Ippolito Albertelli eseguì anche un *Canto di Zoffare* di Gibilaro, il quale sosteneva la parte pianistica. Calorosi consensi ebbero anche Remy Principe, con la pianista Rina Rossi.

® Al Circolo della Stampa si sono fatte onore due giovani strumentiste: la pianista Conti e la violinista Buscemi.

CAGLIARI

® Le prime udizioni della interessante stagione concertistica sono state tenute dal violinista Pelliccia (al piano Nelly Africano); dal violoncellista Gilberto Crepas (al piano Renato Fasano); dal Quartetto Calvet e dal pianista Nino Rossi. Esito lietissimo.

® Al Quartetto di Rimini hanno avuto cordiali accoglienze il pianista Scarlino ed il violinista Fantini (al piano il maestro Restelli).

® Un bel programma ha svolto a Piacenza il Trio Beraldi, Ferrari, Laszli Spezzaferri, presentando anche un gradito *Trio* del maestro Spezzaferri, direttore del Liceo Musicale.

® Un'interessante udizione ha dato a Parma il maestro Salvatore Orlando applaudito come pianista e compositore. Altri interpreti la soprano Lucini e l'orchestra d'archi diretta dal maestro Castelfranchi.

® Il Municipio di Lipsia, città natale del Grande Maestro, ha commemorato solennemente, il 13 febbraio, il cinquantenario della morte di Riccardo Wagner. Hanno assistito alla cerimonia il Cancelliere del Reich, il Ministro degli Interni, altri membri del Governo del Reich e degli Stati federali, numerosi rappresentanti del Corpo diplomatico, fra i quali l'Ambasciatore d'Italia, letterati, artisti e delegati stranieri. L'Italia era rappresentata dal dott. Raeli, dall'accademico Farinelli, dal presidente dell'Istituto culturale Italo-Germanico di Colonia e dal prof. Liuzzi di Roma. Erano presenti inoltre i maestri Alfano e Labroca per la Società Italiana degli Autori ed Editori, il prof. Guido Manacorda ed il maestro Alfredo Casella per la Confederazione Nazionale dei Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti. Il discorso commemorativo è stato tenuto dal noto direttore d'orchestra Max Von Schillings.

® Allo Stadttheater di Dresda, in un concerto diretto da Fritz Busch, è stato eseguito il preludio dell'opera *Judith* di Livio Luzzatto.

® Vincenzo Davico ha tenuto a Parigi una conferenza su *La musica contemporanea italiana*, seguita da un concerto pure di musica nazionale.

® A Nizza, per iniziativa della Dante Alighieri, il maestro Valabrega ha tenuto alla Casa degli Italiani una applaudita conferenza sulla musica italiana contemporanea, con esemplificazioni di brani di lavori di Pizzetti, Respighi, Casella, Castelnuovo Tedesco e Pick-Mangiagalli.

® Assai applaudito, Bernardino Molinari ha tenuto un concerto a Budapest, presentando opere di Corelli, Malipiero, Haydn, Respighi e Rossini.

® Il maestro Cesare Nordio, presente il ministro Preziosi, ha diretto a Vienna, con la Symphonie orchester, un concerto di musica italiana, in cui figuravano pure le sue *Il lago d'amore* e *Fantasia notturna*, nonchè la *I^a Sonata* di Scarlatti per flauto, cembalo ed archi, nella trascrizione di Tebaldini.

® Le prime due udizioni alla Dante Alighieri di Tunisi sono riuscite assai bene. Una, di musica sinfonica nuova per la città; la seconda è stata tenuta dal pianista Riccardo Bellino; nel programma era compreso un melologo di Mario Saint Cyr, con commenti musicali di Giorgio Nataletti.

® Il maestro Max Reiter ha diretto a Monaco con vivo successo un concerto di musiche di autori italiani (Respighi, Zandonai, Malipiero, Lualdi, Pizzetti, Toni, Sinigaglia, Luzzatto).

® In un recente concerto a Praga (Sala Umlecke) hanno avuto lieta accoglienza *Brivido* e *Foresta delle Samodive* di Ludovico Rocca e *Tanka* di Adelmo Damerini.

® Molti applausi ha avuto in un concerto a Malta la cantatrice Maria Rota.

® A Leningrado, il maestro Breisach ha diretto il nuovo *Concerto filarmonico* di Hindemith che si distingue per un finale di effetto molto sorprendente sotto il punto di vista del colorito orchestrale e delle belle trovate sonore.

Nella stessa città un intero concerto è stato dedicato a composizioni di Dimitri Chostakowitche, il quale, appena ventisettenne, si distingue per la sua rara operosità.

® La Civica Orchestra di Rochester ha eseguito un *Concerto* pel flauto e orchestra di Mozart, apprezzato solista il maestro De Lorenzo, del quale, alla Civic Opera Comp. si è eseguito il *Divertimento N. 1* per flauto, clarinetto e fagotto.

® Il maestro G. Giannetti, benemerito propagandista della musica italiana a Rio de Janeiro, il quale già aveva fatto conoscere *Vetrate di chiesa* di Respighi, ha, più recentemente, compreso in uno dei suoi programmi *Notturno e Rondò Fantastico* di Pick-Mangiagalli, accolto con molto favore.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

Prima di segnalare le principali manifestazioni di quest'ultimo periodo, dobbiamo accennare al XXV anniversario della fondazione della « Manécanterie des Petits chanteurs à la Croix de Bois »: venticinque anni di azione costante, fervida, tenace in favore delle più alte concezioni dell'arte musicale a vantaggio della Fede e della Pace sociale. Infiammati dalla crociata intrapresa dalla Schola Cantorum, e ai Chanteurs de St. Gervais da Charles Bordes, Vincent d'Indy e Alexandre Guilmant, fedeli allo spirito e alle istruzioni del Motu Proprio di Pio X, si proposero, rinnovando antiche tradizioni, di « elevare l'anima dei fanciulli a mezzo della musica la più pura », secondo la formula di Paul Berthier. Fu durante una serata di pieno estate, nel 1906, che questo sogno assunse l'aspetto di realtà, tra le bianche mura d'una camera dell'Abbazia di Tamié, in Savoia, in mezzo allo scampanio degli armenti, alla serenità profumata delle praterie, ed al pio raccoglimento del monastero.

Qualche mese dopo, si potevano già riunire un centinaio di fanciulli ed iniziarli alle bellezze della musica; si organizzava successivamente una colonia di vacanze, suscitando l'interesse della Regina Margherita d'Italia, meritando l'amicizia di eminenti personalità, ed ottenendo un breve encomio del Papa. Da allora la « Mané » si è sviluppata nel senso che auguravano i suoi fondatori; parallelamente alla sua rinomanza s'è accresciuto il repertorio, il quale comprende la maggior parte delle opere gregoriane e di stile palestriniano: messe, mottetti, antifone ecc.; qualche madrigale ben scelto della Rinascenza francese, dei vecchi Noëls, antiche canzoni popolari. Per poco che si abbia passato qualche istante a riscaldarsi a tale fiamma, se ne conserva il vivo ricordo, poichè vi è là come un compendio di umanità ideale.

Un altro anniversario fu anche ricordato recentemente da qualche nostra società sinfonica: quello della morte di uno dei migliori rappresentanti della musica francese contemporanea, vogliamo dire Vincent d'Indy. Pierné ha consacrato alla di lui memoria un programma in cui figuravano il preludio di *Fervaal*,

un brano di l'*Étranger* e *Sauge fleurie*. I concerti Pasdeloup hanno suonato *four d'été à la montagne*, e la Società dei Concerti ci ha offerto la sinfonia *Cénévole*, con Emma Boynet.

***

Passando ora alla cronaca, principieremo con l'Orchestra sinfonica di Parigi, ove Pierre Monteux si sforza con fortuna di variare i programmi senza far perdere nulla alla musica, da tale varietà. Di Monteverdi ci ha fatto udire tre frammenti dell'*Orfeo*, dei quali il signor Panzéra ha reso con ammirevole semplicità di mezzi il lamento straziante e l'aria di giubilo. Del Grétry, ha tolto dall'oblio il Tamburino, Minuetto e Giga di *Céphale et Procris* (nella versione di Motte); di Chabrier, ha diretto il preludio del secondo atto di *Gwendaline;* e di J. S. Bach, il *Concerto brandeburghese in fa*. In prima udizione, invece, ci ha presentato la *Sinfonia* di Jean Français, il quale, nonostante i suoi venti anni, mostra sorprendenti doti, che sono nel loro fresco sbocciare. Egli è pieno d'ingegno e la sua musica è ricca di rari pregi, che conferiscono al lavoro vero interesse. Vi si trova una natura spontanea, idee franche e la cura di fonderle in una forma ben costruita. La scrittura, l'istrumentazione denotano già la sicurezza di mano d'un compositore che sa esprimere bene ciò che vuol dire e come egli desidera.

Pierre Monteux ci fece anche la gradita sorpresa d'un nuovo lavoro di Germain Tailleferre: una *Ouverture* molto breve, ma piacevolissima. I motivi sono semplici e bene scolpiti. Questo piccolo pezzo, che respira la giovinezza e la freschezza, acquista anche maggior valore per l'arguta e brillante istrumentazione.

Il *Finale dans le mode rustique* di Henri Barraud, rivela una qualità rara: la naturalezza; e un temperamento che, affermandosi, si occupa pochissimo delle ricette alla moda.

Ai Concerti Colonne, Paul Paray ha rivelato l'ingegno vario della signorina Jeanne Leleu, i cui *Croquis de théâtre* sono brevi immagini sonore (destinate a illustrare un balletto) che denotano grande sicurezza di mano, buon gusto e qualità sicure d'istrumentazione.

In seguito, Gabriel Pierné ci dette la prima esecuzione di *Concerti* di Malipiero, in cui ammirammo la freschezza dell'invenzione, la grazia del motivo, la poesia dell'atmosfera. La formula che il maestro italiano adopera, non è nuova che in apparenza, poichè evoca il ricordo del « Concerto grosso ». I *Concerti* si dividono in nove piccoli quadri di cui il primo e l'ultimo costituiscono l'esordio e la conclusione. E sopratutto nel Concerto dei flauti (il secondo pezzo) che il tono si rialza; tutto vi è trasparente, senza alcunchè di manierato o di forzato. E' un lavoro assai ammirevole per i suoi dettagli e nel suo insieme, e nel quale più dell'abilità è notevole la poesia. Sarebbe però voler diminuire il valore dei suoi *Concerti* il limitarsi a dire che sono istrumentati con una penna estremamente leggera e sicura, nei punti più arditi.

Alberto Wolff, come or sono due anni, ha dedicato a Prokofieff un intero programma, in cui figurava una sola nuova composizione: *Il quinto Concerto* per piano e orchestra. Mentre per Malipiero contano soltanto il sentimento, il colorito, il disegno, il modello del motivo e la sua espressione, per Prokofieff, invece, vale soltanto il ritmo, quello che proviene dal di fuori e che conferisce il lustro, meno ancora di quello interno che dà la vita. Infine, se si vogliono paragonare i due compositori, diremo che l'italiano è quasi libero di ogni influenza, mentre l'altro, il russo, n'è tutto impregnato. E sopratutto è la facilità che caratterizza l'arte di Prokofieff, facilità che agisce in tutti i sensi, il migliore come il peggiore. Si poteva credere fino ad oggi che Prokofieff non peccasse per spirito di sistema: il suo *Quinto concerto* sembra provare il contrario. Certamente esso ha del fascino e brilla per la sua istrumentazione; ma non vi si ritrova l'autore del *Concerto* di violino, suonato allo stesso concerto, in maniera eccellente, da Jeanne Gautier.

L'*Esquisse marìtime* di Mariotte è un grazioso pezzo di un marinaio musicista, d'un sentimento che non è forse nuovissimo, ma espresso con mezzi delicati, con fine luce e con davanti un orizzonte che si immagina sconfinato.

***

Mentre da Pasdeloup la Società di Strumenti Antichi ha eseguito la *Sinfonia veneziana* di Lorenziti e le *Ricreazioni alla campagna* di F. Clément, de Freitas Branco, giovane direttore portoghese, affermava le sue notevoli qualità facendoci udire i frammenti di un'opera comica scritta da Hector Fraggi e adattata alla scena lirica da Franc Nohain. Ma è sulla scena, forse, che bisognerebbe udire questa musica così bene concepita e composta per essa.

Grazie all'iniziativa del signor Gustav Bret, gli stessi concerti Pasdeloup hanno eseguito il primo atto di *Pénelope* che può dirsi il miracolo degli ultimi anni di vita di Gabriel Fauré: commovente come un sentimento a lungo trattenuto che, poco per volta, si diffonde dal cuore, amalgamandosi in una forma perfetta.

Ai Concerti Poulet, Henri Tomasi diresse molto bene un piccolo poema agreste di Jean Dupérier, *L'Etang, la Carpe et le Moustique* (Lo stagno, il carpione e la zanzara), nel quale si riscontra qualche tratto di buon umore e un grano di poesia.

Il titolo non è che un pretesto per un Allegro, un Andante e uno Scherzo, il tutto trattato con molta grazia, spirito e abile mano.

Quanto alla *Sinfonia descrittiva* di Marius Casadesus, di cui E. Cooper ha dato la prima esecuzione, può dirsi che essa è curiosa, piacevole e riuscita, in parte; vi si scorgono felici effetti d'equilibrio tra la concezione del lavoro e il pensiero che lo giustifica.

La Società dei Concerti del Conservatorio ci ha offerto una nuova composizione di Ph. Gaubert che è senza dubbio la più finita che egli abbia scritto. Si tratta di un *Concerto* in tre parti, concepito nella forma classica, la cui strumentazione leggera e precisa denota la sicurezza di mano del suo autore, specialmente nella maniera con cui ha trattato il Quartetto.

***

La nostra Accademia di musica si è fatta molto onore montando con particolare cura e lusso la nuova opera *Un jardin sur l'Oronte* di Alfred Bachelet. Questi occupa un posto particolarissimo nella produzione contemporanea, poichè è autore personalissimo per la maniera di sentire più che per il modo d'esprimersi, ciò che costituisce per un musicista una garanzia di saper conservare la freschezza della sua originalità.

Il soggetto è stato tolto dal celebre racconto di Maurice Barrès, da Franc-Nohain, che ha saputo condensare il libro conservandone il colorito ed il profumo; in maniera che si può dire che neanche per un solo istante Barrès è assente dall'opera che egli ha ispirato.

Avendo da trattare un argomento ove si trovano contemporaneamente due tradizioni, due etiche, due culture, e desiderando esprimerle con un segno avente valore di simbolo, Bachelet ha scelto per l'una la larghezza ritmica dei canti dei trovatori e delle danze medioevali; per l'altra l'arabesco del vocalizzo orientale. La prima dà il tono eroico; l'altra il colore espressivo. Tutto, nel suo lavoro è sentimento, ma di genere il più discreto e il più delicato. Si può dire che questo musicista ha presentato al pubblico l'opera la più profondamente musicale, la più ricca di succo, la più direttamente scaturita dal cuore, che noi abbiamo intesa nel dopo guerra.

L'interpretazione vocale fu eccellente nell'insieme, con le signore Balguerie e Ferrer, e i signori De Trévi, Singher, Endrèze, Narcon ecc. Le scene, di René Piot, sono ideate da grande artista.

In seguito, riprendendo *La tour de feu*, il signor Rouché ha offerto a Sylvio Lazzari una riparazione agli ingiusti colpi del destino. La musica, infatti, convince per il caloroso lirismo, per i toni variati, per la costante alternanza delle sue luci e delle sue ombre. Ruhlmann è stato il fedele e perfetto interprete di questa bella opera inquadrata dagli indovinati scenari di Maxime Dethomas. La signora Ferrer e il signor De Trévi, particolarmente, furono interpreti valorosi e convincenti del lavoro.

La riapertura dell'Opéra-Comique è ormai cosa compiuta: ed ha avuto luogo con una certa solennità, come richiedeva l'avvenimento per il quale servì di scelta logica e simbolica la *Carmen*, in cui brillò Conchita Supervia, circondata da altri artisti d'*élite*. Alle opere correnti di repertorio, si aggiunse *Le pré aux clercs* d'Hérold, che rappresenta un primo passo verso la restaurazione di quel vecchio repertorio di opere leggere, tenere e gaie che fecero la fortuna della Sala Favart.

La musica d'operetta si è affermata ancora con i successi notevolissimi che hanno ottenuto *Le pays du sourire* di Lehar, alla Gaîté-Lyrique; *Boby chéri* di V. Alix, al Théâtre de la Scala; e, sopratutto, *Un soir de reveillon* di Raul Moretti ai Buffes-Parisiens.

R. B.

Lettera dalla Svizzera

Non bisogna credere che la nostra vita musicale sfugga alle difficoltà che travagliano tutti i paesi. Le cause della crisi si manifestano uguali; le conseguenze, pure, simili. Il malessere è diventato grave. Meno fortunati degli operai sindacati, i nostri artisti professori di musica non percepiscono le indennità di disoccupazione. E molti si domandano perchè questa corporazione di intellettuali non debba averne diritto. Ed è anche da temere che le modestissime sovvenzioni ufficiali accordate a diversi gruppi musicali possano essere diminuite, mentre l'esercito dei funzionari a forti emolumenti rifiuta ogni diminuzione della già agiata esistenza.

La questione si complica per il fatto dei numerosi musicisti stranieri che vivono in Svizzera, ed ai quali l'ospitalità non potrebbe essere rifiutata, fintanto che ci apportano forze che ci sono necessarie. Quale governo federale o cantonale avrebbe il coraggio di chiudere le frontiere a tutti coloro che siamo stati lieti di ospitare nel periodo della prosperità? E pensiamo, in queste circostanze, all'epoca lontana in cui la civiltà musicale ci fu portata dalla Germania dapprima, ed in seguito, ma troppo modestamente, dall'Italia. Non fu che tardivamente che la Francia fece sentire la sua influenza nei nostri paesi di mentalità così diverse.

Dopo e durante la guerra, tutte le nazioni hanno scelto la nostra nazione neutrale per ingaggiarvi una lotta d'influenza; lotta alla quale si prestarono benevolmente gli artisti svizzeri.

L'Italia usò con la più grande moderazione delle facilitazioni che le offrivano queste eccezionali circostanze. Ah! non è certo ai musicisti italiani — e penso specialmente ai compositori — che si potrà rimproverare

d'avere preso in Svizzera il posto della nostra musica nazionale! D'altra parte, l'influenza delle tournées delle Orchestre di Roma e di Milano furono magnifiche; quei complessi portarono alle nostre orchestre l'esempio da seguire, delle prodigiose sonorità e della virtuosità splendida specialmente degli strumenti ad arco, ed anche di una disciplina forte, ma docile.

***

Malgrado la spinta dell'azione internazionale, la Svizzera riuscirà (all'infuori delle sue potenti organizzazioni musicali popolari) a creare un movimento musicale nei suoi teatri lirici e nei suoi concerti sinfonici? Intendiamoci, però! Non si tratta di pretendere di vivere esclusivamente della produzione nazionale, (pretesa ridicola che condurrebbe alle peggiori assurdità); ma, almeno, di dare alle composizioni dei maestri svizzeri di reale valore (all'infuori di quelle che il pubblico dell'estero ha imposto alla nostra attenzione) il posto che meritano d'occupare nel repertorio dei concerti e dei teatri. È incontestabile che un movimento si profili, in questo senso: la crisi attuale — curioso fenomeno — l'ha accentuato. Le preoccupazioni musicali internazionali sembrano fare largo alla idea normale e logica di accordare fiducia ai compositori nazionali.

Ed è curioso e confortante, nel momento in cui le difficoltà materiali sono maggiori nella nostra vita teatrale lirica, che il teatro di Ginevra (che non possiede più compagnie regolari nè d'esercizio normale) si prepari, grazie all'iniziativa privata, ad allestire un'opera importante d'un giovane compositore ginevrino, Frank Martin.

***

A dire il vero, l'avvenire enigmatico del teatro lirico a Zurigo, a Basilea e a Berna non è senza nuvole... come altrove. Tuttavia l'eventualità della morte dell'arte lirica melodrammatica non deve essere svisata. La critica, che in certe occasioni è divisa, dovrebbe fare una risoluta opposizione a ogni tentativo distruttivo. L'assolutismo nel dominio del repertorio d'opere, è nefasto. Dirigere, in quanto possibile, l'opinione pubblica fuori delle consuetudini, è bene... ma, a forza di ripetere agli spettatori ch'essi sono stupidi ad amare quelle opere che il tempo consacrò (senza che si possano considerare capilavori della musica), ha scosso le loro convinzioni; mentre anche lo snobismo ha avuto la sua influenza. Non si usa più amare il «bel canto» per se stesso, a meno che un'opera di Mozart non sia degnamente rappresentata.

Ma anche in questo campo, la reazione si produce. Infatti il direttore del teatro di Berna non ha disdegnato di montare, con eccellenti interpreti, il *Faust* di Gounod: è sembrata, date le attuali tendenze, una sfida da rasentare l'eroismo, ma il successo fu trionfale. Ed anche Zurigo ha inaugurato la propria stagione col *Profeta* di Meyerbeer! Donizetti pure, ed il grande Verdi riguadagnano il favore del pubblico. Puccini conserva la sua popolarità, senza che però il culto wagneriano sia diminuito.

Soltanto un largo eclettismo può permettere ai teatri di conservare la loro attività feconda. Il settarismo non ha mai condotto a nulla. Si può dissertare a lungo sul valore di un'opera contemporanea, ma si deve evitare di giudicarla rapidamente. La vitalità di un'opera non è costituita dalla formula, poichè questa non è che effimera moda. Formula antica, formula contemporanea, formula dell'avvenire, sono cose senza importanza. Ciò che conta è la musica, vera e sincera, che quella formula può contenere o no.

E bisogna anche diffidare dei giudizi che mirano alla distruzione del passato per glorificare il presente e l'avvenire. L'arte evolve: e subisce delle crisi nella sua evoluzione. Azioni e reazioni — come nella natura — provocano sempre, in definitiva, l'equilibrio.

Può essere che la piccola Svizzera, dopo tante esperienze, trovi la formula normale della sua attività musicale. E, per quanto possano credere alcuni, non è affatto disprezzando il nazionalismo — anche in arte — che si giungerà alla verità. A questo riguardo l'Italia ci offre un esempio da seguire. Speriamo di comprenderlo.

GUSTAV DORET.

RECENTI SUCCESSI AL TEATRO S. CARLO DI NAPOLI

G. MULÈ

La baronessa di Carini

Un atto di F. P. MULÈ

Opera completa per Canto e Pianoforte . . . . . L. 20.—
Libretto . . . . . » 2.—

A. LUALDI

LA GRANÇÉOLA

Un atto di A. LUALDI

Opera completa per Canto e Pianoforte . . . . . L. 20.—
Libretto . . . . . » 2.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® MINISTERO DELLA GUERRA, ROMA. — Concorso per titoli ed esame ad un posto di sottotenente maestro direttore di Banda nel Regio Esercito. Scadenza per la presentazione delle domande e dei documenti il 22 aprile p. v. Vedansi le norme dettagliate nel N. 44 della «Gazzetta Ufficiale» del 22 febbraio scorso.

® R. ACCADEMIA FILARMONICA DI ROMA. — Concorso nazionale di liuteria, riservato ai liutai italiani con laboratorio in Italia, per strumenti da concerto (violini, viole e violoncelli e per gli accessori, archi e corde), che dovranno pervenire (senza il nome del fabbricante) alla Segreteria dell'Accademia non oltre il 25 settembre. Premi in denaro per circa L. 10 mila, oltre a numerose medaglie.

® RIVISTA «NICIA», MILANO (Via Spontini 3). — Concorso tra i medici-poeti per un *Inno alla Medicina* che dovrà poi essere musicato per voce di soprano o tenore (con accompagnamento di pianoforte). Scadenza il 31 marzo p. v. per l'invio dei componimenti in 5 esemplari, col sistema del motto e della busta.

® IL RESTO DEL CARLINO, BOLOGNA. — Concorso, al quale possono partecipare tutti i maestri compositori italiani, per la musica dell'*Inno dei tifosi*. Premio al vincitore, L. 1000. Invio del manoscritto con nome, cognome e indirizzo del concorrente, entro il 15 aprile p. v.

® CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO. — Al Concorso per le opere liriche da rappresentarsi alla Triennale di Milano (vedi nostro fascicolo di dicembre u. s.) sono pervenuti oltre 100 lavori.

® CONCORSO INTERNAZIONALE A VIENNA DI CANTO E DI PIANOFORTE (vedi nostro fascicolo di febbraio u. s.). — Il programma e le modalità per la presentazione delle domande si possono chiedere alla Legazione d'Austria in Roma, via G. B. Pergolesi 5, che ha preparato apposito opuscolo in lingua italiana.

"MUSICA D'OGGI" invia a richiesta numeri di saggio.

NOTIZIE

® A proposito di direttive riguardanti la MUSICA NELLE CHIESE, è interessante una lettera che il Cardinale Bisleti ha diretto al Vescovo di Ratisbona, in occasione del Congresso che ivi si è tenuto, dell'Associazione tedesca di S. Cecilia. Il porporato dopo essersi compiaciuto, a nome del Pontefice, con detta Associazione *per lo zelo dimostrato nell'introdurre nelle sacre funzioni le venerande melodie gregoriane che non conoscono nè secoli nè frontiere*, aggiunge: *In modo particolare ha preso notizia il Santo Padre di quanto riguarda nelle vostre conclusioni lo spirito che si vuole abbia a informare la polifonia moderna; spirito che deve promanare dai tre capisaldi già segnati dal venerando* motu proprio *di Pio X: «arte vera, arte santa, arte universale»; caratteristiche, queste, che ben si riscontrano nelle melodie gregoriane e nella polifonia classica, specie della Scuola Romana. Poichè in ciò sta appunto il pericolo: che musicisti, pur di bella moderna cultura, per ardore di novità non si peritano d'introdurre nella Casa della Preghiera una cosiddetta arte che sa spesso di affannosa ricerca e di tentativo, con tutto il portato di quelle novità che non tutti accolgono nemmeno negli ambienti profani.*

«Se tale cosiddetta arte nuova, che non si può certo dire nè «arte vera» nè «universale», e dalla quale è assente lo spirito di vera santità, dovesse di straforo penetrare nel tempio, di nuovo la vigile materna cura della Chiesa dovrebbe prontamente intervenire per ripudiarla e cacciarla».

® Nel mese di aprile avrà luogo in ROMA, indetta dal Sindacato nazionale fascista dei musicisti, la 2ª MOSTRA NAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA. La manifestazione si comporrà di sette concerti che verranno effettuati all'Augusteo e nelle sale della R. Accademia di Santa Cecilia e della Reale Accademia Filarmonica; essi saranno dedicati due alla musica sinfonica, tre alla musica da camera, uno alla musica corale ed uno a quella per piccola orchestra. Nei programmi dei sette concerti figurano composizioni tutte nuo-

vissime dei nostri musicisti più significativi e dei giovani più promettenti, nonchè quelle vincitrici di Concorsi appositamente indetti dal Sindacato.

Le composizioni nei programmi di musica sinfonica sono di Rosati, Pizzetti, Rieti, Respighi, Casella, Guerrini, Alfano, Malipiero, Zandonai e Petrassi. Le composizioni per piccola orchestra sono di Sinigaglia, Massarani, Wolf Ferrari, Pilati, Bustini, Santoliquido, Rocca, Veretti, Tommasini e Salviucci. Le composizioni corali sono di Agostini, Jachino, Zanella, Mortari e Dalla Piccola. Infine le composizioni da camera sono di Castelnuovo, Liviabella, Casavola, Tocchi, Bossi, Parpagliolo, Porrino, Masetti, Montani, Zanotti-Bianco, Persico, Alderighi, Frazzi, Nordio, Gibilaro, Gedda, Davico, Perrachio e Sonzogno.

❀ In occasione del XXV anniversario dell'AUGUSTEO, i giornali ci fanno sapere che dal giorno inaugurale dell'allora Corea al 31 dicembre 1932 sono stati dati complessivamente 979 concerti. Vi hanno preso parte 435 artisti, di cui 236 italiani e 199 stranieri. Bernardino Molinari, direttore artistico, ha presentato al pubblico 114 autori italiani, e cioè: 33 antichi, 9 dell'800 e 72 contemporanei. I lavori italiani di prima esecuzione raggiungono il numero di 175 così divisi: antichi 44, dell'800 5, contemporanei 126. Inoltre Molinari ha diretto concerti commemorativi di Beethoven, Wagner, Debussy, Saint-Saëns, Martucci, Mancinelli, Sgambati. Accanto alla preponderanza della musica italiana, tra cui figurano tutte le più importanti composizioni sinfonico-corali di autori nostri, sono da segnalare grandiose esecuzioni di opere straniere che la Istituzione, vincendo difficoltà non lievi d'ogni genere, ha offerto per la prima volta al pubblico di Roma. Qualche citazione: la *Messa solenne* e *Cristo nell'Oliveto* di Beethoven, la *Messa di requiem* di Berlioz, lo *Stabat* di Dvorack, *Le Beatitudini* di Franck, *Il Re David* di Honegger, il *Salmo ungarico* di Kodaly, ecc.

❀ La Commissione degli SPETTACOLI LIRICI ALL'ARENA DI VERONA, ha confermato all'impresa Ferone e Ragazzini la gestione per il triennio 1933-35, esprimendo parere favorevole alla rappresentazione, per l'estate 1933, di *Aida* e *Lohengrin*, interprete della prima Lauri-Volpi, e della seconda Beniamino Gigli.

❀ A CAGLIARI, in aprile, verranno rappresentate: *Maria Egiziaca*, diretta dall'autore; *Francesca da Rimini* di Zandonai (pure nuova per la città), *Amico Fritz* e *Andrea Chénier*, sotto la direzione del maestro Terni.

❀ Il Capo del Governo ha elargito L. 100 mila al MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, quale contributo dello Stato all'importante manifestazione.

❀ Per iniziativa del G. U. F. di VENEZIA, verrà organizzata in quella città, nella seconda quindicina di aprile, una settimana artistica comprendente anche una ESPOSIZIONE DI NUOVE MUSICHE, con relativa esecuzione, riservata agli studenti iscritti al G.U.F.

❀ A VENEZIA si è inaugurato il IV ANNO DI STUDIO DELL'ACCADEMIA DI MUSICA ANTICA, durante il quale il direttore, prof. Bernardi, esporrà la Storia generale della musica nella antichità, nel medio evo e nel Rinascimento. Le lezioni saranno accompagnate da esecuzioni dimostrative.

❀ L'illustre artista Rosina Storchio ha donato al MUSEO DELLA SCALA alcune lettere a lei dirette da Giacomo Puccini, molte delle quali riferentisi alla *Butterfly* della quale la Storchio fu la prima ed indimenticabile interprete.

❀ Un CURIOSO REFERENDUM ha indetto, tra i suoi lettori, la Rassegna d'Arte e Teatri di Palermo, allo scopo di conoscere quali sarebbero le opere preferite (due nuove e quattro di repertorio) per la prossima stagione al Massimo; quale il direttore e gli artisti (due soprani, due tenori, due baritoni, un mezzo soprano, un basso) da scritturarsi.

Il responso è stato il seguente:

OPERE NUOVE: *Vedova Scaltra* e *Amore dei tre Re*; OPERE DI REPERTORIO: *Parsifal*, *Salomé* con *Schicchi*, *Lohengrin*, *Trovatore*. Soprani: Dalla Rizza e Cobelli; mezzo soprano: Pederzini o Stignani; tenori: Pertile e Fagoaga; baritoni: Viviani e Franci; basso: De Angelis; direttore: Marinuzzi.

❀ All'Istituto Jaques-Dalcroze di Ginevra si svolgeranno, dal 31 luglio al 12 agosto p. v., tre CORSI DI RITMICA-MUSICA, così suddivisi:

1) riservato esclusivamente ai professori diplomati nel metodo, o muniti di certificato;

2) riservato ai vecchi alunni che non hanno ottenuto nè certificato nè diploma;

3) corsi d'informazioni per istitutori, studenti, professori, artisti, amatori ecc. che non abbiano partecipato a nessun corso precedente.

Le iscrizioni dovranno pervenire non oltre il 15 luglio, inviando franchi svizzeri 100 alla Scuola (44 Terrassière) che, a richiesta, spedirà pure il programma dettagliato.

❀ Sotto il patronato del Ministro delle Belle Arti, si vuol erigere a Parigi un monumento ad ANDREA MESSAGER. Figurano nel Comitato promotore Astruc, Bloch, Brussel, Carrè, Coolus, Février, Levadé, Straram, Wuillermoz e Willemetz.

❀ Il GRUPPO PROFESSIONISTI DELLO SPETTACOLO di Parigi, allo scopo di aiutare i propri colleghi disoccupati, ha ottenuto il permesso

di cantare e suonare nelle strade della capitale, in apposite località che verranno fissate, dalle ore 11 alle 14 e dalle 18 alle 20.

❀ Le SETTIMANE ARTISTICHE DI BERLINO che si svolgeranno dal 4 maggio al 5 giugno, si inizieranno con una rappresentazione del *Ballo in maschera* di Verdi al Teatro dell'Opera Municipale. Seguiranno *Il Vascello fantasma* di Wagner, un'operetta classica ed un'operetta moderna. All'Opera Nazionale invece, sotto la direzione di Furtwängler, si daranno l'*Arianna* ed *Il Cavaliere della rosa* di Strauss, e le opere wagneriane *Lohengrin*, *Tristano e Isotta* e *Maestri Cantori*. Quattro concerti saranno dati nella Galleria dorata del castello di Charlottenburg, mentre nel cortile Schlutler del castello di Berlino, la Orchestra filarmonica eseguirà musiche dei secoli XVII e XVIII. Le settimane si concluderanno con una festa in onore di Brahms, all'Accademia di Musica.

❀ PER IL CINQUANTENARIO DELLA MORTE DI WAGNER sarà organizzata a BAYREUTH, una mostra dei suoi manoscritti: partiture intere, rapidi abbozzi, postille, appunti riguardanti i libretti e la musica. Inoltre, mentre già si è data a Berlino una speciale rappresentazione dell'opera *Divieto d'amare*, composta dal grande maestro a 22 anni, si annuncia prossima la prima esecuzione dei brani dell'opera *Il matrimonio* che Wagner cominciò a scrivere quando aveva 19 anni e lasciò incompiuta.

❀ LA VILLA DI TRIERSCHEN, ove Wagner terminò *I maestri cantori*, *Sigfrido* e *Crepuscolo degli Dei*, è stata acquistata dalla città di Lucerna, per istituirvi un museo wagneriano che sarà inaugurato prossimamente.

❀ In occasione della ricorrenza del cinquantenario wagneriano, ARTURO TOSCANINI — unico fra gli stranieri — è stato nominato cittadino onorario di Bayreuth.

❀ I MUSICISTI DELLA SVEZIA avevano domandato che si proibisse l'accesso, in quella nazione, ai colleghi stranieri. Ma il governo ha respinto la domanda.

❀ « ARABELLA » LA NUOVA OPERA DI RICCARDO STRAUSS sarà rappresentata il primo luglio all'Opera Nazionale di Dresda. Il libretto, come quasi tutti gli altri musicati dallo Strauss, è di Ugo Hofmannstal; l'azione si svolge a Vienna, nel 1860. È la storia di una ragazza di nobile famiglia che i genitori vogono da uomo allo scopo di maritare più facilmente un'altra loro figliuola. Il secondo atto si svolge durante una festa mascherata di carnevale. Questa prima rappresentazione sarà data durante l'annunziato festival musicale dedicato pure a Wagner ed a Gluck.

❀ LA STAGIONE DEL METROPOLITAN si è chiusa con un risultato artistico splendido che viene messo in rilievo da tutta la stampa. Finanziariamente tutto è proceduto regolarmente, essendosi coperto l'intero *deficit* mediante le ultime riserve accumulate da Gatti Casazza negli anni prosperi e col fondo costituito per questa stagione dal gruppo degli amatori. In sedici settimane furono rappresentate 37 opere: 19 in lingua italiana, 11 in tedesco, 6 in francese e una in inglese. Ora verranno date tre recite a Baltimora, poi ancora due o tre speciali a Nuova York.

NECROLOGIO

ERSILIA MAJNO BRONZINI

A pochi giorni dalla scomparsa di Suo fratello, l'avv. Edgardo Bronzini, il 17 febbraio scorso si è spenta la Signora Ersilia Bronzini, vedova di quell'insigne e geniale giurista che fu Luigi Majno. Tutta Milano ha pianto questa elettissima Donna, la cui ardente e generosa esistenza fu interamente consacrata alla beneficenza e all'educazione dell'infanzia sventurata. Imperituro monumento alla Sua memoria santa resta l'« Asilo Mariuccia » da Lei fondato e diretto — per un trentennio — sino agli ultimi giorni di Sua vita.

Al dilettissimo figliuolo, avv. Edoardo, che la Casa Ricordi si onora di avere per suo legale, e che dei suoi genitori è degno erede per vivezza e acume d'ingegno, per nobiltà di spirito e di cuore, ai familiari tutti inviamo le nostre profonde e commosse condoglianze.

TOMMASO MONTEFIORE

Nato a Livorno nel 1852 è morto a Roma il 27 febbraio u. s. questo vecchio musicologo che tenne successivamente la critica dei giornali *Il Fieramosca* di Firenze e *La Riforma*, *La Tribuna*, *La Patria* e *La Ragione* di Roma.

Allievo di Becucci e Mabellini, scrisse anche due opere, *Un bacio al portatore* e *Cecilia*, rappresentate rispettivamente a Firenze (1884) ed a Ravenna (1905).

Propagandista della buona musica, assai giovò all'incremento dei concerti romani. Era accademico di S. Cecilia.

DEMETRIO SERRA

Il 4 corr. in Lipsia, dopo penosa malattia, si è spento il Cav. Demetrio Serra, direttore della filiale tedesca della Ditta G. Ricordi e C. Uomo di probità assoluta, interamente dedicato alla famiglia e al lavoro, egli sarà a lungo ricordato e rimpianto da tutti coloro che ebbero con lui rapporti di amicizia o di affari, e specialmente dalla Casa Ricordi alla quale per moltissimi anni dedicò la Sua attività instancabile e fedele.

Alla moglie, al figliuolo Luigi e a tutti i congiunti giunga l'espressione del nostro grande e sincero cordoglio.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

MUSICA DIDATTICA

PEDRON (C.) (E. R. 1515). *Canto nuovi Bassi senza numeri.* () L. 4,—
ROSA (M.) (E. R. 1497). *12 Solfeggi parlati difficili* (B) L. 5,—

PIANOFORTE

BRAHMS (G.) (E. R. 1499). *Studi* (da Chopin, Weber e Bach). (B) L. 7,—
CHOPIN (F.) (E. R. 210). *Ballate e Fantasia* Op. 49 (Brugnoli) (testi italiano e spagnuolo). (B) L. 10,—
—— (E. R. 1298). *Scherzi* (Brugnoli) (testi italiano e portoghese). (B) L. 10,—
—— (E. R. 1518). *Notturno* Op. 32 N. 1 (Brugnoli). (B) L. 3,—
—— (E. R. 1519). *Valzer* Op. 34 N. 2 (Brugnoli). (B) L. 3,—
MONTANI (P.) (122642). *Fantasia.* (A) L. 6,—
PICK-MANGIAGALLI (R.). La Berceuse. Bozzetto mimico. (A) L. 8,—
QUARATINO (P.) 122610). *Tempo di Minuetto.* (A) » 5,—
SCHUBERT (F.) (E. R. 1517). *Impromptu,* Op. 42, N. 3. (B) L. 3,—
SCHUMANN (R.) (E. R. 1319). *6 Studi* secondo Capricci di Paganini, Op. 3 (Tagliapietra). (B) L. 6,—
—— (E. R. 1320). *6 Studi* secondo Capricci di Paganini, Op. 10 (Tagliapietra). (B) L. 6,—

DUE PIANOFORTI

BACH (G. S.) (E. R. 1432). *Concerto in Re minore* (Tagliapietra), due esemplari. (B) L. 14,—

CANTO E PIANOFORTE

BILLI (V.) Incanto di Primavera. Visione musicale in un atto di M. B. Pasini. (A) L. 8,—
HAUN (E.) (122622). *Ten Songs* (S-T - MS-Br). Poems by D. Barney. (A) Doll. 1.50
PERSICO (M.) (122601). *Fior scoloriti e pallide viole* (MS-Br). Versi di M. M. Bolardo. (A) L. 5,—
—— (122602). *Rispetto* (S-T). Versi d'Ignoto del secolo XV. (A) L. 5,—
TOCCHI (G. L.) (122617). *Canti di Strapaese.* I. Suite. (A) L. 8,—
VERETTI (A.) (122624). *Tre Canti* di G. Pascoli: 1. Gesù (MS-Br) — 2. Alba (S-T) — 3. L'ora di Barga (MS-Br). (A) L. 8,—
—— (122623). *Madrigale e Ballata* (S-T). Versi di F. Sacchetti. (A) L. 6,—

VIOLINO E PIANOFORTE

CILÉA (F.) (122635). *Canto* (dal Vocalizzo da Concerto N. 2, in Re minore). Trascr. di M. Corti. (A) L. 5,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

TOMMASINI (V.) (122681). *Intermezzo.* (A) L. 6,—

CORNETTA

GATTI (D.). *La scuola di perfezionamento per Cornetta in Si b:*
—— (E. R. 1495). Parte prima. (B) L. 20,—
—— (E. R. 1496). » seconda. » » 20,—
—— Le due parti prese in una sol volta » » 35,—

ORCHESTRA

GANDINO (A.) (122606). *La canzone del Paradiso* (La notte — L'alba). Poema sinfonico. Partitura in-16°. (A) L. 20,—
JACHINO (C.) (122753). *Pastorale di Natale,* per piccola Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 8,—
MORTARI (V.) (122842). *Rapsodia.* Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA BANDA

PERONI (A.). *Tre Marcie:*
1. Torino. Gran Marcia militare, Op. 13, N. 5:
—— (122359). Partitura. (A) L. 6,—
—— (122360). Parti staccate. » » 6,—
2. S. Vincent (Aosta). Marcia militare, Op. 13, N. 6:
—— (122361). Partitura. (A) L. 6,—
—— (122362). Parti staccate. » » 6,—
3. Arzate (Varese). Marcia, Op. 66, N. 3:
—— (122363). Partitura. (A) L. 6,—
—— (122364). Parti staccate. » » 6,—

PICCOLA BANDA (CONCERTINO)

CUSCINÀ (A.) (122574). *Fior di Sirigliu.* Marcia (Parola). Partitura e Parti staccate. (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (122701). *Ronda egiziana.* Interm. (A) L. 6,—

JAZZ-ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CULOTTA (L.) (122644). *Old old story* (Vecchia storia). Fox trot. (A) L. 6,—
—— (122619). *Fiorella.* Valzer. » » 6,—

LIBRETTI

DIODATI (G. M.). L'Impresario in angustie. Dramma giocoso in un atto. Libretto per la musica di D. Cimarosa. L. 1,—
PASINI (M. B.). Incanto di Primavera. Visione musicale in un atto, per la musica di V. Billi. L. 1,—
PICK-MANGIAGALLI (R.). La Berceuse. Bozzetto mimico. L. 1,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Cangallo, 1570.

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, 9°.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

CANTO E PIANOFORTE

STEFANO DONAUDY

Trentasei Arie di stile antico

1ª SERIE: 12 Arie (109587 a 598).

1. *Se tra l'erba...* . . . . . L. 2
2. *Perchè dolce, caro bene...* Villanella . . . » 2
3. *Quelle labbra non son rose...* Madrigale . » 2
4. *Se vuol ch'io mora, amor, morrò...* Canzonetta . . . . . » 2
5. *Amor s'apprende...* Ballatella a canone per 2 voci . . . . . » 3
6. *Perduta ho la speranza...* Aria . . . . . » 2
7. *Ah, mai non cessate...* Canzone . . . . . » 2
8. *Date abbiento al mio dolore...* Aria . . . . » 2
9. *Sento nel core...* Arietta . . . . . » 2
10. *Spirate pur, spirate...* Canzone . . . . . » 3
11. *Come l'allodoletta...* Aria . . . . . » 2
12. *E Filli m'ha detto...* Villanella . . . . . » 2

Unite (117220) . . . . . » 14

2ª SERIE: 12 Arie (117221 a 232).

1. *Freschi luoghi, prati ombrosi.* Canzonetta . L. 3
2. *Vaghissima sembianza...* Aria . . . . . » 2
3. *Ognun ripicchia e nicchia...* Frottola . . » 3
4. *Vorrei potervi odiare...* Arietta . . . . . » 2
5. *Sorge il sol! Che fai tu?* Maggiolata . . . » 2
6. *O del mio amato ben...* Aria . . . . . » 3
7. *Quand'il tuo dievol nacque...* Canzonetta . » 2
8. *No, non mi guardate...* Madrigale . . . . » 2
9. *Or che le ridole...* Ballatella . . . . . » 3
10. *Quando ti rivedrò...* Aria . . . . . » 2
11. *Amor mi fa cantare...* Canzonetta . . . . » 3
12. *Madonna Renzuona...* Villanella . . . . . » 2

Unite (117233) . . . . . » 2

3ª SERIE: 12 Arie (118830 a 841):

1. *Se volete un servidore...* Canzone . . . L. 3
2. *Venuto è l'aprile...* Ballatella . . . . . » 3
3. *Amorosi miei giorni...* Aria . . . . . » 3
4. *Ah, che odor di buono...* Madrigale . . . » 3
5. *Cuor mio, cuor mio non vedi...* Canzonetta » 3
6. *O ben nidi d'amore...* Aria . . . . . » 3
7. *Amor mi tiene in pugno...* Frottola . . . L. 3
8. *Tregue non ho...* Canzone . . . . . » 3
9. *Certo un po' di cielo colse...* Arietta . . » 3
10. *Dormendo stai...* Maggiolata . . . . . » 3
*11. *Luoghi sereni e cari...* Aria . . . . . » 3
12. *Tempo è alfin di muover guerra...* Villanella » 3

Unite (118842) L. 14.

* Pubblicata in questo fascicolo.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO IV. APRILE MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

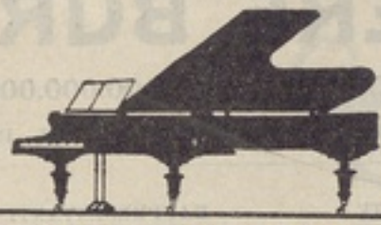
Il superalimento per bambini

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



Insuperato!

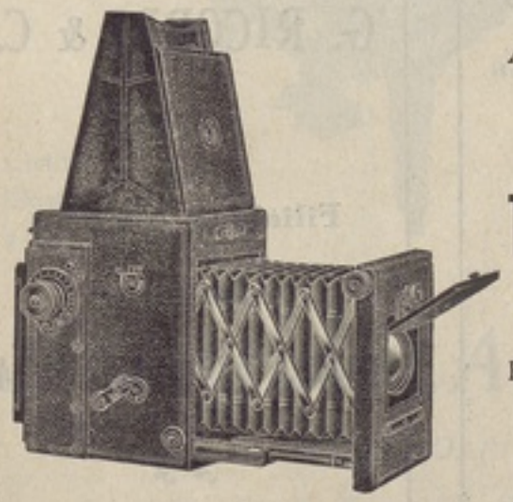
Insuperabile!

C. BECHSTEIN

Rappresentanti esclusivi:

RICORDI & FINZI - Milano

VIA MARINO, 3 - Tel. 82-361



APPARECCHI FOTOGRAFICI

THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI:

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4

CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000

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

AZIENDE RIUNITE		RAPPRESENTANTI
CARTIERE BURGO	VERZUOLO	PER L'ITALIA SETTENTRIONALE DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE - ROMA
CARTIERE PIROLA	CORSICO	
CARTIERA VONWILLER	ROMAGNANO	(CARTIERE MERIDIONALI
CARTIERE MASLIANICO	MASLIANICO	CARTIERE TIBURTINE
	LUGO VICENTINO	CARTIERA DI CEPRANO
CARTIERA REALI	TREVISO	CARTIERA ANIENE
CARTIERA SOUCHON	FOSSANO	CARTIERA VISOCCHI)
CARTIERA POGGIO REALE	MANTOVA	

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

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

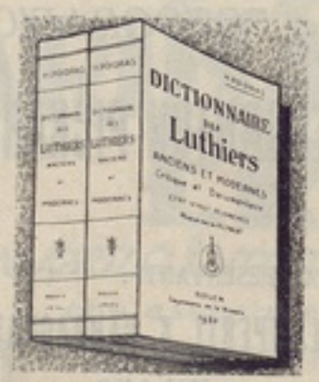
DIZIONARIO DEI LIUTAI

ANTICHI E MODERNI

di H. POIDRAS, Perito

120 Tavole - 975 Etichette

Quota attuale degli strumenti



FRANCHI 200

IMPRIMERIE DE LA VICOMTÉ

75 Rue de la Vicomté **ROUEN** (Francia)

G. RICORDI & C.

ROMA

Filiale e Negozio

trasferiti in

PIAZZA VENEZIA 12-13-14

Sag

PIANOFORTI

AGENTI NELLE PRINCIPALI CITTA' d'ITALIA



a coda

e verticali

IL PIANOFORTE CHE SI IMPONE

Listini illustrati a richiesta

Premiati con Medaglia d'Oro e Vermeil al Primo Concorso Nazionale - Fiera di Padova

S. A. GALLA & Comp.

TORINO (105)

54, Corso Ferrucci - Telef. 32-860

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

—— Tito Ricordi . . . . . Pag. 141
M. Abbado. — Decadenza e rifioritura della scuola violinistica italiana? . » 143
F. Fontana. — Giacomo Puccini visto dal suo primo librettista . . . » 148
RIVISTA DELLE RIVISTE: La messa in scena e i suoi rapporti con la direzione musicale. - Italia. - Estero . . . . . » 151
VITA MUSICALE: Teatri. - « Guido del Popolo » di Robbiani e Rossato (G. M. Ciampelli). - Concerti. - La 2ª mostra nazionale di musica contemporanea (*d. d. p.*) . . . . . » 156
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Germania (A. Brüggemann). - Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) . . . . . » 166
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 172
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 176

BRANI MUSICALI

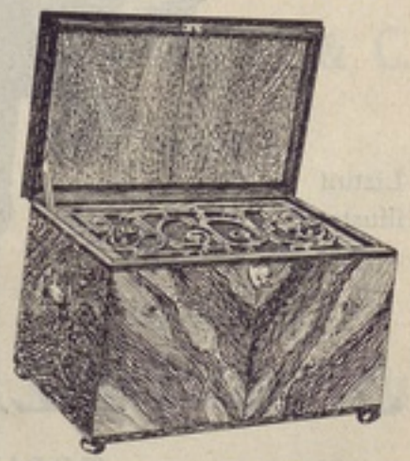
E. Masetti. - *Sonatina a due voci.* — P. Montani. - *La passeggiata dei fantocci.*

Lo scrigno Radiomarelli

Supereterodina a cinque valvole, con altoparlante elettrodinamico
Presa per fonografo - Massima selettività - Facilmente trasportabile

Prezzo di vendita in contanti L. 1200.
A rate L. 200 in contanti e 12 rate mensili da L. 90 cadauna

Nel prezzo sopra segnato sono comprese le valvole e tasse governative - È escluso l'abbonamento dovuto alla "Eiar" per le radioaudizioni.



RADIOMARELLI

ANNO XV APRILE 1933-XI N. 4

MVSICA D'OGGI

TITO RICORDI

L'inattesa scomparsa di Tito Ricordi ci riempie di tristezza. Benchè da parecchi anni Egli si fosse allontanato dall'industria musicale, la Sua figura aveva ancor sempre un valore ideale e richiamava alla memoria un'epoca fra le più sfolgoranti dell'Arte italiana e della Casa di cui Egli era altero di portare il nome.

Si era laureato in ingegneria; ma, sin dagli anni giovanili, il Suo spirito fu tutto rivolto alla musica, favorito in questa Sua tendenza dalle tradizioni della famiglia e dall'ambiente nel quale crebbe e formò la sua coltura.

Evocare quell'ambiente vuol dire evocare una consuetudine che in Milano, a quel tempo, era divenuta una vera istituzione: quella cioè degl'intellettuali convegni nella bella casa di Giulio e Giuditta Ricordi, dove, tutti i venerdì sera, si raccoglievano personalità quali Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Luigi Illica, F. Paolo Tosti, Gaetano Braga, F. P. Michetti, Marco Praga, Giovanni Beltrami, Ernesto Consolo, Achille Formis, Adolfo Hohenstein e parecchie altre, illustri nel campo della musica delle lettere, della pittura e dell'Arte, in generale, e tutte, insieme con gli ospiti, purtroppo a poco a poco dileguate nel mistero dell'al di là.

Tito potè quindi dare assai presto un prezioso contributo di collaborazione a quell'uomo veramente superiore, per nobiltà d'intelletto e di cuore, che fu il Suo indimenticabile genitore, e divenire l'interprete più appassionato e più competente dell'attività editoriale di lui, specialmente per quanto concerne l'azione di propaganda all'estero. I Suoi frequenti viaggi a Parigi, in Germania, negli Stati Uniti, furono altrettante vittoriose crociate per l'affermazione della musica italiana e dei nostri autori.

Il periodo al quale Egli diede tutto il contributo della Sua vivace intelligenza, della Sua instancabile attività di « missus dominicus » corrisponde a quello della gloriosa vecchiezza di Giuseppe Verdi e della rigogliosa giovinezza e poi maturità di Giacomo Puccini. *Falstaff* è una data storica per la nostra musica e per il nostro teatro lirico, come storica è anche quella di *Bohème*. A tali date il nome di Tito Ricordi è indissolubilmente legato.

Ma in quel periodo, sotto gli auspici della Casa Ricordi e sempre con l'assidua assistenza di Tito, — il quale, oltre che un saggio ed esperto consigliere

artistico, era anche un eccellente regista —, ebbero pure battesimo felicissimo *Iris* di Mascagni, lavori teatrali di Alfano, Franchetti, Montemezzi, Mulè, Pick Mangiagalli, Zandonai e di altri insigni maestri che, in patria e fuori, rappresentano onorevolmente, anche oggi, il nostro spirito musicale e l'intimo sentimento della nostra razza.

Uomo di grande fede, non esitava ad affrontare una dura e pericolosa battaglia, quando era convinto di sostenere una buona e giusta causa. Così, una buona e giusta causa Gli parve quella della resurrezione di *Madama Butterfly*, con giudizio troppo sommario caduta alla Scala di Milano la sera del 17 febbraio 1904. E ad essa Egli si dedicò con tutte le Sue forze, sfidando la generale diffidenza e riuscendo, a distanza di pochi mesi, a ripresentare l'opera al Grande di Brescia, con un trionfo che segnò l'inizio della luminosa carriera del capolavoro pucciniano.

***

Alla morte di Suo padre, nel 1912, fu chiamato alla gerenza della Casa Ricordi. Nei primi anni di essa ebbe la soddisfazione di essere il padrino — fra gli altri — di due lavori che occupano tuttora un posto di primissimo ordine nel nostro repertorio lirico: *L'Amore dei tre re* di Montemezzi, la *Francesca da Rimini* di Zandonai. Giova qui ricordare che il testo dannunziano di quest'ultima Egli stesso, con grande abilità e con fine senso teatrale (come fece in seguito per la *Nave*), ridusse in forma di libretto.

Ma, subito dopo queste belle rivelazioni di arte nostra, ecco sopraggiungere gli anni tragici della guerra, e con essi il prevalere di altri doveri e di altre responsabilità, ch'Egli, degno figliuolo di quell'ardente patriota che fu Giulio Ricordi, si assunse subito con commosso fervore.

La rapida trasformazione, a Lui dovuta e all'amorosa cooperazione di Suo fratello Manolo, delle Officine della Ditta in un Ospedale di guerra davvero « modello », sia per la perfetta attrezzatura che per il suo mirabile funzionamento, rimane un altissimo titolo di onore per la memoria del caro Scomparso.

Tutti poi ricordiamo con quanta esultanza la sera del 3 novembre 1918, mentre il magnifico pubblico delle « prime » scaligere decretava il più vibrante dei successi alla nuovissima *Nave* di Montemezzi, Egli, dalla ribalta, abbia dato l'annunzio dell'entrata delle truppe italiane a Trento e a Trieste.

Ma, pochi mesi dopo l'avvenimento, Egli lasciava la gerenza della Casa Ricordi e andava a stabilirsi a Parigi.

Frattanto il Fascismo compiva la sua prodigiosa ascesa ed, auspice Benito Mussolini, diveniva arbitro supremo dei destini della patria. Al partito, che oramai confondeva la sua anima con quella della Nazione, Tito dà subito la Sua leale ed entusiastica adesione e insieme il concorso di un'attività del tutto giovanile, che il Fascio parigino ancora ricorda. Una ufficiale e delicata missione Gli è affidata dal nostro Governo per la liquidazione dei danni di guerra nel Peloponneso: tale missione Tito compie nel modo più scrupoloso, durante alcuni mesi di permanenza a Rodi.

Ma un invincibile senso di nostalgia e forse l'oscuro presentimento di una fine non lontana lo inducono a tornare in patria. La morte infatti era già in agguato, e nel tardo pomeriggio del 30 marzo ultimo lo sorprendeva, all'età di 68 anni, in una clinica di Milano, dove due giorni innanzi aveva subito una grave operazione.

***

Tito Ricordi rifuggiva, nelle Sue azioni, dai procedimenti ambigui, e, nel discorso, da quegli artificii dei quali molti si avvalgono per nascondere il proprio pensiero.

Qualche eccessiva crudezza dei Suoi modi non era, in sostanza, che l'espressione un po' esagerata dei suoi saldi convincimenti, ed a questi non mancava mai una base di dirittura e di sagace intuito.

Ma era un autentico sentimentale; e l'innata bontà del Suo animo si rivelava sempre, nei momenti decisivi, con risoluzioni generose, e, specialmente, trovava pieno sfogo nel santuario della famiglia, a traverso la profonda devozione per la Sua mamma o il tenero affetto per la sorella Gina, per i fratelli e per i numerosi nipoti. Avrebbe avuto bisogno di un nido tutto suo; e per poco tempo Egli lo ebbe. Ma, circa trent'anni or sono, la dolce e giovane creatura che rispondeva al nome di Carla Righetti ed era la Sua compagna adorata, prematuramente si spense; e il nido rimase deserto per sempre. Fu questo un atroce colpo al quale il povero Tito non seppe mai rassegnarsi e che pesò su tutto il resto della Sua vita.

Nel regno sereno delle ombre, dove oggi Egli dimora, Gli giunga il mesto saluto di coloro che, come noi, lo compresero, lo amarono e ora con tutta sincerità lo rimpiangono.

CARLO CLAUSETTI - RENZO VALCARENGHI.

Decadenza o rifioritura della scuola violinistica italiana?

Di fronte alle critiche che da qualche tempo in qua vengono rivolte alla scuola violinistica italiana e alle esaltazioni che gli stessi accusatori si affrettano poi a farne non appena hanno sentore del malcontento suscitato, il lettore ignaro deve provare un certo senso di disorientamento, non sapendo se prestar fede alle invocazioni di immediati provvedimenti atti a salvare da sicura fine la decadente scuola violinistica o... se unirsi nel dar fiato alle trombe inneggianti all'alto valore di tutti indistintamente i maestri italiani. Diciamolo francamente, anche il violinista onesto, dopo un primo legittimo impulso di sdegno nel sentirsi colpito in ciò che costituisce il suo istintivo orgoglio e la sua più cocente aspirazione, è indotto a meditare nella quiete del proprio studio e a chiedersi se veramente quelle accuse poggino su un fondo di verità o se l'accusatore abbia agito senza rendersi conto della reale situazione della scuola violinistica contemporanea in Italia rispetto al passato e rispetto alle scuole delle altre nazioni. Ora io vorrei serenamente esporre,

bandendo di proposito qualsiasi intenzione polemica, le vicissitudini del violinismo in Italia per giungere ad una valutazione obbiettiva dello stato attuale.

Che vi sia stata decadenza nel secolo scorso rispetto al sei-settecento è fuor di dubbio. E una delle cause più gravi di tale decadenza in patria va ricercata proprio nell'eccellenza dei nostri antichi maestri, chiamati a diffondere le loro scuole in ogni paese d'Europa.

Da quel vivaio di violinisti-compositori che fu la grande scuola del Corelli erano usciti, sugli albori del '700, il Geminiani, autore del primo Metodo per violino e fondatore a Londra della scuola violinistica inglese, e Giambattista Somis, maestro al Pugnani, maestro a sua volta al Viotti, che a Parigi, ove trascorse gran parte della vita e ove per ben due volte fu direttore dell'Opéra, diede origine alla moderna scuola francese, avendo per allievi l'Alday, il Cartier, e, sopra tutti ragguardevole, il Rode.

Frattanto altri violinisti dell'epoca, il nome dei quali non tramandato da composizioni vitali ci è giunto sbiadito dal tempo, diffondevano nei piccoli stati dell'Europa centrale i dettami delle varie scuole italiane. Eligio Celestino, lodato dal Burney come il miglior violinista romano del tempo, si stabiliva a Ludwiglust a servizio del Duca di Meklemburg-Schwerin. Bartolomeo Campagnoli, al quale dobbiamo un importantissimo Metodo, portava a Freising in Baviera, a Dresda, a Lipsia e infine alla corte di Neustrelitz le teorie dell'altro grande caposcuola italiano, il Tartini, tramandategli per bocca del suo migliore allievo, il Nardini. E più tardi, a Monaco di Baviera, il Rovelli poteva vantare fra i propri scolari il Molique.

Era ovunque un fermento che, se da un lato turbava profondamente il naturale sviluppo delle diverse scuole in Italia, d'altra parte arricchiva di nuova e vigorosa linfa le nascenti generazioni di violinisti stranieri, molti dei quali, non paghi di studiare in patria con maestri italiani, accorrevano addirittura in Italia presso le scuole già citate del Corelli a Roma, del Somis a Torino, del Tartini a Padova e di altri minori. Basti menzionare fra i francesi l'Añet, il Leclair, che un posto tanto cospicuo occupò nella storia musicale della propria terra, il Guillemain, il Pagin, il Touchemoulin e il grande Baillot (tralascio il Guignon, perchè d'origine piemontese), e fra i tedeschi il Pisendei e forse anche Johann Gottlieb Graun e Johann Gottlieb Naumann.

***

Maestra veramente a tutta Europa l'Italia in quel periodo d'oro, e se non possiamo che esultare per tante prove di deferenza e di ammirazione verso il nostro paese, culla della liuteria e della letteratura violinistica, dobbiamo pure ammettere che fatalmente esse erano destinate ad inaridire le nostre scuole, mentre Oltralpe i giovani, forti dei nostri insegnamenti, ci strappavano a poco a poco il primato tenuto fino ad allora. Cosicchè, quando sorge alto radioso il genio di Nicolò Paganini a carpire tutti i segreti del divino strumento, solo in parte intuiti dai virtuosi che l'avevano preceduto, quali il Locatelli, il de Mondonville e il Chiabrano, già si può affermare che in Italia non esistesse più una vera e propria scuola di violino. Era emigrata altrove, e il Paganini stesso, autodidatta (a eccezione delle poche lezioni ricevute a Genova e dal Rolla), ne è l'esempio più

eloquente. Dopo di lui lampeggiano, è vero, il Sivori, il Bazzini, il fenomeno di Teresa e Maria Milanollo ed altri ancora. Ma non sono che sprazzi, dovuti a nature eccezionalmente dotate, che possono addirittura fare a meno del maestro, alla stregua del Gaviniés in Francia o del Lipinski in Polonia, o che integrano gli insegnamenti ricevuti in patria da oscuri violinisti con quelli dei maestri stranieri più in vogà.

Ormai le parti sono invertite: in Francia e in Belgio due scuole derivate dall'Italia per mezzo del Baillot e capeggiate rispettivamente dall'Habenek e dal de Bériot generano l'Alard, il Léonard, il Vieuxtemps e, più vicini a noi, il Šauret, il Thomson e l'Ysaye. Anche il seme gettato dal Viotti e raccolto dal Rode ha fruttificato, innestandosi sulla scuola del Kreutzer, il Massart e quindi il Marsick, e, in Austria, il Böhm, dalla cui scuola esce una schiera di concertisti-didatti ancora oggi tenuti nella più alta considerazione. Fra di essi primeggia l'ungherese Joseph Joachim, sommo interprete dell'800. Egli, seguendo in parte le orme dello Spohr e di Ferdinand David, rivela l'interpretazione delle grandi opere dei classici ai migliori violinisti dell'epoca, destinati a loro volta ad acquistare notorietà fra i più autorevoli maestri moderni. Intanto un contemporaneo del Baillot, Friedrich Wilhelm Pixis (pure allievo del Viotti) aveva restituito alla Boemia la gloriosa scuola di Mannheim, la quale, una volta riportata a Praga, produce attraverso il Mildner e il Bennewitz gli attuali esponenti del più ortodosso didattismo e anche del tecnicismo più spinto.

E in Italia? Ben poca la luce, forse anche in relazione all'incerto periodo storico attraversato dalla nostra nazione. La scuola violinistica, che ha perduto i suoi campioni migliori, si è incrisalidata in un bozzolo di fisime che la avvolgono e ne impacciano i movimenti. Inoltre il teatro ha finito con l'assorbire ogni forma di attività musicale: compositori, esecutori e pubblico non mirano che ad esso, e perciò anche i violinisti, attratti nel vortice dell'orchestra, vivono dimentichi di qualsiasi manifestazione che esorbiti dal teatro. Qua e là l'antica sana tradizione tenta riguadagnar terreno per merito di alcuni nobili artisti, ma i risultati numericamente scarsi inducono a credere che le affermazioni dei pochi eletti di quel tempo siano dovute all'esuberanza dell'individuale temperamento musicale più che all'efficacia dei principi didattici appresi. Altri invece sentono il bisogno di dar bando all'empirismo e di ricorrere al consiglio degli stranieri per acquistare un patrimonio tecnico adeguato alle proprie aspirazioni e alle accresciute esigenze della sensibilità moderna. S'inizia così un movimento inverso a quello verificatosi nel settecento.

Questo il momento critico per l'arte violinistica nostrana. Questo il punto d'arresto al decadimento.

***

Poi i giovani che hanno sostato in Germania o in Francia tornano con la mente aperta ai più complessi problemi dell'esecuzione; il loro gusto si è affinato a contatto di grandi interpreti, il loro senso di autocritica è diventato assai più severo, e comincia la loro opera risanatrice in patria. Intanto anche in Italia si sono diffusi i Metodi delle nuove scuole, generosi traduttori italiani hanno divulgato le opere teoriche intese a riportare l'esecuzione nel campo della fisiologia

e a rendere l'esecutore cosciente dei propri atti, mentre la maggiore facilità di rapporti permette contatti sempre più frequenti coi più celebrati concertisti, e le perfezionate incisioni di dischi grammofonici e le trasmissioni radiofoniche trasportano spesso in ogni casa la voce dei violinisti più ammirati.

Da tanto fervore di iniziative trae origine lo stato attuale della nostra scuola violinistica. Perchè seguitare ad accanirsi contro di essa, mentre si sorvola con indulgenza su altri rami dell'insegnamento musicale, anche se essi non dànno frutti migliori? Vale quindi la pena di considerare singolarmente i vari aspetti dell'attività violinistica contemporanea in Italia per vedere fino a che punto siano giustificate le allarmanti critiche.

Non vorrei portare vasi a Samo, elogiando le file dei nostri violinisti d'orchestra, che — per concorde giudizio dei maggiori direttori anche stranieri e per ammissione degli stessi accusatori — nulla hanno da invidiare alle più abili compagini europee e americane. Preferirei se mai notare che talvolta i nostri compositori non hanno avuto gran che da compiacersi ascoltando le proprie opere eseguite da orchestre straniere che pur godono una certa fama.

Quale vittoria più bella per una scuola, il cui compito normale è necessariamente quello di operare in profondità fra la massa?

Se inoltre rivolgiamo uno sguardo al passato tenendo conto del grado di difficoltà delle partiture odierne, siamo autorizzati a pensare che i nostri violinisti d'orchestra si siano assai evoluti rispetto ai loro predecessori.

Altrettanto si potrebbe dire pei trii e sopratutto pei quartetti, il cui numero in Italia si è tanto accresciuto durante gli ultimi anni. Non che siano mancati in passato luminosi esempi di complessi italiani, ai quali si deve anzi la graduale diffusione delle sublimi manifestazioni della musica da camera nel vergine terreno italiano; ma l'artista che li capitanava, raramente era compreso e assecondato dai compagni. Oggi no: molti nostri giovani posseggono un animo e uno stile quartettistici, alla cui formazione la scuola non è certo rimasta estranea, sì che non è difficile incontrare trii e quartetti che si dedicano a uno studio metodico e costante e che riescono a vivere a lungo anche a costo di sacrifici, e se è doveroso riconoscere che essi non hanno ancora raggiunta la completa maturità, è appunto perchè, a prescindere dall'abilità personale dei singoli componenti, questo nostro spirito di disciplina e di coesione è troppo giovane per dare frutti simili a quelli ottenuti in paesi dove la musica d'insieme è tradizione quasi religiosa.

Consideriamo ora i solisti, i concertisti, le sorti dei quali stanno particolarmente a cuore ai critici della nostra scuola. In questo ramo più che in altri appare evidente l'enormità del progresso compiuto, sebbene l'attività concertistica nazionale sia scarsamente remunerativa, e perciò molti giovani nè siano completamente distolti. Ormai i violinisti italiani sono falange, magnifica falange, sbocciata quasi interamente negli ultimi anni.

Manca fra di loro l'astro? Ma forse è la scuola che lo crea? Le stesse scuole che oggi godono in Europa la più indiscussa fama, pur avendo avuto agio di operare una grande selezione fra elementi affluiti da ogni paese e spesso già formati da altri maestri, ci hanno dato ciascuna appena due o tre concertisti di straordinario valore. (L'Auer solo ha fatto eccezione). E molti dei nostri non sono forse accorsi da quegli stessi didatti tanto decantati? Eppure chi, giudicandoli nel complesso, oserebbe affermarne la superiorità sui violinisti che hanno attinto soltanto

dai migliori maestri italiani e hanno intelligentemente ascoltato, vagliato e assimilato? Non è dunque la scuola che difetta: il cosidetto *virtuoso*, se pure necessita di una guida capace e sapiente, deve sortire da Madre Natura un complesso di attitudini fisico-spirituali che soltanto la tradizione di un popolo e magari di una razza possono sporadicamente dare all'individuo. Non ultima fra le doti indispensabili all'*aspirante-virtuoso* la passione per la tecnica pura dello strumento, da applicarsi a tempo opportuno alle opere della letteratura violinistica; tanto è vero che spesso, dopo aver toccato le più alte vette del trascendentalismo, gli antichi idoli delle folle decadono rapidamente quando sono ancora nella pienezza del loro vigore, solo perchè in essi è venuta meno la resistenza all'esercizio quotidiano della tecnica. E che nella formazione del *virtuoso* l'istinto prevalga sulla scuola può essere anche provato dal fatto che oggi numerose nazioni sono prive di grandi violinisti, pur vantando ottimi insegnanti. Alla fin fine c'è però da chiedersi se il semplice *virtuoso*, stile '800, rappresenti davvero il tipo ideale di violinista pel musicista contemporaneo e pel musicofilo intelligente.

***

Lasciando da parte gusti, tendenze e simpatie personali, ogni Italiano dovrebbe trovar motivo di soddisfazione nel constatare che durante l'ultimo trentennio l'abilità media dei violinisti italiani, tanto provenienti da scuole straniere quanto da scuole nostrane, si è di molto elevata, per preparazione tecnica, per tenacia di aspirazioni e per intuito prettamente latino.

Con questo non si intende affermare che tutte le nostre scuole di violino siano all'altezza del loro compito: in ogni forma di attività e in qualsiasi nazione è inevitabile che accanto agli ottimi e ai buoni vegetino i mediocri, gli inetti e i maniaci, spesso cagione di guai irreparabili. Ma per nostra fortuna non da questa minoranza possono essere compromesse le sorti del violinismo italiano, le cui affermazioni stanno diventando ogni giorno più convincenti.

Ne fanno fede i frequentatori delle nostre sale (.... quando le Società di concerti hanno il coraggio di preferire l'esecutore italiano a quello straniero poco noto, o, peggio, di mediocre abilità) e i musicisti stessi che, essendo invitati a proporre nuovi insegnanti nei nostri istituti musicali, si trovano talora nell'imbarazzo della scelta. (Ottimo auspicio per le sorti future del nostro violinismo!).

Infine anche in terra straniera il valore dei violinisti italiani rifulge splendido. Valga un esempio su tutti: al concorso internazionale di Vienna, del quale si è parlato tanto negli ultimi mesi e dove non si premiava certo il solo talento, quattro giovani italiani, come è noto, sono riusciti vittoriosi. Ebbene, guarda combinazione, tutti e quattro erano *esclusivamente* allievi di Italiani. Com'è naturale, a Vienna non erano presenti tutti i migliori violinisti, sia perchè vi erano esclusi quelli di età superiore ai trent'anni, sia perchè molti giovanissimi non vi hanno potuto partecipare per diversi motivi, non esclusi quelli economici. Ma il successo rimane a lustro della nuova Italia, che, sotto la guida del suo grande Capo, mostra anche in questo campo di sapere istradare verso alte mete le sue più fresche energie.

MICHELANGELO ABBADO.

Giacomo Puccini visto dal suo primo librettista [1]

Giacomo Puccini, il giovanissimo maestro lucchese, autore delle *Villi*, ha 172 anni; dico centosettantadue: poichè egli non è, infatti, che il fiore novello d'un ceppo di musicisti piantato a Lucca nel 1712. Per tessere la sua biografia conviene dunque riassumere quella di cinque generazioni di maestri, lui compreso:

Giacomo Puccini. Nasce a Lucca nel 1712; studia a Bologna; nel 1739 è nominato maestro della Repubblica Lucchese. Scrisse eregiamente nel genere ecclesiastico e drammatico; di lui restano moltissime composizioni, notevoli fra le quali un *Domine* a 4 voci pieno, ed un *Te Deum* a 4 voci istrumentato. Ma il suo raro talento di compositore è specialmente tenuto vivo da un celebre *Mottetto* a 8 voci a grande orchestra che soleva eseguirsi nella festa della Santa Croce, per la quale ricorrenza il Puccini scrisse le musiche dal 1740 al 1780.

Il bisavolo omonimo del giovane vegliardo autore delle *Villi* morì in Lucca nel 1781, lasciando un figlio: Antonio.

Antonio Puccini. Nato nel 1747; studia nella città natale col padre e con Matteo Lucchesi, poi si reca a Bologna dal Carretti, che era già stato maestro di suo padre (siamo in pieno trionfo di longevità, come vedete; che stoffe quei vecchi maestri!). Tornato a Lucca, fatto maestro della Serenissima Repubblica, vi morì nel 1832 (quasi novantenne!), lasciando una grande quantità di composizioni: *Salmi, Inni, Mottetti* a 2, 3, 4, 8 voci, e un figlio: Domenico.

Domenico Puccini. Nato nel 1771. Anch'egli studia dapprima a Lucca, poi va a perfezionarsi a Bologna e a Napoli. In lui comincia a spiccare maggiormente la tendenza alla musica drammatica. Infatti se di lui restano molte composizioni sacre bellissime, restano anche cinque melodrammi rappresentati con molto plauso a quell'epoca: *Quinto Fabio*, il *Ciarlatano*, l'*Orfanella*, le *Freccie d'amore* e la *Capricciosa*. E, certo, molto maggior copia di opere avrebbe lasciato, se la morte non lo avesse colto nel 1815 a soli 44 anni, quando dava le più belle speranze di carriera luminosa. Lasciò un figlio: Michele.

Michele Puccini. Questi è il padre del Giacomo nostro. Nacque nel 1812, e, rimasto orfano a 3 anni, ebbe cura di lui l'avolo Antonio. Anch'egli studiò a Bologna e a Napoli, poi tornò a Lucca e fu maestro e direttore dell'Istituto musicale del Municipio. Compositore dotato di moltissimo gusto e di fantasia, egli scrisse gran numero di opere sacre e profane. Notevoli fra esse sono: I *Responsori* a 4 voci con strumenti, alcuni *Miserere* e un *Benedictus* (ch'egli scrisse in un suo casino di campagna, detto *A Celle*, dove non aveva istrumento alcuno) e due *Messe*, due vere gemme, una in *sol* e l'altra in *do*. Questo per il sacro: quanto al profano restano di lui gran parte d'un melodramma, *Antonio Foscarini*, ed un'azione drammatica intitolata: *Cattani o la rivoluzione degli straccioni*, che ebbe ottimo successo. Ma, carico di famiglia, egli dovette pur troppo trascurare

(1) Dalla *Gazzetta Musicale*, Milano. N. 42, 1884.

l'estro per l'insegnamento; assidua e ingrata fatica che gli logorò la salute. Michele Puccini morì il 23 gennaio 1864; a lui furono resi pubblici onori, l'intera città partecipò al lutto dei suoi cari e il Municipio fissò un soccorso annuo alla vedova che rimaneva sola con sei figli quasi tutti in tenera età. Fra questi, e dei più piccini, c'era Giacomo.

Giacomo Puccini. Nato nel 1858; impara la musica, si può dire, succhiando il latte, e la studia senza accorgersene, venendo su in mezzo a una nidiata di belle sorelle e di un fratello minore, tutti pestatori assidui di pianoforte. La sua casa è come una gran cassa armonica; v'è una specie di saturazione di note musicali nell'aria; tutto vi è pregno di musica. Ma, mentre la nidiata pesta sul pianoforte e spillucchera *diesis* e *bemolle*, gli strumenti funzionano terribilmente, i calzoncini e le gonnelline e le scarpette si consumano con una prestezza prodigiosa e spaventosa. La madre coraggiosa lotta eroicamente; ma gli anni passano e i bisogni della nidiata crescono colla statura degli individui che la compongono; oltre alle vesti e alla bucolica convien pensare all'educazione, cibo dell'anima, che costa più di quello del corpo.

Allora vengono in soccorso alla brava madre alcuni parenti: e chi prende a proteggere un figliuolo e chi un altro. Il giovinetto Giacomo, per esempio, dà prova d'avere proprio un ingegno spiccato per musica, ed eccoti il signor Agostino Cerri, un prozio che fa per lui, niente affatto ricco lui stesso, quanto farebbe un padre. Ma il brav'uomo a un certo punto non ha più risorse bastevoli; finchè si tratta di far studiare a Lucca il giovinetto egli vi riesce, ma adesso è giunta l'epoca di mandarlo in qualche istituto importante, come il Conservatorio di Milano.

Cerca, chiedi, domanda. Sua Maestà la Regina concede una pensione di 1200 lire per un anno affinchè il giovinetto Giacomo se ne venga a studiare a Milano; e la concede per un anno soltanto per la semplice ragione che l'onesta famiglia, nella sua discrezione, non gliela chiede per un lasso maggiore di tempo.

Il giovinetto viene a Milano a studiar composizione al Conservatorio sotto Amilcare Ponchielli; i progressi sono rapidi, ma il tempo è rapido del pari, sicchè l'anno è finito, e con esso la pensione, e per diventar maestro ci vorrebbe ancora un anno di studi. Siamo ancora daccapo, coll'aggravante che non si osa più ricorrere all'aiuto sovrano. Ma l'ottimo prozio fece un sforzo supremo e Giacomo toccò la meta con un saggio brillantissimo, una *Sinfonia-Capriccio* che ottenne un grande successo, e non l'ottenne soltanto per generosità d'amici e di compagni di scuola al concerto annuo di prova qui a Milano, ma anche altrove, come a Torino, dove la *Sinfonia* venne poi eseguita dall'orchestra milanese dinnanzi al pubblico vero.

Intanto fra le due composizioni della *Sinfonia* il giovane maestro aveva fatto un bel passo. Uscire dal Conservatorio colla patente morale e materiale di maestro, significa non finire, ma cominciare, e cominciare, cioè, una lotta terribile per ottenere la patente di quel vasto conservatorio che è il mondo. Giacomo Puccini si trovò povero, con una forte vocazione di compositore, ma colla prospettiva di dovere rinunziare all'arte per darsi preda a quel mostro che si chiama insegnamento, pena la fame. Tuttavia non si perdè di coraggio. La Casa Sonzogno aveva aperto un concorso per un'opera ed egli volle tentare.

Era l'agosto dell'anno scorso; una bella mattina io mi ero recato a Lecco dal romitaggio ghislanzoniano di Caprino; tornando, alla stazione di Lecco, m'im-

battei nella colonia artistico-estiva di Maggianico che rincasava: Ponchielli, Dominiceti, Saladino ed altri egregi; fra essi c'era Puccini. Ci conoscevamo poco, ma una grande corrente di simpatia era corsa fra noi in quelle poche occasioni che ci era accaduto d'incontrarci. Saliti nell'istesso vagone con Ponchielli, questi mi parlò delle intenzioni del suo scolaro per il concorso Sonzogno, e mi propose di fargli il libretto. Lì per lì, colla memoria viva della *Sinfonia-Capriccio*, mi parve che per il giovane maestro ci volesse un argomento fantastico e gli sciorinai il canevaccio delle *Villi*. Accettò. Il libretto fu compiuto per i primi di settembre e lo spartito presentato all'ultimo momento. Il maestro aveva dovuto presentarlo senza farlo copiare, come si dice, in bella; la Commissione...

Ma non è qui il caso di raccontare per la centomillesima volta quello che si sa da tutti, tanto più che, volere o volare, non solo il concorso giovò all'arte musicale in tutto quel possibile giovamento di cui possono essere capaci tali istituzioni, ma superò di gran lunga ogni desiderio, destando un vero interesse nel pubblico, rivelando, invece di due soli, parecchi nomi di maestri.

Ciò che è mio debito notare qui si è che allorchè si trattò di far rappresentare le *Villi* al teatro Dal Verme, al Puccini, ignoto allora, non vennero meno gli appoggi morali e, quel che più conta, materiali. Arrigo Boito e Marco Sala aprirono al giovane gli orecchi, il cuore e la borsa; e a loro si unirono nell'opera, diremo così, filoarmonicoantropica, Giulio Litta, Emilio Treves e altri parecchi, ai quali il maestro serba e serberà gratitudine vivissima.

Le *Villi* piacquero, piacquero assai; l'editore Ricordi ne ha acquistato la proprietà, dando commissione d'un'altra opera al Puccini; la Scala riconfermerà, speriamo, il verdetto del teatro Dal Verme; insomma, in capo alla via spinosa dei suoi studi, il giovane maestro raccoglie ora qualche consolazione, non funestata che dalla perdita recente dell'amatissima sua madre.

E v'è a credere che il Puccini manterrà le promesse fatte nelle *Villi*. Il suo passato è quello degli artisti veri; il suo successo del pari; la sua indole come uomo anche. Poichè egli è allegro e appassionato, di carattere cordiale e dolce, ma sodo e sensato; mangia con ottimo appetito, con un appetito rossiniano, è sano, grande qualità questa in un artista, poichè gli artisti, come dice Ghislanzoni, « devono avere i canali larghi ».

Giacomo Puccini è un bel giovane, dai modi garbati, ma ama la vita semplice e ha una certa ripugnanza a frequentare i cosidetti salotti. Pensa molto prima di comporre, ma ha delle idee generali ben delineate, ha delle aspirazioni fisse, qualità di capitale importanza nei musicisti, i quali, avendo a che fare coll'arte più vaga com'è quella dei suoni, debbono essere positivi assai circa il sapere che cosa intendono di fare a rischio di veder sfumare il proprio ingegno come una bolla di sapone. Allorchè ha ben pensato quel che deve fare, il Puccini lavora senza interruzioni, batte il ferro quand'è caldo, e da ciò quella fluidità che è uno dei meriti della sua musica

Ma a me non spetta fargli degli elogi; essi potrebbero recargli, anzi, nocumento, poichè il pubblico, e a ragione, va molto guardingo circa i cosidetti taglierini fatti in casa. A lui tocca; ma è permesso credere che sarà giusto nel suo verdetto della Scala; certo sarà una giustizia meritata da uno dei più intelligenti e cari giovani che io ho avuto la consolazione di incontrare nel mondo.

F. Fontana.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La messa in scena ed i suoi rapporti con la direzione musicale

(secondo i criteri di R. Wagner)

Fra i molti studi apparsi sull'opera wagneriana in occasione del cinquantenario della morte del compositore tedesco, studi d'ogni genere, apparsi sopra riviste di tutte le tendenze, e riflettenti i vari lati dell'opera complessa e multiforme di Wagner, quello del prof. Ludwig Neibst — che tratta un problema piuttosto trascurato e nondimeno assai interessante, e sul quale l'autore di *Tristano* ha esposto e non una sola volta le sue esigenze — ci sembra degno di nota. Lo scritto del Neibst — che è apparso sul *Courrier Musical* di Parigi — tratta « Dei rapporti fra la direzione musicale e la messa in scena, secondo i criteri di R. Wagner » e vale la pena di esser riassunto e reso noto anche fra noi.

Osserva dunque il Neibst come la volontà categorica di Wagner che le funzioni di *regista* (per adoperare una parola moderna) e di direttore d'orchestra fossero assolte da un'*unica* persona, è stata così raramente ascoltata che si può dire che un tale ideale, dopo la morte del compositore, non fu più realizzato.

Certo occorrono doti eccezionali per adempiere con competenza, allo stesso tempo, alle due funzioni, in modo che la realizzazione di un'opera (musica e scene) risulti a tal punto amalgamata da costituire un tutto inscindibile. R. Wagner era il proprio regista e direttore d'orchestra, com'era librettista e compositore ad un tempo: ed è appunto a motivo di questa forza multipla di creazione che si sviluppò in lui l'esigenza d'un capolavoro che, nell'ambito del quadro scenico, riunisse tutte le varie espressioni dell'arte in un tutto unico. L'unità d'esecuzione che egli volle resta dunque in realtà riservata al solo teatro di Bayreuth: anzi alla Bayreuth che, solo per qualche decina d'anni dopo la morte del compositore, restò soggetta all'influenza del suo spirito e della sua volontà.

È sopratutto a Cosima Wagner che si deve se lo spirito di questa unità scenica e musicale restò vivo a Bayreuth. E si vide questa cosa meravigliosa: che nonostante le *personalità* degli artisti che concorsero alla riuscita di quelle rappresentazioni, l'idea di *un tutto unico* dominava come un invisibile spirito che dirigesse le esecuzioni: e le più grandi personalità artistiche si sottomettevano alla direzione musicale esercitata da Cosima Wagner. Fu così che si fondarono i principi artistici e lo stile di esecuzione per le opere del maestro, che furono adottati ovunque.

Si rivelò nondimeno un pericolo: quello di una *stagnazione*. Sigfrido Wagner tentò di rimediarvi rinnovando la messa in scena e lo spettacolo, ciò che lo costrinse a modificare quell'*unità* del quadro, del gesto e della musica ch'era l'aspirazione di suo padre. Anche i particolari della concezione musicale si modificarono, ma S. Wagner non giunse mai completamente a fondere queste parti in un tutto omogeneo: e la riforma di Bayreuth dopo la guerra rimase a mezza strada.

Negli altri teatri, però, dopo il grande conflitto, le cose andarono anche peggio: ci fu chi si sforzò di presentare le opere wagneriane con nuove messe in scena, completamente opposte alla volontà espressa dal compositore.

Fu l'epoca delle rappresentazioni wagneriane *espressioniste* che più che della musica si occupavano della messa in scena e risolvevano i problemi inerenti a questa con criteri commerciali. Si sentì allora alto e forte il grido: « Abbasso Bayreuth! » e tutti i teatri d'*avanguardia* si diedero ad accomodare ed a *modernizzare* Wagner a proprio modo.

Per fortuna tali tentativi abortirono e caddero ben presto. Oggi si comprende finalmente che l'opera di Wagner non è solamente uno spettacolo visivo, come non si ricade più nell'errore di considerarla dal punto di vista unicamente musicale. Oggi i capolavori wagneriani si ascoltano con fervore ed ammirazione, tanto più in quanto essendocene allontanati, la distanza ce li fa sembrare più puri.

Non v'è certo da sperare che le condizioni *ideali* chieste dal compositore (l'autore, il direttore, il regista riuniti nella stessa persona) possano esser facilmente realizzabili (una ec-

cezione si può sempre sperare). Ma, per ciò che riguarda l'opera wagneriana si può chiedere che il *regista* sia anche musicista e conosca bene la partitura dell'opera che metterà in scena — e che il direttore d'orchestra non si limiti ad ascoltare i cantanti e gli strumentisti, ma abbia il senso del quadro, e che comprenda, anche al di fuori della musica, il significato del poema.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, gennaio 1933.

G. L. Centemeri: *Correttivi all'harmonium.* — S. Wollaerts: *Ritmo gregoriano e teorici medioevali.* (Continua).

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, febbraio 1933.

E. M. D.: *Edvard Grieg.* — A. Schmid: *Ottaviano dei Petrucci.* (Continuazione e fine).

La Sera. - Milano, 1 aprile 1933.

F. Abbiati: *Dopo la conferenza musicale di A. Casella. La tradizione sono me.*

La Nazione. - Firenze, 24 marzo 1932.

—— *La musica e il cinema.* Referendum. Risposte di G. F. Malipiero, di F. Alfano, di B. Pratella.

Il Resto del Carlino. - Bologna, 29 marzo 1933.

Gajanus: *Un manifesto, un'opera e una fede.*

La Nuova Italia Musicale. - Roma, febbraio 1933.

A. Damerini: *Il vero Wagner.* — Eisner-Eisenhof: *Giuseppe Weigl.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, marzo 1933.

V. Raeli: *Predilezioni attuali degli operisti italiani: Il binomio Rossato-Zandonai e « La farsa amorosa ».* — I. Billé: *La liuteria e gli strumenti ad arco.*

Rassegna Dorica. - Roma, marzo 1933.

M. Saint-Cyr: *Vincenzo Davico.* - L. Perrachio: *Una seconda Sinfonia di F. Alfano.* — L. Forino: *Cultura e didattica violoncellistica.*

Augustea. - Roma, 15 marzo 1933.

G. Scuderi: *La polemica musicale. Pirandello, Bontempelli e la musica.*

L'Italia Letteraria. - Roma, 26 marzo 1933.

A. Casella: *Musica italiana di ieri e di oggi.*

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, febbraio 1933.

D. E. L. D.: *Conflitto fra i cantori della messa.* — P. G. Le Guevello: *« In dulci jubilo »: La festa di Pasqua.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1933.

A. Suares: *Pour un portrait de Bach.* — J. G. Prod'homme: *Lettres de L. F. Ladvocat à l'abbé Dubos.* — Ch. Koeklin: *René Lenormand.* — G. J. Aubry: *Beckford et Musique.*

Revue de Musicologie. Parigi, febbraio 1933.

L. De La Laurencie: *La musique à la Cour des Ducs de Bretagne aux XIV et XV siècles.* — M. Raghib: *Descriptions d'orgues par des auteurs turcs et persans.* — M. L. Pereyra: *Les livres de Virginal de la Bibl. du Conservatoire de Paris.* — L. Marchand: *Lettre inédite de Boëly à B. Laurens.*

Revue Grégorienne. - Parigi, gennaio-febbraio 1933.

D. R. Hesbert: *La Messe « Omnes gentes ».* — F. G. Prado: *Un « Gloria in excelsis » mozarabe.*

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, gennaio-febbraio 1933.

D. Sergent: *Leçons gregoriennes.* — J. Delporte: *Jean Mouton (1475-1522).* — H. Potiron: *La transposition des pièces gregoriennes.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 febbraio 1933.

A. Nicolai: *Une heure auprès de Casella.* — P. Kaul: *La querelle des Anciens et des Modernes.* — G. Bourgogne: *La peinture musicale.*

——— 15 febbraio 1933.

M. Imbert: *A travers l'Amérique avec Florent Schmitt.* — G. Martenot: *La musique, éducation de l'homme et de l'enfant.*

Le Monde Musical. - Parigi, 28 febbraio 1933.

A. M.: *Henry Duparc.* — T. Klingsor: *La dernière floraison de l'Art courtois.* — F. Mazzi: *Pluralité des Rythmes.*

Le Ménestrel. - Parigi, 3 febbraio 1933.

J. D'Udine: *Musique et Paysages.*

——— 10 febbraio 1933.

J. Chantavgine: *Le Cinquantenaire de Wagner.*

——— 17 febbraio 1933.

P. Landormy: *Le Jeu du Piano.* — J. Heugel: *Wagner poète.*

——— 24 febbraio 1933.

A. Schaeffner: *Pour une prochaine édition des « Kreisleriana » de Hoffmann.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, febbraio 1933.

A. Brent-Smith: *Johannes Brahms (1832-1897).* — W. S. Drew: *Art and Life, their Indipendence and Interdipendence.* (Arte e vita: loro indipendenza ed interdipendenza). — H. Farjeon: *Modern Harmonic Analysis.* — E. Brewerton: *W. de Pachmann.* — F. Weingartner: *Reminiscences* (Ricordi).

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1933.

F. Holden: *Key-colour and the Piano.* (Il colore (musicale) dominante, ed il pianoforte). — S. Mackinlay: *Whence? Whither?* (D'onde? dove?). — F. Berger: *Concerts and Recitals.*

Monthly Musical Record. - Londra, febbraio 1933.

P. A. Scholes: *Music in 17 th century New England.* (La musica del 17° sec. nella Nuova Inghilterra). — W. Cernikoff: *Pianists: some memories and reflections.* (Memorie ed osservazioni sopra alcuni pianisti). — R. H. Legge: *Anton van Roy (1870-1932).* — H. Murrill: *Strawinsky and Sorabji: a rejoinder.* (Strawinsky e Sorabji: una replica). — C. W. Orr: *A Word for Grieg'ss Songs.* (Una parola per le canzoni di Grieg).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, febbraio 1933.

Fascicolo dedicato a Wagner.

P. Bekker: *Der Weg zum Wagner - Mytos.* (Iniziazione a Wagner). — S. Röckl: *Fünf unveröffentlichte Briefe R. Wagners an Lorenz von Düffipp.* (Cinque lettere sconosciute di Wagner a L. von Duffipp). — O. Stroebel: *Zur Entstehungsgeschichte der Götterdämmerung.* (A proposito dell'origine del Götterdammerung). — A. Lorenz: *Die Religion des Parsifal.* (La religione di Parsifal). — J. Kapp: *R. Wagner und König Ludwig. Neue Dokumente.* (R. Wagner e Ludwig II. Nuovi documenti). — W. Golther: *R. Wagner auf der Flucht.* (Wagner in fuga). — G. F. Winternitz: *Drei unibekannte Wagner-Briefe.* (Tre sconosciute lettere di Wagner). — M. Fehling: *Julius Kapps neues Wagner-Bilderwerk.* (Nuovi disegni delle opere wagneriane di J. Kapp).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 febbraio 1933.

M. Friedland: *P. Bekker, Briefe an zeitgenössische Musiker.* III. (Lettere ad un giovane musicista). — J. Corswand: *Erlebnis und künstlerische Arbeit.* (Avvenimenti e lavori artistici).

——— 10 febbraio 1933.

W. Abendroth: *R. Wagner und der Zeitgeist.* (Wagner e lo spirito del tempo). — K. Grunsky: *Wagner und Bruckner.* (Wagner

e Bruckner). — F. RÜHLMANN : *R. Wagner : Deutscher Opernspielplan.* — O. STROBEL : *Genie am Werk.* (Il genio al lavoro). — W. ALTMANN : *Wie Wagner über Klavierauszüge dachte.* (Cosa pensava Wagner della partitura pianistica).

——— 17 febbraio 1933.

F. HERZFELD : *Jubiläen.* (Giubileo). — K. GRUNSKY : *Für Hugo Wolf.* (Per Ugo Wolf). — W. ABENDROTH : *Muss das noch sein ?* (Ancora così ?). — P. SCHWERS : *Eine neue Tannhäuser-Parodie.* (Una nuova parodia del Tannhäuser).

——— 24 febbraio 1933.

A. THAUSING : *Auslese in der Musikkultur.* (Il fior fiore della cultura musicale). — H. STEPHANI : *F. Draeseke.* — L. MISCH : *Draeseke redivivus ?* (Draeseke redivivo ?). W. ABENDROTH : *Der Wagner-Gedenktag im Reich und draussen.* (Le commemorazioni di Wagner).

Signale für die musikalische Welt. - Berlino, 8 febbraio 1933.

S. BRICHTA : *Bekenntnis zu R. Wagner.* (Confessione su R. Wagner).

——— 15 febbraio 1933.

E. WERNER BÖHME : *Der Streit um J. S. Bachs Geburtshaus beendet.* (Fine della discussione sulla casa di Bach).

——— 22 febbraio 1933.

S. BRICHTA : *Ugo Wolf.*

Musik und Kirche. - Kassel, gennaio-febbraio 1933.

—— *Zum Thema « Kirche und Zeitgenössische Kirchenmusik.* (Sul tema « Chiesa e musica da chiesa contemporanea »). — B. GRUSNICK : *Hugo Distler's Choralpassion.* (Il Corale della Passione di H. Distler).

Melos. - Magonza, febbraio 1933.

F. W. BEIDLER. - *Wagner als Idee.* (Wagner come idea). — W. DANKERT : *Wagner als Tiefenpsychologe.* (La profonda psicologia di Wagner). — E. GEIST : *Bedeutung und Aufgabe der elektrischen Musikinstrumente.* (Importanza e compito degli strumenti musicali elettrici). — H. STROBEL : *Ueber Filmmusik .* (Sul film sonoro). — H. GUTMAN : *Wege der Musik zum Mikrophon.* (La via della musica pel microfono). — P. COLLAER : *Belgien interessiert sich für Zeitgenossen.* (Il Belgio s'interessa ai contemporanei). — A. WALTER : *Musikorganisation und Staat.* (*Organizzazioni musicali e lo Stato*).

Zeitschrift für Musik. - Regensburg, febbraio 1933.

W. GOLTHER : *Richard Wagner dramatische Wendung.* (La svolta drammatica di W.). — S. RÖCKL : *Die erste ungekürzte Aufführung des «Lohengrin» und «Tannhäuser» in München.* (La prima rappresentazione integrale di « Lohengrin » e « Tannhäuser » a Monaco). — F. RÜHLMANN : *Dichter ; Musiker ; Aufführer.* (Poeti, musicisti, esecutori). — P. BÜLOW : *Der Bayreuth Kulturkreis im Erlebnis Albert Schweitzers* (Il circolo culturale di Bayreuth visto da A. Schweitzer). O. LANG : *Kleine Musikgesschichte in Aussprüchen R. Wagners.* (Piccola storia della musica nei giudizi di R. Wagner). — K. GEIRINGER : *Hugo Wolf, der musikalische Parteigänger.* (H. Wolf, ed il suo partito musicale). — F. W. KIENZL : *Die Hugo Wolf-Bilder von Clementina von Wagner.* (Ritratti di Clementina von Wagner, di H. Wolf). — H. STEPHANI : *Felix Draeseke zum Gedächnis.* (In memoria di F. Draeseke).

Musica Sacra. - Regensburg, febbraio 1933.

F. WEIDMANN : *Die Würde des Kantorenamtes in der Kirche.* (La dignità dell'impiego di cantore di chiesa). — H. LEMACHER : *Stand der kath. Kirchenmusikalischen Abteilung der Musikhochschule in Köln im Jahre 1932.* (Situazione della sezione cattolica di musica sacra dell'Accademia di musica di Colonia, nel 1932). — B. STÄBLEIN : *Warum tragen im gregorianischen Choral oft unbetonte Silben mehr Noten als betonte.* (La questione dell'accento nel Corale gregoriano).

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, febbraio 1933.

R. A. MOOSER : *Collaboration. — H. Duparc (1848-1933). — La Radio européenne et son activité musicale. — Richard Wagner.*

Musikzeitung. - Zurigo, 1 febbraio 1933.

R. SCHOCH : *Die Schweiz, die singen wird.* (La Svizzera che canterà). — H. H. STUCKENSCHMIDT : *Der Schaffende und der nachschaffende Musiker.* (Il musicista creatore e l'imitatore).

——— 15 febbraio 1933.

M. WESENDONCK : *Nachruf an R. Wagner.* (Richiamo a Wagner). — G. NEUHAUS : *Wagner et Baudelaire.* — E. JAQUES-DALCROZE : *Agogische Unregelmässigkeiten.* (Irregolarità agogiche).

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, gennaio-febbraio 1933.

J. LECHTHALER : *Religiöse Musik und Kunst der Gegenwart.* (Musica religiosa ed arte del nostro tempo). — J. GROSS : *Priesterbildung und Kirchenmusik.* (Cultura religiosa e musica da chiesa).

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, gennaio-febbraio 1933.

H. GUTMAN : *Wagners Stellung im Opernspielplan.* (La posizione di Wagner nel campo operistico). — W. BERTEN : *Musikkritik als Musikpolitik.* (Critica musicale e politica musicale). — F. SCHWARZ : *Debussy als espressiver Gestalter.* (Debussy come creatore espressivo di figure). — F. WARSCHAUER : *Radiofortschritt aus der Musikperspektive.* (Il progresso della radio nella prospettiva musicale). — M. KAUFMANN : *Das Volksliederartige bei Nikolaus Herman.* (Il canto popolare in N. Herman).

Tempo. - Praga, febbraio 1933.

H. DOLEZIL : *R. Wagner, nell'occasione del 50° anniversario della morte.* — C. BAUDELAIRE : *R. Wagner ed il Tannhäuser a Parigi.* — H. DOLEZIL : *Josef Foerster nell'occasione del centenario della nascita.* — S. ZETOWSKI : *Come si è tentato d'introrurre, nel 1829, un'opera céca sulla scena del Teatro nazionale di Varsavia.*

JUGOSLAVIA

Sveta Cecilija - Zagabria, gennaio-febbraio 1933.

F. DUGAN : *Gli organi a forza idraulica di Héron e Vitruvio.* — O. DEV : *I canti popolari di Corinto.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. Barcellona, febbraio 1933.

G. M. SUNYOL : *L'Escola Superior de Musica Sacra de Milan.* — J. CABOT : *Benediccions.*

AMERICHE

Modern Music. - Nuova York, gennaio-febbraio 1933.

R. SESSIONS : *Music in Crisis.* — E. BRAUDO : *The Russian Panorama.* — A. COPLAND : *The Composer in America (1923-1933).* — L. SAMINSKY : *Europe and America in Music Today.* (L'Europa e l'America nella musica attuale). — M. BLITZSTEIN : *Popular Music - An invasion.* — I. KOLODIN : *Ten years of Modern Music Recording.* (Registrando (l'attività di) dieci anni di musica moderna).

Mercurio Musical. - Buenos Aires, febbraio 1933.

N. M. ULPMEN : *Un gran musico de hoy : Paul Dukas.*

RECENTE SUCCESSO
ALLA SCALA

I. ROBBIANI

GUIDO DEL POPOLO

Tragedia in 4 atti di
A. ROSSATO

Riduzione per Canto e Pianoforte di R. DELLI PONTI L. 50.—
Libretto . . . . . » 4.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Guido del popolo,, tragedia in 4 atti di Arturo Rossato per la musica di Igino Robbiani - Teatro alla Scala.

Igino Robbiani, tutto inteso nel suo sogno d'arte, s'era lasciato prima portare verso quell'espressionismo musicale che ebbe in un recente passato il favore degli operisti; e sebbene dall'espressionismo non siasi mai lasciato affascinare sino al punto di subordinare alla complessità polifonica il canto, verso il quale l'anima sua canora è naturalmente attratta, tuttavia il carattere della sua musica era prevalentemente sinfonico e — diciamolo pure — molto densamente sinfonico.

Oggi il Robbiani à sentito che bisogna tornare verso la semplicità, dacchè siamo figliuoli dei nostri padri, e che le schiette forme del canto spiegato, cui soverchie preziosità formali non appesantiscano, è la forma preferibile perchè legata all'indole nostra.

Egli à ideato un vasto trittico musicale drammatico che porta il grande appellativo di nazionale e del quale una delle tavole, il *Romanticismo*, è stata già rappresentata a Venezia, e mentre appare sulle scene questo medievale *Guido del popolo*, la terza — che è prima nell'ordine storico dei fatti — è in elaborazione e rappresenterà un episodio romano.

In questo trittico il maestro vuol far ritorno alla tradizione con l'intendimento di riportarsi, pur con forme aggiornate, alle nostre sane origini, seguendo il celebre precetto di un più celebre maestro che ammoniva di tornare all'antico.

***

Il quadro che oggi abbiamo visto svolgersi alla Scala, in una mirabile cornice ed in una esecuzione di prim'ordine, si ispira alle fosche trame del medio evo, alle origini delle corporazioni e s'intitola ad un Guido che è creatura di pura fantasia e che, trascinatore della folla dalla quale uscì, si chiama appunto *Guido del popolo*.

Storicamente, non è ben determinato il momento in cui i fatti della tragedia sono avvenuti: sul libretto è stampato « In terra d'Italia — Nei tempi oscuri dell'alba del popolo »; sulla scena si à un episodio dell'immondo *jus primae noctis* e, all'ultimo, si vede trionfante arrivare il Carroccio; quindi può la fantasia dello spettatore immaginare press'a poco dove siamo e quando i fatti accadono. Volutamente e per maggior libertà di svolgimento il librettista ci tiene in questa indeterminatezza; nè a me sembra — quando i fini di evidenza e di efficacia scenica siano raggiunti — che ciò possa essere censurato.

Se parlo di censure, oggi che è trascorso qualche tempo dalla prima rappresentazione, ò buone ragioni per parlarne.

Io penso che nella censura della critica vi sia stato molto di eccessivo, come forse a taluni era apparso eccessivo il successo che il pubblico aveva decretato al lavoro: forse le trenta e più chiamate per le quali gli artisti, il direttore, l'autore, il librettista, il maestro dei cori erano stati evocati al proscenio erano parse troppe, ed avevano, ahimè, suscitato la reazione di una critica giornalistica più acre.

***

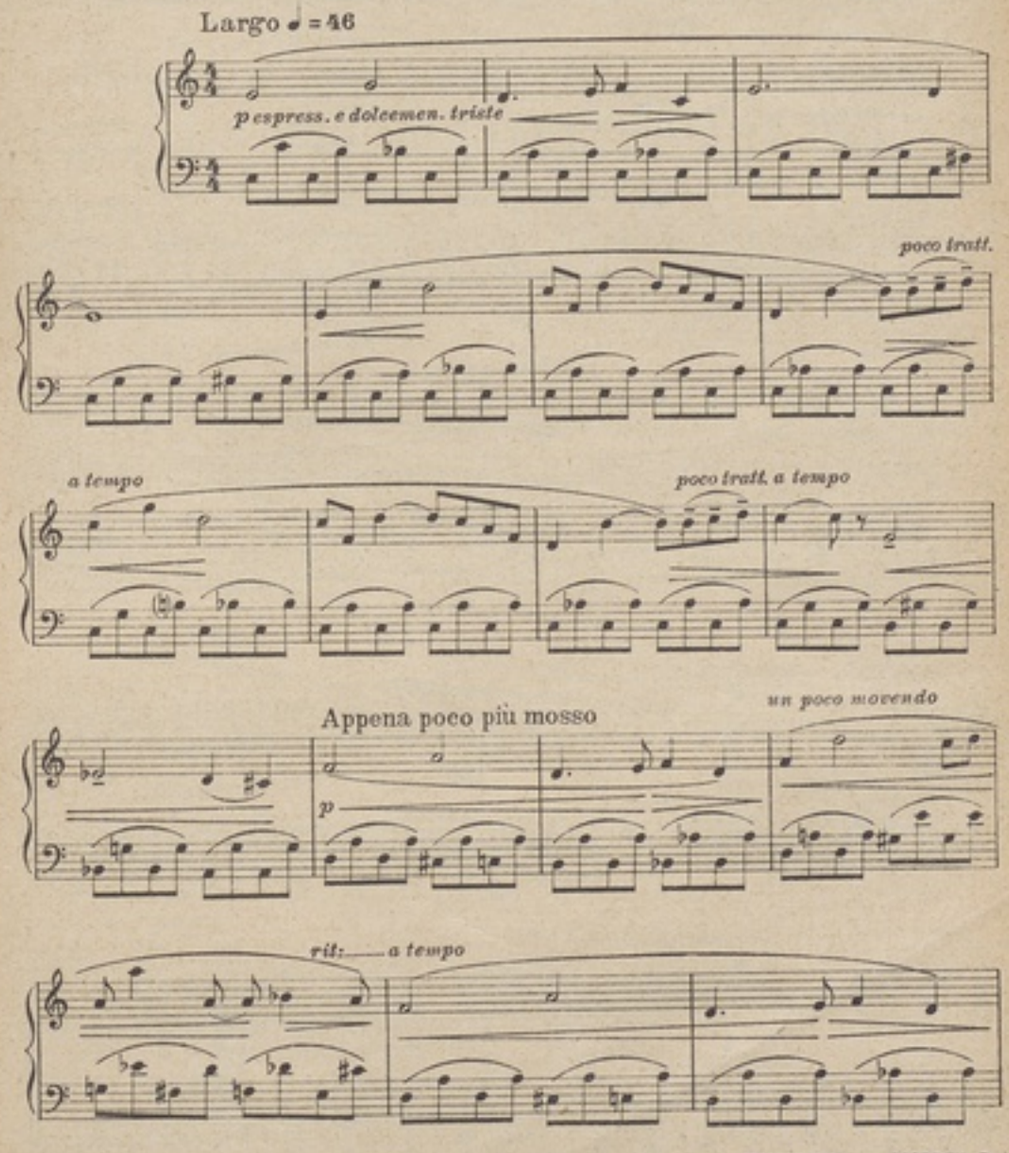
E' ormai costume di palleggiarsi le responsabilità fra librettista e musicista, come se fosse possibile separarle con una netta cesura: e sarebbe bene, invece, di esaminare le opere teatrali nel loro complesso e nell'effetto che possono esercitare sul pubblico. Qui, a parte alcuni difetti di proporzione o di prospettiva — e chi è senza peccato scagli la prima pietra — in fondo l'opera à una sua efficacia tragica ed una sua ampiezza costruttiva che non sono del primo venuto, ma di un artista che à visioni assai larghe e mezzi espressivi assai considerevoli. Dunque, a parte qualunque discussione su le accoglienze fatte al lavoro, è certo che l'opera, così com'è, serba in sè gli elementi pei quali dev'essere gradita al pubblico, e cioè la teatralità e la passionalità.

E per quel che riflette la originalità della espressione musicale, che si volle in parte negare al lavoro, ci sarebbe un lungo discorso da fare sulla originalità e sulla personalità, due cose che troppo spesso si confondono.

Sonatina a due voci

(II. TEMPO)

Enzo Masetti



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXVIII by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.

120707

un poco movendo rit:..... a tempo allarg. a tempo allarg.

mf

allarg:..... rit. a tempo

f p

allarg:.....molto a tempo

allarg.....molto , I.Tempo

ppp pp

tratt. , a tempo

ppp

La passeggiata dei fantocci

Da «*STUDI CARATTERISTICI*»
per Pianoforte

P. MONTANI

Quasi movimento di minuetto ♪=88

1 C.

legatiss. e ironicamente affettuoso *espressivo*

espressivo

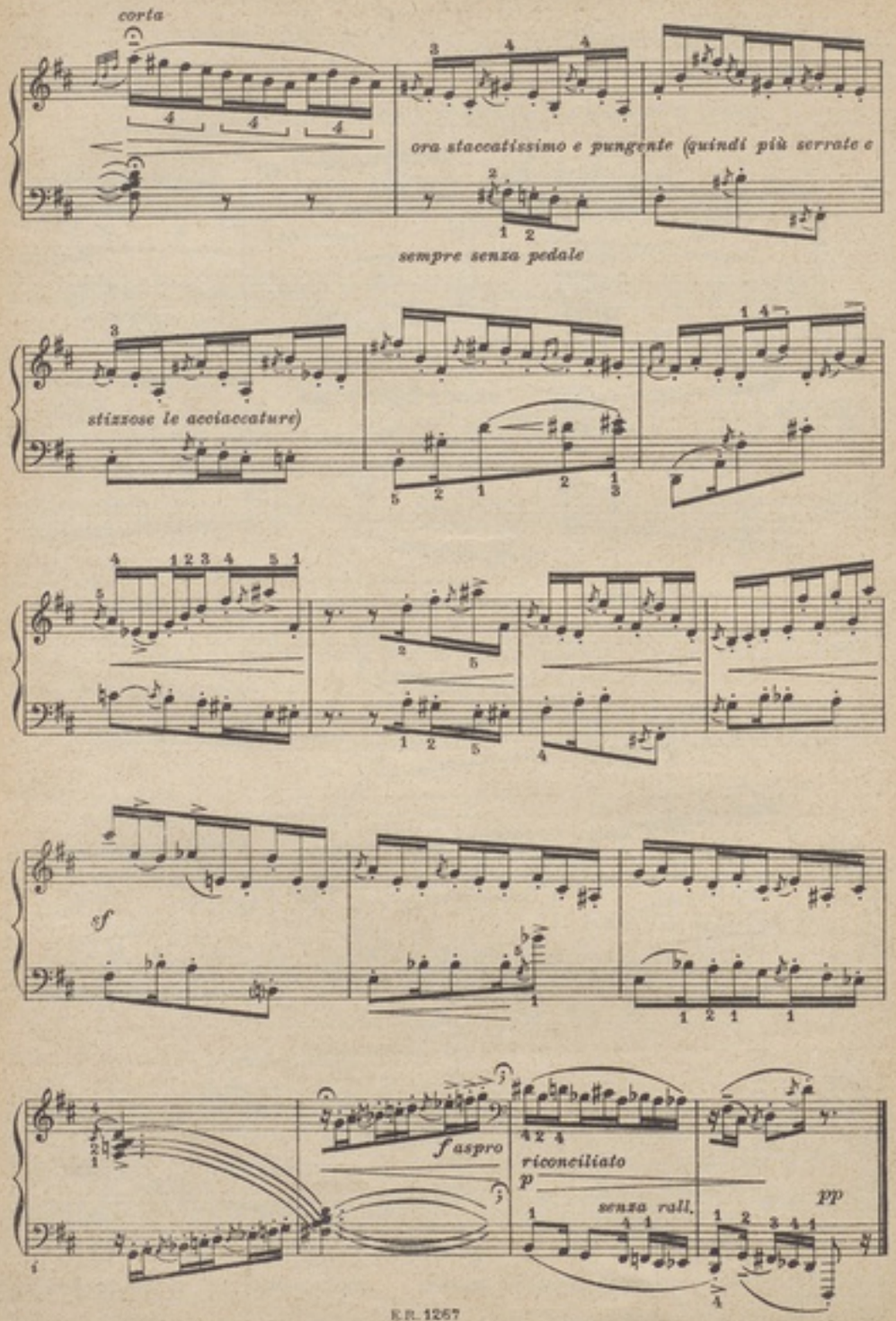
sf

espressivo

sf

(sotto)

Proprietà G. RICORDI e C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXXI, by G. RICORDI e Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.



mentre dovrebbero ben rimanere distinte... Ma non è qui il luogo delle disquisizioni teoriche. Basta che ci domandiamo: chi può oggi pretendere al crisma dell'originalità? E l'intento, che lo stesso Robbiani si propone, di risalire alle sane origini del nostro melodramma, non lo avvia dunque su altra strada?

***

Guido del popolo dev'essere perciò considerato come una serie di quadri che alternano la sostanza rappresentativa fra il tragico e il comico, che dopo l'ampio respiro della folla anelante a libertà ci mostra la ferocia del duca e la crudeltà grottesca degli accoliti suoi, che vuol trapungere la truce vicenda con un episodio d'amore destinato ad unire la donna del tiranno col cavaliere di un popolo dominato e compresso.

Densa è la materia decorativa cui porgono occasione i versi che Rossato preparò col suo naturale ardore: il Robbiani ne è approfittato, con una musicazione altrettanto densa e composita. E nel dir questo, io non so rifiutarmi di chinare la fronte pensosa, davanti alla innegabile nobiltà del tentativo ed alla altezza del fine.

Percorrendo lo spartito, questo alternarsi di episodi di colore vario si nota subito: e il primo esempio di simili contrapposti sentiamo nell'episodio lamentoso di Micheletto che reclama in modo grottesco la sposa — col gruzzolo che indennizzi lui del fiore di purità calpestato in lei — il qual episodio si presenta subito dopo il corale *Benedic vexillum* che sentiamo venir dalla chiesa sugli accordi dell'organo.

La presentazione della duchessa, in mezzo al cicaleccio delle donne che restituiscono la sposa al querulo marito (non ancora tale) è un altro elemento di contrasto, e nell'incontro della gentildonna col capopopolo si sente già che un destino più forte di loro unirà per sempre quelle due anime *usque dum vivant*. Il finale dell'atto è veramente grandioso, come sarà grandioso quello del Carroccio alla fine dell'opera.

Elementi di efficacia drammatica e sentimentale si seguono con un avvicendamento continuo, musicalmente ben costrutti e volti a nobili intendimenti. L'orgia del secondo atto presenta, dopo un declamato assai contrastante, la tragicomica scena del giudizio, che è reso da ubriachi con le coppe in pugno. Io credo questo tratto assai più felice del lungo canto col quale Guido reclama ancora la libertà, e la duchessa fa sentire che ormai è legata a lui per sempre.

Ma, indubbiamente più efficace degli altri, si svolge il terzo atto. Difficile per il musicista si presentava la situazione drammatica: una donna che attende l'amante, che gli fa segno dalla feritoia con una lucerna: un'anima cattiva che interviene a sorprendere il segreto; finalmente l'amante chiamato contro ogni prudenza, accolto con un'esultanza di parossismo, che svolge con la amata un dialogo ardente cui si contrappongono i presentimenti: « O' paura... vedo i morti... lenti avanzano... ò paura! »

E non basta: la sorpresa del duca; la lotta con Guido, lo scatto della donna che balza sul marito, gli morde ferinamente la mano e col pugnale caduto trafigge il tiranno... Ce n'è della materia per un melodramma tragico, in questo atto. E l'arte espressiva del Robbiani non viene meno al suo scopo, tanto che le chiamate, alla fine di questo atto, salirono a dieci. Cioè, in numero notevolmente più alto che non negli altri atti.

Più rapido, più decorativo, l'ultimo atto. Qui la materia corale è di gran lunga prevalente, e i quadri sonori ci mostrano le intenzioni di grandezza dell'autore. Tanto che alla vastità dello spettacolo, culminante con la comparsa sulla scena del Carroccio, tratto da candidissimi buoi, à risposto ancora una serie di applausi e di chiamate che senza dubbio rivelava l'animo del pubblico sinceramente commosso.

***

Quest'opera, io penso, guadagna assai ad essere analizzata. Nell'analizzarla, ne emergono numerosi tratti che, dal lato sentimentale, o da quello grottesco, o da quello polifonico, ànno spesso l'opportuno rilievo ed offrono il loro particolare interesse.

Esecuzione di prim'ordine, ò detto. Ed infatti Iva Pacetti, Jesus de Gaviria e Fernando Autori sono stati ottimi interpreti, sia vocali che scenici delle loro parti, che prevalgono sulle altre. Anche le altre parti, affidate al baritono Tagliabue, ai tenori Bergamini, Palai e Nessi, alla Ticozzi, al Carmassi e al Domenichetti, ànno avuto il necessario rilievo. Efficacissima la concertazione che dell'opera ci à dato Franco Ghione e, della parte corale, Vittore Veneziani. Le scene del Benois, l'allestimento di Caramba, l'inscenatura del Frigerio sono stati come sempre eccellenti fattori per la bella riuscita dello spettacolo.

G. M. Ciampelli.

Il quarto mese scaligero

Mentre del nuovissimo *Guido del popolo* di Robbiani e Rossato ha riferito più diffusamente il nostro Ciampelli, accenniamo brevemente agli altri spettacoli presentati in quest'ultimo periodo.

La *Kovancina* di Mussorgski, riapparsa alla Scala appena dopo sette anni, ha avuto assai liete accoglienze; il pubblico non ha potuto sottrarsi al fascino di alcune pagine stupende affidate al coro ed alla suggestiva bellezza di diversi quadri.

L'interpretazione dello spartito, dovuta al direttore Vittorio Gui, fu efficace, equilibrata, signorile; egli credette poi opportuno di ripristinare il quadro della partenza per l'esilio e di sopprimere, nel finale, la visione del rogo.

Tra gli interpreti, il baritono Rossi Morelli (Dositeo) e il basso Sdanowski (Kowanski) erano gli stessi dell'altra edizione e, come allora, ammiratissimi per dignità di comportamento e ricchezza di mezzi vocali. Tra i nuovi interpreti furono assai apprezzati i tenori Piccaluga e Wesselowski: impetuoso e appassionato Andrea il primo, misurato e colorito Principe Basilio il secondo; Ninj Giani, Marta simpatica ed espressiva; Biasini, ottimo bojardo; la Falconieri, Nessi ecc. Eccellente il coro e di buon gusto la messa in scena di Frigerio.

L'Adriana Lecouvreur di Cilea ha avuto pienamente riconfermati i fervidi consensi dell'anno scorso, sia per merito della musica così teatrale e ricca di spontanea ispirazione, sia per merito degli interpreti, i quali, per i tre ruoli principali erano gli stessi della precedente stagione; la Cobelli, Pertile e la Pederzini, un complesso come difficilmente si potrebbe desiderare migliore. Con essi furono applauditi anche il Borgonuovo che ha dato bel risalto al personaggio di Michonnet, Nessi, Flamini, Palai, la De Cartosio e sopratutto il maestro Ghione, il quale, anche questa volta, seppe ottenere perfetto affiatamento tra palcoscenico e orchestra.

Il maestro Cilea, che assisteva alla prima, fu assai applaudito.

La *Mignon* di Thomas, spettacolo di nuovo allestimento per l'Ente autonomo, riappare alla Scala per la seconda volta, giacchè vi fu rappresentata (nonostante la sua creazione parigina risalga al 1866) soltanto nel 1916 (direttore Panizza, protagonista la Storchio) ottenendovi vivissimo successo; il consenso del pubblico anche questa volta è stato pronto ed unanime più di quello della critica, che, pur riconoscendo che se le arie e le romanze che abbondano nello spartito possono avere sicura presa sull'uditorio, ha trovato che l'opera nel suo complesso, anche per la sostituzione del recitativo cantato al dialogo, come lo stesso autore ha praticato per i pubblici non francesi, rimane alquanto appesantita.

A parte ciò, l'esecuzione che ne ha offerto la Scala è stata quanto di meglio poteva sperarsi. Tra i principali interpreti ricorderemo la Besanzoni (protagonista) interprete appassionata e cantante di penetrante espressività; lo Schipa, interprete eccezionale della parte di Guglielmo per finezza di dizione, arte del fraseggio e calore di interpretazione; Pasero, eccellente Lotario; la Carosio, ottima Filina per mezzi vocali e scenici; il Baracchi, la Ticozzi, il Rakowski ecc.

Il maestro Ghione, a sua volta, ha concertato e diretto con coscienza, riuscendo a rendere perfettamente lo spirito del lavoro; appropriati l'allestimento di Caramba, la messa in scena di Frigerio e di bell'effetto gli scenari di Stroppa.

Rinnovati successi

Palla de' Mozzi di Marinuzzi ha avuto pienamente confermate, al Reale dell'Opera, le lietissime accoglienze di Milano, di Palermo e di Genova, procurando molti applausi all'autore che dirigeva ed ai principali interpreti, il baritono Carmelo Maugeri, Gilda Dalla Rizza, Galliano Masini, Meletti, Baronti, De Paolis, signore Alfano e Arbuffo. Ottimo il coro istruito dal maestro Morosini ed ammirata la messa in scena di Forzano.

La farsa amorosa di Zandonai, a distanza di un mese dal felicissimo battesimo romano è andata in scena al Bellini di Catania, riportandovi un altro successo calorosissimo con innumerevoli chiamate allo Zandonai, ed agli eccellenti interpreti: l'Adami Corradetti (Lucia), Costa Lo Giudice (Renzo), Noto (Don Ferrante), la Sani, Friggi, Cilla ecc. Assai lodato il coro e la regia di Govoni.

Anche a Catania, il geniale lavoro zandonaiano, del quale abbiamo parlato diffusamente nel precedente fascicolo, e che sotto la vigile cura dell'autore ha avuto una esecuzione di prim'ordine, ha interessato e divertito il pubblico — numerosissimo a tutte le cinque repliche — sia per l'argomento svolto con tanto brio e garbo, sia per i pregi della musica il cui elemento comico si fonde così bene con quello lirico e drammatico e che rende a perfezione l'ambiente pittoresco della vicenda.

Tra i brani che maggiormente sono piaciuti e che hanno procurato applausi anche a scena aperta ricordiamo il terzetto dell'Ave Maria, le strofette di Renzo e Lucia, il tempo di bolero nel secondo atto e la canzone di Mercedes al principio del terzo.

Per la serata in suo onore, Zandonai ha diretto anche la travolgente cavalcata della *Giulietta e Romeo*, suscitando grande entusiasmo.

Altro notevolissimo successo da registrare, sottolineato con vibranti articoli da tutta la stampa, è quello de *La bisbetica domata* di Rossato e Persico al S. Carlo di Napoli, con oltre quaranta chiamate. All'opera, che due anni or sono era stata accolta con molto favore anche al Teatro Reale di Roma, sono stati apportati alcuni ritocchi che ne hanno snellito lo svolgimento e fatto anche maggiormente apprezzare la musica di Persico ch'è di buon gusto, d'inventiva vivace, piacevole ed equilibrata, e che denota nel giovane compositore uno spiccato senso di teatralità ed uno squisito temperamento.

La bisbetica ha avuto una interpretazione accuratissima da parte di Edoardo Vitale, del baritono Montesanto, del tenore Perulli, delle signore Carbone e Ferroni e del coro, istruito dal maestro Papi.

Resurrezione di Alfano, infine, su libretto che Hanau ha tratto dal celebre romanzo di Tolstoi, ha avuto unanimi e calorosi consensi al Reale dell'Opera; e l'autore presente, il maestro Santini che dirigeva e i principali eccellenti interpreti (la Cobelli, Minghetti, Vanelli ecc.) sono stati ripetutamente chiamati al proscenio.

L'opera che, come è noto, ha avuto favorevolissimo il giudizio dei più importanti teatri del mondo, non si dava a Roma da molti anni ed ha richiamato molto pubblico.

Teatro Reale dell'Opera

Oltre *Palla de' Mozzi*, sono state accolte con calorosi consensi, in questo mese, le seguenti opere: *Zanetto* (signore Pederzini e Saraceni); *Cavalleria rusticana* (la Muzio, Bertelli, Maugeri, la Mariani); *Gianni Schicchi* di Puccini (Rimini, la Saraceni, la Gramegna, Landi e Vaghi); *Tosca* (la Muzio, Gigli e Rimini); *Rigoletto* (la Capsir, Gigli e Galeffi).

Le prime due opere sono state dirette da Mascagni; lo *Schicchi* e *Tosca* da Santini; *Rigoletto* da Marinuzzi.

Altri spettacoli lirici

NAPOLI (Teatro S. Carlo). — Già abbiamo accennato a *La Bisbetica domata* di Mario Persico. Pieno successo hanno anche avuto le seguenti opere: *La Bohème* (maestro Vitale, la Favero, Ziliani); *Gioconda* (maestro Vitale, l'Arangi-Lombardi, la Bertana, la Monticone, Ziliani, Montesanto, Zaccarini); *Lucia di Lammermoor* (maestro De Vecchi, Toti Dal Monte, Ziliani).

GENOVA (Carlo Felice). — La stagione si è conchiusa con una mirabile *Lucia* diretta da Bavagnoli, principali interpreti Toti Dal Monte, Pertile, Guicciardi, Zambelli.

S. REMO (Teatro del Casino). — Seguita da *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella revisione di Alceo Toni, ha avuto calorosi consensi, nuova per S. Remo, *Maria Egiziaca* di Respighi (la Scuderi, la Raineri, Dadò, Spigolon, Ottavi). Pure nuove per S. Remo, sono state accolte con molto favore *El retablo del maese Pedro* di De Falla, *Maruf* di Rabaud, *Arianna a Nasso* di Strauss (la Scuderi, Lappas, Bidu Sayao, ecc.) e *L'amico Fritz* di Mascagni. Quest'ultima opera era diretta dall'autore, le altre dal maestro Votto.

La stagione si è chiusa con *Cavalleria* pure diretta da Mascagni.

MILANO (Teatro Puccini). — Molto pubblico hanno richiamato le opere finora rappresentate sotto la precisa direzione del maestro Podestà. Il *Lohengrin* ha avuto a principali interpreti il tenore Voyer, la Guggeri, la Gallo e il baritono Laffi; *Il Piccolo Marat*, il rinomato tenore Lazaro, applauditissimo, il basso Donaggio, la Guggeri, il Laffi.

Anche al Carcano si sono ripresi gli spettacoli lirici, direttore Lomonaco. *La Bohème* ha avuto ad interpreti le signore Guidetti e Mirella, il tenore Belon, il baritono Campagnano.

Molti applausi ha avuto al Teatro del Littorio, *Una tragedia fiorentina* di Achille Bellini Branca (maestro Pessina, Wreta Bolli, Carmelo Alabiso, Zeno Dolniski).

PALERMO (Garibaldi). — Finora — dirette da Berrettoni — si sono rappresentate: *Rigoletto* (Basiola, Borgioli, la Pagliughi); *Butterfly* (la Mason, Foresta e Paci); *Tosca* (la Dalla Rizza, Granda, Danise).

CATANIA (Bellini). — Ultima opera rappresentata, direttore Armani, *Butterfly* con la Favero e Bentonelli.

BOLOGNA (Duse). — *Chènier* con De Muro; *Trovatore* con Bergamaschi. Direttore Alvise.

PISA (Verdi). — *Carmen* (la Busdes, Melandri, Lulli, Vannuccini); *Isabeau* (la Cigna, Parmeggiani, Togliani). Direttore Benvenuti.

MERANO (Civico). — *Aida; Matrimonio Segreto; Cavalleria;* ballo *Sulle Dolomiti* di Suppè. Direttore Padovani.

SPEZIA (Duca di Genova). — *Andrea Chènier* (Bagnariol, Bruna Rasa, Bione). Direttore Cremagnani.

A MONTECARLO il maestro La Rotella ha presentato, come novità, *I gioielli della Madonna* di Wolf Ferrari. Lietissime accoglienze.

Alla Monnaie di BRUXELLES è stato rappresentato per la prima volta in edizione francese, *L'Elisir d'amore* di Donizetti, il cui libretto era stato tradotto da Paul Spaak. Allo spettacolo, che è riuscito una vera festa d'arte, hanno assistito i Sovrani del Belgio. Vivissimo successo, per il maestro direttore Bastin e per gli interpreti, la soprano Clara Clairbert, il tenore D'Arkor e il baritono Colonne.

Al Municipale di MULHOUSE si sono date, con vivo successo, direttore Abbate, *Tosca* (la Roggero, Pintucci e Pilotto); *Trovatore* (la Notargiacomo, Taccani, Pilotto, la Monticone); *Traviata* (la Palazzini, Pintucci, Fregosi).

® Al teatro di Losanna è stata ripresa, dopo 25 anni, l'opera drammatica *Henriette*, quattro atti di René Morex, musica di Gustavo Doret.

® Diretta dal maestro Uriel Nespoli ha avuto successo entusiastico, ad Houston nel Texas, *Butterfly* di Puccini.

® E' piaciuta, al Gran Teatro di Ginevra, la nuova opera *La Nique à Satan* di Albert Rudhardt e Frank Martin.

CONCERTI

La 2ª Mostra Nazionale di Musica Contemporanea a Roma

(2 - 8 Aprile)

Sette concerti, quarantotto autori, e quasi una settantina di opere eseguite: ecco il bilancio della « Seconda mostra nazionale di musica contemporanea » organizzata dal Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti, ed attuata in collaborazione con la R. Accademia di S. Cecilia. A questo bisogna aggiungere una piccola falange di esecutori (oltre all'Orchestra dell'Augusteo, sotto la direzione di B. Molinari) mobilitata per l'occasione, ed un pubblico attento e numeroso che ha seguito le varie manifestazioni con interesse sempre crescente sino alla fine.

Poichè quando usciranno queste note i giornali avranno già pubblicato le loro critiche, ritengo inutile fare la cronaca spicciola d'ogni concerto; è meglio osservare invece i risultati di tale affermazione nazionale, in cui tutti i musicisti in prima linea che hanno al loro attivo un'opera vasta e diversa (Pizzetti, Alfano, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, Tommasini, ecc.) appaiono fiancheggiati da giovani, alcuni già favorevolmente conosciuti per lavori precedenti: Alderighi, Dallapiccola, Mortari, Pilati, Rocca, Veretti ecc.: altri che s'affacciano per la prima volta (o quasi) nel campo della composizione.

***

Cominciamo con i *Canti della stagione alta* di Pizzetti. Si tratta d'un vasto poema in tre canti — sereno e contemplativo il primo, chiazzato di qualche ombra drammatica il secondo, e d'una gaiezza agreste l'ultimo — suggeriti forse dalla contemplazione della natura alla fine d'autunno; tutti e tre pervasi da una profonda emozione e da quella ariosità ed ampiezza di canto che ormai ritroviamo nei lavori dell'autore di *Debora*. Il m.° Pizzetti rivela ancora una volta e forse con un'intensità ed una sincerità anche maggiori del solito, la sua anima, la sua fraterna comprensione dell'anima umana ed il suo potere d'immedesimazione con la natura stessa, in questi tre canti veramente alati ed ispiratissimi, accolti da un pubblico plaudente che ha tributato ad essi il successo più grande di tutta la mostra.

Alfano, a vent'anni di distanza dalla prima, presenta una *II Sinfonia in do magg.*, uno dei suoi lavori più riusciti (forse il più riuscito) e più significativi di questa mostra. Tre tempi chiaramente e saldamente architettati, d'una struttura lineare e di ampio respiro, in cui quel senso di complessa tormentosità che si notava in alcune opere precedenti è scomparso. Qui tutto è chiaro, arioso e sereno: si sente che l'espressione è perfettamente aderente all'idea, che fa tutt'uno con essa, che l'artista domina completamente la sua materia (cosa più rara di quanto si creda) e che l'irruenza, senza che la vitalità dell'artista sia diminuita, s'è placata in una serenità fatta di comprensione e di simpatia. Breve: la *Sinfonia* di Alfano è uno dei lavori più interessanti non solo di questa Mostra, ma della produzione musicale italiana del dopoguerra.

Anche Casella continua per la strada che si è tracciata: questa sua *Introduzione, Aria e Toccata* è sorella della notissima *Partita*, nonostante le diverse caratteristiche. Se la *Toccata* ci era già nota (è quella del *Concerto Romano* per organo ed orchestra che l'Autore ha rielaborato per orchestra sola, con la sicurezza magistrale che già gli conosciamo), ciò non impedisce che essa faccia corpo con i due pezzi nuovi che la precedono, forse più di quanto lo facesse nel lavoro precedente. L'*Introduzione* ha un carattere festoso d'una sontuosità barocca (che richiama la *Sinfonia* della *Partita*); l'*Aria* è d'una sobria struttura lineare e d'un carattere espressivo di cui Casella ha già dato più d'un esempio: la *Toccata* è una luminosa visione sonora, alta di colore e vivacissima di ritmo; d'un effetto irresistibile.

Gli *Inni* di G. F. Malipiero (inno di pace - inno di guerra - inno di gloria) sono tre blocchi strumentali di carattere coralistico. La scrittura si è semplificata e fatta trasparente fino all'estremo con grande vantaggio della chiarezza e dell'espressività dell'insieme: tutto vi è ridotto agli elementi essenziali. Tre quadri di musica pura: un lavoro fra i più immediati del compositore veneziano.

I *Tre pezzi* per orchestra d'archi di G. Guerrini, sono l'opera d'un compositore che conosce molto bene il fatto suo, in possesso d'una tecnica chiara e sicura che gli consente di esprimere, in modo elegante, impressioni di vario genere, poetiche od argute e scherzose. Musica scorrevole, fine, piacevole, che si ascolta volentieri.

A questi lavori sinfonici bisogna aggiungere la *Partita* di G. Petrassi, e la *Sinfonia* di G. Rosati, entrambi vincitori del concorso indetto dal S.N.F.M. e quello del primo scelto anche dalla Giuria Internazionale per il prossimo Festival d'Amsterdam.

La *Partita* del Petrassi consta di tre parti: *Gagliarda*, *Ciaccona* e *Giga*, ma le tre danze tradizionali non offrono all'A. se non i loro schemi e ritmi tipici: egli versa nelle forme della tradizione una materia decisamente moderna che le riplasma a nuovo. Il lavoro è di un musicista di temperamento ed è più che una promessa: giacchè i difetti della *Partita* sono tutti piccoli difetti di gioventù.

La *Sinfonia* del Rosati non presenta certo la coerenza e la forza della *Partita*: è più che altro un seguito di *trovate strumentali*, (non tutte nuovissime): sembra che tutto preso da questa ricerca, il Rosati abbia perduto di vista la qualità della sostanza musicale e la logica del pezzo: talchè questo risulta una pirotecnica di colori che può deporre tutt'al più in favore della preparazione del musicista: al quale però non mancano le qualità. Aspettiamo dunque con fiducia.

***

Nel campo corale notiamo l'*Estate* di Luigi Dallapiccola, autore di lavori di ben altra mole e di maggior importanza; nondimeno assai riuscito anche questo, ricco di espressività e d'un buon equilibrio costruttivo, e d'una tecnica corale che più d'un collega potrebbe invidiargli. Il *divertimento* di Mortari, *E l'han ciamaj Pierino*, è un gaio e spassoso scherzo al quale nuoce forse un po' di prolissità. *Ai morti eroi* di C. Jachino, per coro misto, solido di struttura ma, ciò che più importa, tutto pervaso da una profonda e virile emozione, ha fatto vibrare la nota eroica ed ha valso all'autore un bel successo. La *Fantasia corale* di A. Zanella e le *Canzoni* per coro femminile di M. Agostini, per quanto ben costruite e piacevoli ad udirsi, non aggiungono gran che all'opera già nota dei loro autori.

Aggiungiamo invece (per quanto non appartengano strettamente al campo corale puro) che i *Proverbi di Salomone* (per tenore, piccolo coro e piccola orchestra) di Lodovico Rocca, ci hanno procurato una lieta sorpresa. Questo brano è tra i migliori del compositore torinese che, dal singolare complesso, ha saputo ricavare ottimi effetti sonori perfettamente aderenti al testo biblico.

***

Nella musica strumentale da camera abbiamo udito un nuovo *Trio* di M. Castelnuovo-Tedesco, la cui fecondità non accenna a diminuire, anzi. Questo nuovo *Trio* è fratello del primo: melodioso, chiaro, armonico, intessuto qua e là di modi popolareschi. La costruzione è chiara ed ariosa, ed il discorso è fluido e logico (per quanto non privo di qualche prolissità, sia nel *Primo tempo* che nella *Romanza variata*): musica serena e senza elocubrazioni, che si ascolta volentieri.

Non meno riuscito il *Trio* di E. Masetti, composizione eccellente (se ne togliamo qualche inesplicabile divagazione, nel tempo iniziale, che ne altera la chiarezza e l'equilibrio costruttivo) d'un musicista che sa il fatto suo, ed ha da dire qualche cosa di suo che non è frutto d'un sentimentalismo letterario. Basterebbe quel *Largo* così ben cantato e denso ed il vivacissimo *Allegro finale* in cui non v'è un attimo di sosta, nè una battuta di mero riempitivo.

Il *Quartetto* di Vito Frazzi è frutto d'un ingegno incontestabile e d'una probità artistica non meno evidente. L'eclettismo del linguaggio non impedisce nè l'unità dello stile, nè il logico sviluppo del discorso, al quale, se non manca qualche momento di stasi, non si può negare nè la chiarezza, nè l'eleganza nè la piacevolezza (intesa questa nel significato migliore della parola).

Più disuguale è sembrato il *Quintetto* di Montani che, se ci ha riconfermato le qualità del suo autore, ci ha lasciato un poco interdetti per un certo tono che non risulta ben chiaro se sia ironico o di cattivo gusto per partito preso. Ammettiamo volentieri di non aver forse capito.

Delle due *Sonate per violino e pianoforte* quella di Lino Liviabella, per quanto disuguale, è sembrata assai più interessante di quella di G. Bianchi, ben costrutta, ma assolutamente priva di significato. Altrettanto si può dire della *Lirica* per pianoforte e corno inglese di G. C. Gedda. Molto più simpatica, specie nella seconda parte, la *Canzone siciliana* per violino e pianoforte di S. Gibilaro. Notevolissimo il *Ricercare* per organo di E. Desderi, d'uno stile nobile e severo, e d'una solida musicalità.

Nel campo della lirica vocale il posto d'onore spetta ai *Tre canti pascoliani* (Gesù - L'ora di Barga - Alba) di Veretti: una delle cose più belle di quest'autore e dell'intera mostra. Il musicista veronese ha reso le risonanze più intime delle poesie pascoliane con un raro intuito ed una sensibilità musicale appropriatissima al soggetto: ed è riuscito ad ottenere un rapporto equilibratissimo tra la voce ed uno strumentale d'un colore e d'un tono quanto mai opportuno ed appropriato. Delle quattro *Canzoni* per soprano e piccola orchestra di L. Sinigaglia, la *Ninna-nanna a Gesù bambino* fu quella che piacque maggiormente: come piacque assai la *Susanna* (per soprano contralto e piccola orchestra) di Massarani, piacevole, arguta, per quanto un poco superficiale.

Armonia della sera di F. Santoliquido, per soprano e piccola orchestra, è una lirica di lieve ma simpatica musicalità: mentre le *Stagioni* di A. Bustini hanno una certa enfasi non sempre adatta alla visione lirica che pure ha

zone di squisita poesia. Il *Veni, sponsa Christi* (per soprano, contralto ed organo) di V. Tommasini portò una singolare nota di austerità, che però, nel compositore romano, non sorprese alcuno.

Fra i lavori strumentali minori, *Il fauno stanco* di R. Rossellini (per violoncello e pianoforte) rivelò le simpatie forse un po' esagerate del suo autore per la scuola impressionistica francese e l'*Improvviso* per piano e violino di C. Nordio una pregevole fattura tecnica. Dei lavori destinati al pianoforte, la *Rapsodia* di L. Perrachio, pezzo vigoroso e conciso, sostanziato di buona musica, sembrò il migliore; la *Sonatina* di Zanotti-Bianco interessante anche se parecchio disuguale nella struttura; i tre pezzi di G. C. Sonzogno, di R. Bossi e di A. Longo, pur non avendo grandi pretese espressive, valgono a confermare le felici qualità musicali dei rispettivi autori.

Nelle liriche con accompagnamento di pianoforte il maggior successo fu per i *Canti di Strapaese* di G. L. Tocchi, vivi, spigliati, intessuti di modi popolareschi — e di cui uno, *In riva al fiume*, fu bissato. Tra le molte altre liriche presentate (di I. Parpagliolo-Salviucci, di E. Porrino, di Persico, Alderighi, Davico, Casavola, Ferro, B. Giuranna) non sapremmo a quali dare la preferenza: taluni degli autori son già favorevolmente noti, altri meno; talune liriche, quasi tutte, presentano buone qualità di concezione e di realizzazione. Ma, nel campo della lirica da camera non è più così facile dire una parola nuova e che resti. Tutti gli autori, però, sono giovani: ed alla gioventù conviene far credito.

Resta a parlare delle composizioni per piccola orchestra: non c'è gran che da dire. E. Wolf-Ferrari ha voluto dare un gemello al *Concertino-idillio* (già eseguito a Venezia) con questa *Suite-Concertino* per fagotto e piccola orchestra. Musica facile, scorrevole, piana.

La *Sinfonia in do min.* di G. Salviucci, di buona struttura e d'una vivacità ritmica simpatica parve un po' leggera: piacevole ad ascoltare, ma non resta nulla. Quanto alle *Bagatelle* del Pilati, d'un grottesco popolaresco un po' facile, ci riconfermano una volta di più (ma non ce n'era bisogno) che il compositore napoletano sa bene il fatto suo: ma ci sembrano appartenere piuttosto al genere « musica leggera » che non a quello adatto ad una sala da concerto; ed è permesso preferire, a queste, altre musiche dello stesso Pilati.

Quanto a nominare tutti gli esecutori è un affar serio: sono una piccola falange. Limitiamoci a dire che ognuno di essi assolse meritatamente il proprio compito con bravura e con la coscienza di dover presentare nel migliore dei modi la produzione musicale dell'Italia d'oggi.

d. d. p.

MILANO

® S.A.I.C.O. — Gli ultimi due concerti della fortunata stagione sono stati diretti da Max Reiter, il quale, alla fine dell'ultima seduta, ha avuto particolari applausi di consenso alla instancabile attività, anche come organizzatore, da lui esplicata.

Tra i brani nuovi che ha presentato ricordiamo la garbata ma inconcludente *Serenata* in quattro tempi di Clemens von Franckestein; il poema sinfonico *Cirano di Bergerac* di Aldo Finzi, che è piaciuto per la bella sua melodiosità e la chiarezza del discorso; l'ouverture, assai spigliata, della *Bisbetica domata* di Castelnuovo-Tedesco ed il semplice ed espressivo *Intermezzo* di R. Bossi.

Al primo concerto ha partecipato il pianista Lamond, buon interprete del *Concerto in si bem.* per pianoforte ed orchestra, di Ciaicowski. Nella seconda udizione è stato calorosamente applaudito il violinista Hubermann che con grande espressività e bella tecnica si è cimentato nel *Concerto in sol* di Mozart, nella *Ciaccona* di Bach ed in un bellissimo *Concerto* di Brahms.

® Società del Quartetto. — In un programma poderoso è stato applaudito, come altre volte, il pianista Cortot.

Il Quartetto Kolisch, nuovo per Milano, ha confermato la fama di cui meritatamente gode, in composizioni di Brahms, di Schubert e di Haydn.

® Amici della Musica. — Il violinista Arrigo Pelliccia (al piano Artalo Satta), tanto in Vivaldi che in Brahms, Bloch e Paganini, ha dimostrato sicuro senso musicale e bel temperamento.

La cantatrice Maria Teresa Pediconi e la pianista Maria Collina hanno presentato non poche novità, tra cui due *Laudi* della Passione dugentesca esumata da Liuzzi, e liriche di Paribeni e di G. L. Tocchi.

Il Quartetto Abbado-Malipiero, oltre brani di Haydn e Dvorak, ha fatto conoscere alcune *Invenzioni* per quartetto d'archi del giovane Nino Rota, il quale ancora una volta dà prova della sua notevolissima natura musicale, con in più un'abilità di scrittura e di costruzione assai bene auguranti.

L'ultima udizione è stata dedicata a Brahms, del quale ha parlato il senatore Cappa. La parte musicale era affidata al tenore Simonetta, al violoncellista Crepas, ed al pianista Enzo Calace.

® Teatro del Popolo. — Artista di meriti superiori, in piena e completa efficienza, si è nuovamente rivelato il pianista Zecchi, calorosamente applaudito.

Ottimo esito ha avuto l'udizione di giovani cantanti, tra i quali si sono distinti il tenore Leonida Bellon, il basso Michele Kinpet, il baritono Rosati e, specialmente, la signorina Elisa Fiorioni. Accompagnò al piano Ferruccio Calusio, e partecipò al concerto il baritono Stracciari.

® Conservatorio. — Si sono fatti meritatamente apprezzare i pianisti Adolfo Cavanna, già ben noto a Milano; Kedy Kraft (con la violinista Lotte Kraft); Mischa Levitzki, che ha ritrovato le fervide accoglienze di altre volte; France Ellegaard; Rina Pusch. Riusciti concerti sono stati anche quello del violinista Lazos Salkra; uno, esclusivamente vocale, svoltosi sotto la direzione della prof. Antonietta Ferrari Gennari, al piano Enzo Calace; ed un altro, benefico, tenuto da Attilio Ranzato e dalla cantatrice Lola Sarsowsky (al piano Argeo Quadri).

® Sala Sammartini. — Bella preparazione ha dimostrato in tre concerti il Trio di Milano, sotto la guida della pianista Colombo, la quale ha anche eseguito brani da sola, e, unitamente alla violinista Ferrari, una *Sonata* di Ferroni. È piaciuta una *Laude* di R. Bossi.

Da ricordare ancora il concerto della pianista Fulvia Cimadori e quello di musiche strumentali, nuove per Milano, di Roussel, di Strawinski, di d'Indy e *Danze brevi* per sestetto ed una *Suite* per ottetto, entrambe ricche di effetti coloristici, di Ettore Zapparoli.

® Sala Martignoni. — Molti applausi ha avuto il Quintetto di Milano, con l'arpista L. M. Tedeschi; la violinista Iolanda Pedrazzini col pianista Virgilio Toya e con la soprano Lydia Abba, la quale presentò nuove Liriche di Cantù, di Corlo e di Corsi.

® Concerti diversi. — Al Conservatorio si è commemorato Bellini con eloquente discorso del senatore Marciano, e eccellenti esecuzioni delle Sinfonie della *Norma* e del *Pirata* dirette dal maestro Pizzetti.

Al Castello, il prof. Antonio Monti ha tenuto un ciclo di lezioni sulle manifestazioni musicali che hanno accompagnato l'epopea nazionale.

Al R. Istituto « Rosa Maltoni Mussolini », la signora Elisabetta Oddone ha diretto alcuni concerti, illustrando l'opera dei diversi autori interpretati.

In una serata benefica, all'Istituto dei Ciechi, è stato apprezzato il Trio Di Stefano con la soprano Luisa Maria Butti.

Nello stesso Istituto, diretta da Padre Da Origgio, si è data la *Passione* di Don Lorenzo Perosi, interpreti l'organista Albergoni, la pianista Brenna e pregevoli solisti.

In un concerto pel Fascio femminile, un pubblico d'eccezione, tra cui il Duca di Bergamo, ha calorosamente applaudito la contessa Mapelli Feltrinelli, donna Giusta Greppi, la nob. Margherita Vitali ed il conte G. A. Cicogna Mozzoni (pianisti); la violinista Ada Gadda; il cellista Alberto Cramer; le cantatrici Bianca Gritti Morlacchi e donna Virginia Litta Modigliani.

Al Convegno, il pianista Felix Petyrek ha offerto una gradita udizione di sue composizioni.

ROMA

® Augusteo. — *19 marzo.* Nell'ultima sua udizione De Sabata ha presentato tre novità: Notti d'Oriente dalle *Impressioni di Spagna* di Antonio Guarnieri, pittoresche, garbate e di buona elaborazione; *Tre miniature per i piccoli* di Santoliquido, eleganti e bene aderenti al soggetto; ed una interessante *Rapsodia ebraica di* Zolotaref.

20 marzo. Concerto Molinari con la collaborazione della soprano Lehmann e del pianista Agosti, entrambi applauditi. In programma, *Concerto* per pianoforte e orchestra di Ravel, *Ouverture* di Salviucci, interessante lavoro prescelto dalla commissione di lettura, *Preludio* e *Morte di Isotta*, un'aria del *Fidelio* ecc.

9 aprile. Altro concerto Molinari, con la cooperazione di Vecsey, applaudito vivamente nel *Concerto* di Sibelius ed in quello in *sol min.* di Max Bruch.

® S. Cecilia. — Ottimi successi della cantatrice Lotte Lehmann; del Quartetto Poltronieri, che ha eseguito e fatto applaudire anche il *Quartetto in sol* di Mortari; dell'interessante Quartetto belga di strumenti antichi (clavicembalo, quinton, viola d'amore e viola da gamba) con la cantante Suzanne Fauville; del pianista Carlo Zecchi.

® Camerata Romana. — Felice debutto di un nuovo Quartetto per archi (Schinina, Leoncini, Rubitti, Leonori) con la cantatrice Gabriella Gatti.

® Scuola di Musica Sacra. — Inaugurazione di un mastodontico organo (con ben 6756 canne) della ben nota Ditta Mascioni di Cuvio, dono di una signora americana, con concerto di mons. Manari.

® Concerti diversi. — Oltre il successo grandissimo di Scialapin al teatro Argentina, dobbiamo ricordare le liete accoglienze in altre sale del concerto della pianista Anna Maria Annibaldi-Silvagni e di quello di medici musicisti (la laureanda mezzo soprano Mina Magri e i dottori Pioli, Acqua, Piperno, Accettella, Rolandi e Russi).

® Conferenze. — Il prof. Liuzzi ha parlato con competenza, alla Sala Borromini, su *La musica in Roma nel 900*, con esemplificazioni musicali — affidate alla pianista Ornella Puliti e alla cantatrice Ginevra Vivante — di brani di Respighi, Rieti, Gasco, Alderighi, Santoliquido, Gui, Mulè, Tommasini, Bustini.

® Commemorazioni. — Ad iniziativa di Pietro Mascagni, presente il ministro dell'E. N.,

l'on. Berardelli ha commemorato al Circolo italico Alfonso Rendano, del quale si sono eseguite alcune musiche, da parte di suoi allievi.

TORINO

® Concerti sinfonici dell'E.I.A.R. — Le ultime udizioni hanno avuto a direttori i maestri Previtali, Klemperer, Pedrollo, Amfitheatrof.

Nel programma del primo erano comprese la *3ª Suite di Danze ed Arie* per liuto di Respighi e *Piccoli soldati* di Pick-Mangiagalli che anche a Torino ebbero fervide accoglienze: *Notti nei giardini di Spagna* di De Falla (eccellente solista Rubinstein).

Il maestro Klemperer ha ottenuto unanimi consensi specie dopo *Vita d'eroe* di Strauss e la Suite *Pulcinella* di Strawinski, tratta da musiche di Pergolesi.

Arrigo Pedrollo, oltre composizioni di Borodine e di Wagner, ha diretto i *Concerti* in mi min. per violino e orchestra di Mendelssohn e di Max Bruch (solista applaudito Serato) e *Voci della notte* di Selvaggi, brano assai lodato.

Il maestro Amfitheatrof, infine, oltre la sempre gradita *Notte di Platon* di De Sabata, ha compreso nel suo programma il *Doppio concerto in la min.* per violino, violoncello e orchestra di Brahms, e *Rondò* per violino e orchestra di Senigaglia (nuovo per Torino e accolto con molto favore), apprezzati solisti Principe e Mazzacurati.

® Concerti diversi. — I più notevoli sono stati quelli dell'organista Matthey e del rinomato Quartetto Kolisch.

Oratore il prof. Alberto Gentili, si è tenuta al Dopolavoro Fiat una commemorazione di Wagner alla quale ha seguito l'inaugurazione del gagliardetto dei « Cantori Fiat ».

FIRENZE

® Politeama Fiorentino. — Le ultime due udizioni sinfoniche hanno avuto a direttori i maestri Klemperer e Gui. Il primo ha diretto il poema *Morte e Trasfigurazione* di Strauss, la Suite *Pulcinella* di Strawinski e la *Quinta* di Beethoven.

Il maestro Gui, dopo la *Settima* di Beethoven, ha presentato il poema sinfonico *Gesù e il cieco* di Timothy Mather Spelman, ch'è piaciuto, *La processione notturna* di Rabaud, due brani di Pergolesi, elaborati dallo stesso Gui, la *Nenia* di Brahms per coro e orchestra, che ha procurato applausi anche al maestro Cremesini, direttore del coro.

® Concerti diversi. — In diverse sale hanno avuto ottima accoglienza: il violinista Hubermann; la cantatrice Doris Guarnieri-Payne, in un programma di musica inglese, accompagnata al piano dalla signora Oddone, sua maestra; il violinista Arrigo Pelliccia; la clavicembalista Corradina Mola.

VENEZIA

® Teatro Fenice. — Con altri quattro concerti, si è conclusa la fortunata stagione sinfonica.

Il maestro Scherchen, oltre brani di Ciaicowski, di Brahms, di Mossolof, ha presentato un nuovissimo ed applaudito *Concerto* per violino ed orchestra di Malipiero, solista apprezzato Viola Mitchell.

Il greco Dimitri Metropolus ha ritrovato le fervide accoglienze dell'Augusteo, specie dopo il *3° Concerto* per pianoforte e orchestra di Prokofieff, in cui sostenne la parte solista. Del suo programma piacque particolarmente la seconda Suite della *Donna serpente* di Casella.

Il maestro Krannhals ha diretto, nuovo per Venezia, *Il lago di Braies* di Sonzogno ed, inoltre, il *Concerto in la min.* di Schumann, per pianoforte e orchestra, solista Emilio Frey, la *Sinfonia in do min.* di Brahms ecc.

Oscar Fried, a sua volta, è stato applaudito in un complesso programma che comprendeva anche la *Sinfonia fantastica* di Berlioz che da oltre un ventennio non si eseguiva a Venezia.

TRIESTE

® Del primo concerto Intersociale sono stati interpreti la cantatrice Alina Levi-Cerni, Ettore Sigon e Alessandro Costantinides; del secondo, il Trio Jacovich con un programma brahmsiano.

Hanno avuto fervida accoglienza, in altre sale, le due giovani pianiste Paola Cosulich e Letizia Cirilin (Ateneo); e la cantante belga Arnstein e la pianista Maria Millo, in collaborazione con Vittorio Manassè.

GENOVA

® Nel salone di palazzo Tursi il violinista Bronislaw Gimpel ha suonato, a scopo di confronto, con due diversi strumenti: col violino di Paganini (custodito nello stesso palazzo) e con un altro del liutaio triestino Zaner, per dimostrare che la vernice da questi usata dà ai suoi strumenti i requisiti canori di quelli dello Stradivari.

BOLOGNA

® Alla Filarmonica, riuscito concerto sinfonico diretto dal maestro Zecchi, con la cooperazione del pianista Meldrum, nel *Concerto in mi bem. magg.* di Beethoven; e ottima udizione del Trio Casella-Bonucci-Poltronieri (in programma Brahms, Schubert, Casella e Ravel).

® Alla Casa dei Ciechi ha meritato calde approvazioni il giovane pianista Gorini.

PARMA

® Fervidi successi hanno avuto, in quest'ultimo mese, le professoresse Carla Costa e Renata Martinelli, in un concerto di musiche a due pianoforti, tra cui uno *Scherzo* di Scarlino; la pianista Rina Sala Gallo; la cantatrice Maria Rota; l'arpista Ruata Sassoli con la soprano Cottafavi (al piano Achille Longo) che ha dovuto replicare una *Filastrocca* di Ferrari Trecate.

NAPOLI

® Accademia Napoletana di Concerti. — Vivissimo successo di Carlo Zecchi.

® Società Quartetto Scarlatti. — Importante manifestazione del trio Casella-Poltronieri-Bonucci; del Quartetto Poltronieri e dell'organista F. Michele Napolitano.

® Accademia Napoletana di Musica. — Concerto orchestrale diretto, con rara perizia, dal maestro Giorgio Falvo (collaborazione del cellista Aiello in una *Romanza* di Gennaro Di Napoli per cello ed archi, trascritta dallo stesso Aiello); bene anche la pianista Capucci in pezzi di Bossi per piano e archi.

® R. Conservatorio. — Concerto del G. U. F. con programma di musiche di giovanissimi: *Trio* di Stabile, *Quartetto* di J. Napoli, *Toccata Fuga* per organo di D'Ascoli, liriche per canto di Ràpalo, Saponaro, Colonna, Parmiciano. Esecutori: Enrico Naso (pianista), Teresa Serrao (canto), Scala e Pavanelli (violino), Cocchio (viola), Aiello (violoncello). Vivo successo per gli autori e per gli interpreti.

® Sala degli Artisti. — Vari concerti pianistici. Citiamo tra i migliori quello ottimo di Matilde Cesi, e quelli della piccola e brava Marta de Conciliis, delle signorine Capuana e Morsztyn.

® Sala del Dopolavoro. — La pianista Gobbi-Belcredi in un inconsueto e interessante programma, comprese anche un brano di Couperin, ben reso.

MUSICA SINFONICA

RECENTI SUCCESSI A LONDRA:

I. PIZZETTI

Rondò veneziano

(121575)

Concerto dell'estate

1. Mattutino. - 2. Notturno. - 3. Gagliarda. - 4. Finale.

(121017)

Partiture in formato tascabile
Ciascuna L. 20.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

® Circolo della Stampa. — Il bravo pianista Nicolò Cief fu applaudito per la Camerata Musicale.

PALERMO

® Le ultime serate agli Amici della Musica sono state tenute da Bronislaw e Jacob Gimpel (violino e piano); dal cellista Oblach col pianista Fasano, i quali hanno eseguito una *Giga* di Caminiti, e dal ben noto Quartetto belga.

Tutti i concertisti sono stati calorosamente applauditi.

CAGLIARI

® Due ottime udizioni ha dato il Quartetto del Liceo (Bianchi, Crepas, Dal Zotto e Caveri). Nella prima ha fatto conoscere anche il *2° Quartetto* di Labroca, eseguito al festival di Venezia, e *Rispetti e Strambotti* di Malipiero. Il secondo concerto è stato dedicato a Brahms e vi ha partecipato pure il clarinettista Gonizzi, insegnante al Liceo.

Molto bene è riuscita l'udizione orchestrale diretta da Renato Fasano, nel cui programma figuravano la *Pastorale* di Beethoven e l'*Après midi d'un faune* di Debussy.

La stagione concertistica si è chiusa con due trionfali concerti diretti da Respighi, i cui programmi comprendevano *Maria Egiziaca* (solisti la Caniglia, Sernicoli, Bernardi ecc.), 3ª Suite di *Arie e Danze* ed il *Trittico botticelliano*.

® A Treviso, pro Opere Assistenziali, si è avuto un bel concerto della soprano Coen Arbib e del cellista G. C. Vianello (al piano le signore Magrini e Dall'Armi).

® *La Trasfigurazione* di Perosi e la *Fantasia* di Beethoven, sono state accuratamente eseguite dalla Polifonica di Bari, diretta dal maestro Biagio Grimaldi.

® Bel concerto, all'Hôtel S. Caterina di Amalfi, della pianista Gemma Puglia e del violinista Franco De Lucia.

® A Ferrara ha fatto un felicissimo debutto il Quintetto ferrarese (Cattolica, Michelini, Salmi, Marcelli, Rizzi), il quale è all'inizio di un importante giro.

® Anche il secondo concerto orchestrale diretto dal maestro Franz Carella, a Salerno, è riuscito assai bene. Parecchi bis.

® Nel quarto concerto del Liceo musicale di Piacenza è piaciuto un nuovissimo *Poema gregoriano* del maestro Spezzaferri, di severa forma e di nobile ispirazione.

® Il maestro Pizzetti in un concerto della Philarmonic Society, al Queen's Hall di Londra, ha diretto con grandissimo successo il suo *Rondò Veneziano* e in un altro della Radio, con pari lietissimo esito, il suo *Concerto dell'estate*. La critica ha pure giudicato nella maniera più favorevole le due composizioni, delle quali dirà diffusamente, nel prossimo fascicolo, la nostra corrispondenza da Londra.

® Arturo Toscanini ha diretto a New York, il nuovissimo *Concerto* per violino e orchestra « I Profeti » di Castelnuovo Tedesco, eccellente solista l'Heifetz. Il consenso vivissimo del pubblico, pel nuovo lavoro e per la mirabile interpretazione, è stato pienamente confermato dai giornali.

® All'Unione Interalleata di Parigi — in un programma prevalentemente italiano — sono stati meritatamente apprezzati la cantante Saga Leander ed il maestro Adolfo Gandino, di cui vennero eseguite alcune composizioni. Era presente alla manifestazione anche S. E. l'Ambasciatore d'Italia.

® A Budapest, a quell'Accademia di musica, si è eseguita *La passione di Cristo* tratta da F. Liuzzi dal Laudario dugentesco di Cortona. Dirigeva il maestro Stojanovils.

® Diretto dal maestro Giulio Minetti è piaciuto a S. Francisco, al Veteran's memorial auditorium lo *Scherzo* per archi op. 8 di Leone Sinigaglia, interprete la The Sinfonietta Orchestra.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Vienna

Il cinquantenario della morte di Wagner è stato commemorato degnamente anche nella capitale austriaca ed ha offerto l'occasione di far ricordare in quali rapporti artistici Vienna fosse una volta col grande maestro e lo sia ancora oggi.

Il titano di Bayreuth, in verità, ha avuto il suo riconoscimento artistico da noi, molto tardi. E questo fatto ha potuto accadere perchè l'Opera di Vienna essendo stata per secoli dominata da artisti italiani non era troppo propensa alle innovazioni dei maestri nordici.

Proprio nel periodo in cui la stella di Riccardo Wagner rifulgeva nel cielo teatrale tedesco, dominava alla nostra Opera di Corte il compositore e direttore italiano Matteo Salvi di Bergamo, che, da semplice insegnante di canto, aveva saputo innalzarsi a direttore onnipossente di quel teatro (1861-1867). Naturalmente egli non poteva avere una giusta comprensione della genialità di Riccardo Wagner così originale e strana. Ma d'altra parte come potrebbe lo storico rimproverargli questo punto di vista, se, perfino un musicologo di fama mondiale come Eduard Hanslick, il più noto critico musicale di quell'epoca, viveva in completa inimicizia con il maestro lipsiense, e cercava in tutti i suoi scritti di trascinarlo nel fango?

Sappiamo che a Vienna si tentò anche di mettere contro di lui Johannes Brahms, e ciò contro la volontà di questi.

Riccardo Wagner venne per la prima volta tra noi nel 1861 per mettere in scena e dirigere il suo *Tristano e Isotta*, dopo che erano già state rappresentate, benchè tra molte difficoltà, le sue opere *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *L'Olandese volante*. Ma la rappresentazione di *Tristano* non ebbe luogo nè sotto la sua direzione, nè durante la sua vita, nonostante più di settanta prove fossero già state fatte per la preparazione dello spettacolo.

Soltanto molto più tardi Gustav Mahler, nella sua qualità di direttore dell'Opera rimediò a questa ingiustizia, offrendo una interpretazione straordinaria del *Tristano*, con un coro meraviglioso, con Anna von Mildenburg, protagonista, ed Erik Schmedes nella parte di Tristano. La mirabile esecuzione servì da modello per decenni nella vita teatrale tedesca. Devesi ricordare anche che Wagner ha composto gran parte della partitura dei suoi *Maestri Cantori* in un sobborgo di Vienna, a Penzig, documentando nello stesso anno la sua partecipazione alla vita dell'Opera di Corte con uno scritto abbastanza voluminoso e di valore intrinseco.

Per commemorare il cinquantenario della morte di Wagner la Konzerthausgesellschaft ha fatto una esposizione interessante di ricordi wagneriani, e l'Opera di Stato ha ripreso *La Tetralogia*, sotto la direzione di Clemens Krauss, a dimostrazione di quel culto wagneriano che vi ha imperato cominciando da Gustav Mahler e dal suo successore Franz Schalk.

***

Dopo questa digressione wagneriana, veniamo alla cronaca della vita musicale contingente. Il direttore Kraus dell'Opera di Stato, nell'intento lodevole di far posto anche ai giovani e di affrontare i problemi operistici più recenti, ha scelto come seconda novità della stagione l'opera comica in 7 quadri *Spuk im Schloss* (Gli spiriti nel castello) del ceco Jaroslav Kvrivcka, su motivi di Oscar Wilde, un grottesco lavoro spiritico che ha dato buona prova già in altri teatri lirici.

Kvrivcka appartiene alla giovane generazione di compositori della Cecoslovacchia, tutt'altro che povera di talenti musicali, e batte le strade che gli sono state tracciate dai suoi grandi predecessori Friedrich Smetana e Leos Janacek. *Gli spiriti nel castello* è un'opera piena di buon umore e di episodi parodistici, ma ciò che manca in essa è la vena melodica. Egli può però essere contento del successo del suo lavoro accolto con molta simpatia.

L'Opera di Vienna, che non costituisce soltanto una parte essenziale della nostra vita musicale, ma anche un chiaro documento di speciale valore della cultura in genere e che costituisce l'orgoglio della capitale, ha finalmente trovato il suo primo storico nel musicologo viennese Paul Stefan, il quale, nel suo libro intitolato appunto *L'Opera viennese*, edito recentemente dalla Casa editrice Augarten, ci presenta una storia interessante del teatro dai primi passi ad oggi. Il volume s'impone per la sorprendente padronanza della materia che l'A. dimostra, la dedizione assoluta al soggetto, la sicura facoltà di giudizio e il fresco ottimismo nell'avvenire dell'Opera. Lo Stefan è tutto compenetrato nel suo compito e l'entusiasmo che egli sente per il grande teatro sa trasmetterlo anche ai lettori del libro.

***

La nostra più aristocratica società di concerti, i Filarmonici, si è in questi ultimi tempi scostata un poco dalla linea consueta di rigido classicismo, e si constata con piacere come sotto la direzione del suo capo, Klemens Krauss, non disdegna anche di presentare musica moderatamente moderna. Registriamo subito due interessanti novità degli ultimi concerti, scritte da compositori residenti a Vienna. La prima è *Variationenwerk* di Robert Heger, il cui tema è stato tratto da un motivo del *Ballo in Maschera* di Verdi: lavoro oltremodo schietto di un eccellente musicista. L'altra novità è una *Ciaccona* di Franz Schmidt, rettore dell'Accademia musicale di Vienna; egli tratta l'artistica forma della Ciaccona con una maestria che ricorda Bach, sviluppandola e conchiudendo con un inno corale, che dimostra come un vero musicista possa creare quadri musicali moderni di inaudita bellezza anche da questa severa forma.

Anche la Società degli Amici della musica continua a presentare interessanti programmi, comprendendo in essi quasi tutte le nazioni musicali per mezzo dei rispettivi migliori compositori: i russi con *Les Noces* di Strawinsky ed una *Suite scitica* da un balletto di Prokofieff; gli austriaci con *Pelleas e Melisanda* di Arnold Schönberg ed una composizione orchestrale di J. M. Hauner intitolata *Wandlungen* (Trasformazioni); gli inglesi con un brano sinfonico di Edward Elgar ed una musica da balletto dall'opera *The perfect fool* (Il matto perfetto) di Gustav Holst.

Inoltre tutti i più celebri direttori del mondo sono passati in questa stagione per Vienna. Furtwängler, il titano della bacchetta, ed il suo grande opposto, il misticamente sensibile Bruno Walter; Hermann Scherchen, sempre fanatico di musica moderna; Ettore Panizza della Scala di Milano, che ci offrì un delizioso *Elisir d'amore* e che venne entusiasticamente applaudito dal pubblico operistico di Vienna; il berlinese Erich Kleiber, per quanto, come la maggior parte dei musicisti germanici, sia nato a Vienna, e finalmente l'inglese Dr. Adrian Boult, eccellente interprete di musicisti suoi compatrioti. Ma anche i direttori indigeni furono numerosi. Tra essi è da ricordare Oswal Kabsta, che diresse la *Lied der Erde* (Canzone della terra) di Gustav Mahler e fece risaltare con genialità il contenuto nostalgico di questo meraviglioso poema musicale, che Mahler ci ha lasciato come ultimo suo saluto.

***

Oltre le orchestre professionali, molte altre di dilettanti agiscono in bel numero a Vienna, rivelando capacità tecniche e sostituendo alla virtuosità delle prime, un indescrivibile entusiasmo. Tra di esse ricordiamo la volenterosa Società orchestrale per concerti sotto la direzione del prof. Julius Lehnert e con programmi sempre interessanti; l'Orchester-studio di tendenze modernissime; ed anche una nuova Orchestra da camera ch'è diretta dall'organista di Corte Louis Dité, e che è assai apprezzata. A titolo di curiosità informiamo che esiste pure un' Orchestra sinfonica femminile, composta esclusivamente da donne, che pur non abbandonando la loro professione normale, suonano con serietà di professionisti, dimostrando grande capacità.

Nella piccola lirica ha avuto lietissimo successo l'operetta *Sissy* di Fritz Kreisler, la cui prima ha avuto luogo al Theater an der Wien. Il celebre virtuoso del violino e riduttore di bellissimi pezzi per questo strumento non può considerarsi un re dell'operetta come Lehar e Kalman; ma la sua *Sissy* rivela le caratteristiche di un artista distinto, che non diventa mai banale, come realmente è il Kreisler.

E mentre la stagione è nel suo pieno fervore, Salisburgo si appresta di già ai grandiosi festivals dell'estate 1933.

Dott. H. R. Fleischmann.

Lettera dalla Germania

BERLINO. — Quanto agli avvenimenti musico-teatrali della capitale, un osservatore non approfondito potrebbe dire che nel periodo intercorso dall'ultima mia lettera mandata in principio d'autunno ad oggi, non vi sia stato « nulla di nuovo e tutto di vecchio ». Ma sarebbe, come ho detto, un giudizio superficiale, basato sull'assenza di titoli di nuove opere, e di nomi di nuovi autori. Gli è che in fondo, appunto quest'assenza di « novità » in una capitale che fin qui si vantava di esserne la più feconda creatrice, o almeno la più autorevole fautrice, costituisce il « nuovo ». Si tratta d'un mutamento d'indirizzo il quale in verità è più importante che non il numero (grande o piccolo), di novità operistiche e sinfoniche.

Quali rapporti esistano fra questo mutamento d'indirizzo e quello della politica interna, e se soltanto esistano questi rapporti, non potrebbe esaminarsi che esorbitando dal compito delle mie lettere. E se, malgrado questo, si volesse fare tale esame, non si potrebbe ancora giungere a risultati soddisfacenti, poichè i due movimenti, quello artistico e quello politico, sono appena *entrati* nella loro fase di potenza. Ma ciò che, ad ogni modo, già da molto tempo si poteva notare erano i sintomi di un *mutamento di spirito* che si annunziava profondo e che, se non tutto c'inganna, porterà a un considerevole, e forse strepitoso mutamento di cose anche nel campo dell'Arte.

Del resto, quell'osservatore superficiale di cui sopra avrebbe spinto la superficialità sino all'inesattezza, giacchè *una* novità operistica vi è pure stata, in questo frattempo, a Berlino. Avevo da poco spedito la mia ultima lettera quando il Teatro Comunale presentò, ottenendo il solito successo di stima, *Il fabbro di Gand*, nuovissima opera di Franz Schreker. Questo compositore, poco o punto noto all'estero, ma quasi celebre in Germania e Austria, si fece un nome con l'opera *Il suono lontano*, dove realizzava il postulato wagneriano dell'unità di concezione tra poesia e musica, mentre armonicamente si mostrava *avanguardista* al punto d'avvicinarsi allo Schönberg. A quel lavoro, rappresentato per la prima volta a Francoforte nel 1912, seguirono altri, i cui libretti erano sempre immaginati e scritti da lui stesso, e nella cui musica si accentuava la tendenza ad ottenere il maggior effetto da una polifonia di colori orchestrali, sempre più morbida e sensuale.

Queste opere, se non raggiunsero il successo teatrale de *Il suono lontano*, aumentarono però la gloria dell'autore agli occhi della gente di mestiere e sovratutto della critica.

Quando, dopo la guerra, un governo socialdemocratico fu messo a capo della Prussia e del Reich, e, fra tanti altri posti, anche quelli cosidetti « colturali », vennero occupati da uomini nuovi, ligi al regime antitradizionalista, si cercava naturalmente pure un nuovo direttore per l'Accademia musicale di Stato. Ed ecco che i nuovi padroni social-democratici, quasi tutti provenienti dal ceto operaio e assai mediocri intenditori di musica seria, cascarono sul pallido esteta Schreker unicamente perchè rinomato « avanguardista », e nel 1920 gli conferirono senz'altro la più alta carica pedagogica musicale del Reich. Lo Schreker potè così esercitare una notevole influenza sulla nuova generazione di musicisti e direttori d'orchestra. Egli si circondò di professori *avanguardisti* come lui, e dall'Accademia di Berlino uscirono ogni anno buon numero di allievi nei quali l'audacia iconoclasta superava quella dei propri maestri.

In essi la voglia di distruggere era decisamente più grande della coltura musicale e della voglia di costruire, creando o interpretando, opere d'arte. Ma l'audacia anche ragionevole, non può essere materia d'insegnamento nè servire a Tizio, Caio e Sempronio. Essa è frutto di un'evoluzione *individuale*. Nelle Accademie e nei Conservatori invece si devono formare le giovani schiere di futuri maestri, sulla base di un saldo sapere e d'una buona coltura musicale nonchè d'un sincero rispetto delle migliori tradizioni artistiche nazionali ed europee. A questo compito pedagogico lo Schreker, onnipotente e da nessuno controllato, non ha risposto; e l'Accademia da lui diretta è diventata uno di quei fattori dissolventi che hanno finito per screditare, agli occhi del pubblico, tutta la musica seria, sì da fargli apparire come unico « rifugio » l'operetta...

E con lo Schreker pedagogico andava di pari passo lo Schreker compositore che sempre più si allontanava dalla natura e s'innamorava dell'artificio. Col tempo però doveva fare l'amara constatazione che nessuna delle non poche sue opere aveva ottenuto un vero successo, nonostante fossero rappresentate sempre nei primi teatri (i cui dirigenti musicali erano — e sono — più o meno suoi allievi o amici) con artisti di prim'ordine e una messa in scena costosissima. Per rimediare a questo stato di cose, cioè a questa sequela di velati, ma non meno crudeli insuccessi, egli decise finalmente di non fidarsi più della propria fantasia nel fare il libretto. Un po' artificiosa, essa non gli aveva ormai più suggerito che argomenti artificiosi e che non potevano commuovere nessuno. Trovò così nelle novelle dello scrittore belga Carlo de Coster un soggetto di leggenda, semplice, ingenuo, popolare, e se ne fece un libretto, appunto quel *Fabbro di Gand* di cui scrivemmo sopra.

Ecco dunque un'opera popolare, pensava Schreker, e che potrebbe piacere a tutti, non solo agli amici e alla critica. Ma rimaneva ancora da fare il più, cioè la musica. E come da un'esile pianta di serra non potrà mai sbocciare il fogliame rigoglioso e robusto d'una quercia nel bosco, nutrita dal suolo natio e riscaldata dal vento di primavera e dal sole, così lo Schreker, dopo mezza dozzina di opere « aristocratiche » e dove parole e musica solevano essere degli arzigogoli di estetismo, sensuale finchè si vuole, ma anche astruso e antipopolare, non doveva illudersi di poter scrivere un'opera popolare e interpretare l'ingenua leggenda fiamminga con una musica appropriata, come aveva saputo fare per esempio un Humperdinck, o un Massenet, o un De Falla.

Così l'esito dubbio de *Il fabbro di Gand* a Berlino fu anche più comprensibile dell'insuccesso delle opere precedenti dove lo Schreker era stato almeno sincero. Ecco la storia dell'unica *novità* di cui vi è da riferire nei riguardi della stagione operistica berlinese.

Potrà interessare la notizia di un'esumazione dell'*Idomeneo* di Mozart, opera giovanile del maestro, rifatta da Riccardo Strauss, ma non salvata da lui dal dover ricadere nel sonno degli archivi. Poi vi fu una ripresa dell'*Otello* di Verdi, col maestro Kleiber, e, per il cinquantenario wagneriano, un'altra esumazione, più importante: *Il divieto d'amore*, pure col maestro Kleiber.

Nel nostro articolo del fascicolo di febbraio, abbiamo scritto più diffusamente di questo lavoro del giovane Wagner (22-23 anni), e della sorte che esso aveva avuto nel 1846 a Magdeburgo. A Berlino, ora, rimediarono sovratutto alla spaventevole lunghezza dello spartito (è notevole che fin d'allora Wagner era stato lungo...) tagliandone quasi la metà e ottenendo così che l'opera fosse *ascoltata* sino alla fine da un pubblico moderno e, possiamo aggiungere, molto gustata. Pure, non da tutti le è predetta una nuova vita, e per molti anzi è « handicappata » sovratutto dal giudizio sfavorevole che Wagner stesso ne dava più tardi. Per un altro autore, questo non conterebbe molto, ma, per Wagner, la cosa è diversa, e la ragione n'è ovvia.

Prima de *Il divieto d'amore*, la stessa Opera di Stato aveva dato, con nuova messa in scena, i *Maestri Cantori*, con Furtwaengler, e il *Tannhäuser*, con Klemperer. Quest'ultima opera fu messa in scena dal Klemperer stesso insieme al nuovo direttore di scena Iürgen Fehling. È stata roba dell'altro mondo. Non una sola indicazione scenica dell'autore, il quale era pure stato un *régisseur* dei più geniali e dei più sapienti, non una sola sua didascalia fu osservata. Tutto fu messo sottosopra. Il pastorello la cui parte era dall'autore scritta per una donna, lo fece un vero ragazzo (e fin qui nulla di male, anzi) che stonava da non credersi (ed ecco il male...). I cavalieri della gara di canto erano vestiti di fantasia e sembravano tanti giocatori di calcio. Ah! quel Wolframo con la maglia e i calzoncini! Anche nell'interpretazione della musica, arbitrii sopra arbitrii.

Era il *Tannhäuser* questo? Era Wagner questo? Tali domande si leggevano su i visi degli sbalorditi spettatori. E così si commemorava il cinquantenario della morte dell'incomparabile Maestro? Fu uno scandalo.

Poco dopo, il Comunale commemorava Wagner col *Vascello fantasma*, eseguendolo senza intervalli, in un solo lungo atto. Credo che tale edizione sia stata raccomandata una volta dallo stesso autore. Ma pel resto, anche là, arbitrii ingiustificabili nella messa in scena e nell'interpretazione della musica tollerati forse per il solo fatto che, di fronte alle vere e proprie *enormità* del *Tannhäuser* all'Opera di Stato che li avevano preceduti di qualche giorno, essi sembravano meno gravi.

Debbo render conto d'un'altra esumazione? Ebbene, il Comunale tentò la fortuna con la ignorata operetta offenbachiana *La principessa di Trebisonda*. Il libretto non arriva, per finezza di spirito e capacità di divertire, ad altri lavori dello stesso autore, e pare che anche la musica risenta un po' di questa deficenza.

Nei concerti qualche novità vi è stata, ma nessuna importante. E così faccio grazia al lettore di nuovi titoli e nomi. Invece lo interesserà sapere che Bernardino Molinari diresse l'Orchestra filarmonica e riportò molto successo, specie con una stupenda esecuzione de *L'allievo stregone* di Paolo Dukas, mentre il « Quartetto di Roma » piacque con Debussy e Respighi (*Antiche arie e danze per liuto*). Per debito di cronaca, per ora almeno, vi cito l'orchestra de « l'Associazione di difesa della coltura tedesca » fondata e diretta dal ben noto virtuoso violinista maestro Havemann. L'orchestra che esiste già da qualche anno, sembra fare buoni progressi. Me ne occuperò man mano che l'Havemann darà delle novità di qualche importanza.

Una notizia d'altro genere, ma non trascurabile, è quella della fuga dei già famosi e ora famigerati fratelli Rotter, che controllavano nientemeno che dieci teatri della capitale. Rappresentavano lo spirito *esteriorizzante* che aveva invaso e, poco a poco, infettato tutta l'arte teatrale di Berlino. Sono essi che avevano incominciato a dare operette con cantanti di prim'ordine e con una messa in scena di non mai veduta ricchezza. I compositori Franz Lehar e Emmerich Kalman, i cantanti Richard Tauber e Gitta Alpar, erano alcuni dei molti artisti che lavoravano per i due Rotter e ne sono ora diventati, in parte, creditori. Ma un altro compositore ungherese, Paolo Abraham, avevano accaparrato completamente. E l'ultimo loro fasto fu appunto la nuova spettacolosissima operetta-revue di questo maestro, *Un ballo nel Savoy*, che si dava ogni sera davanti

a non so quante migliaia di spettatori nel mastodontico Grosses Schauspielhaus.

Dopo la prima di quest'operetta e la consecutiva orgia di prammatica nella loro sfarzosa villa del Grunewald, l'uno dei degni fratelli fuggì all'estero e l'altro lo ha seguito. Dopo un breve periodo di « introvabilità » la coppia fu scoperta nel piccolo principato di Liechtenstein, fra la Svizzera e l'Austria. Essa avrebbe acquistato già da due anni segretamente la cittadinanza di quello staterello che, secondo quel che si dice, non conosce l'estradizione...

DRESDA. — Wagner fu commemorato con una edizione ridottissima del *Rienzi* (ho scritto già di questa edizione nella mia lettera precedente, sotto la rubrica « Colonia ») a cui seguiranno quasi tutte le opere posteriori del Maestro. Pare a me che al Teatro di Dresda sulle cui scene il *Rienzi* vide la luce 91 anni or sono, si sarebbe potuto rendere più reverente omaggio al grande scomparso eseguendo l'opera tal quale fu data, con brillantissimo successo, allora.

Di novità operistiche cito una nuova commedia musicale: *Quel che volete* (dallo Shakespeare) di Arturo Kusterer. L'autore, per la parte sentimentale, lavora con la cosidetta orchestra da camera come la conosciamo dall'*Arianna a Nasso* di Strauss, e per la parte comica, con una jazz-orchestra. L'opera diretta da Fritz Busch, ebbe discreto successo.

Con l'orchestra filarmonica di Dresda lo stesso Fritz Busch eseguì per la prima volta una *Suite* di Adriano Lualdi che fu molto applaudita.

MONACO. — La capitale bavarese fece ciò che avrebbe dovuto fare la capitale sassone, cioè rappresentò il *Rienzi*, un po' scorciato sì, ma senza gli irrispettosi tagli cesarei fatti a Dresda e a Colonia. L'opera, con messa in scena da grande spettacolo tipo Auber e Meyerbeer e concertata con somma cura dal maestro Knappertsbusch, ebbe, con Laholm protagonista, la Offermann come Adriano e la Feuge come Irene, un successo entusiastico.

Nei concerti notiamo un tentativo di Carl Orff, della Società Bach, di eseguire opere di maestri antichi in sala da concerto sostituendo l'azione con quadri mostrati su uno schermo bianco al disopra dell'orchestra. Le opere da lui prescelte per tale tentativo furono la *Antigone* del Traetta, e la *Niobe* dello Steffani. Si vede che anche nella « dotta Germania » l'Italia, specie del sei e settecento, *docet*...

Nei concerti filarmonici ebbe il battesimo un lavoro postumo di Max Reger rimasto incompiuto e ora terminato dal violinista e compositore Florizel von Reuter, cioè una *Rapsodia sinfonica* con violino concertante, che, sotto la direzione di Siegmund von Hausegger, ottenne il solito successo di stima (solito per i densi, ma pesanti lavori di questo compositore). La società corale fece conoscere un nuovissimo *Oratorio di Natale* del compositore tedesco-lettone Kurt von Wolfurt che tenta di suscitare a nuova vita un genere assai coltivato dai maestri tedeschi antichi. Il lavoro fu eseguito nella stessa sera anche ad Acquisgrana e a Magdeburgo. La triplice « prima » ebbe dappertutto buon esito.

LISPIA. — Notiamo la prima di una *Suite* di Prokofieff che ha per soggetto il romanzo *Il giuocatore* del Dostoiewski i cui attori sono caratterizzati nei primi quattro tempi della *Suite*, mentre l'ultimo tempo è dedicato alla « soluzione » del problema nato dall'incontro di quei quattro caratteri. Il tutto vien fatto con quella tecnica aspra e direi quasi « manesca » (giacchè ogni tanto ci si sente come schiaffeggiati...) nella quale ormai ben si riconosce il già così levigato maestro russo. Orchestra Gewandhaus diretta da Bruno Walter.

La stessa orchestra eseguì sotto la direzione di Howard Hanson (il quale aveva diretto un concerto simile a Berlino) un concerto tutto di musica nord-americana. In mezzo a lavori ben fatti, ma poco dissimili dai nostri europei di scuola wagneriana, straussiana, debussista o strawinskiana, rivelarono una tempra originale la *Sinfonia afro-americana* del compositore negro Grant Still e le *Danze popolari della Virginia* di John Bowell.

COLONIA. — Giacomo Offenbach, che molti credono autentico parigino, era invece di Colonia. Perciò, nella metropoli renana, vi è dell'interesse per quell'illustre concittadino. Si propaga ora perfino l'idea di un grande *Festival offenbachiano*. Intanto si fruga tra le sue partiture più dimenticate e non si disdegnano nemmeno i più tenui *vaudevilles* a cui l'autore non dava ormai alcuna importanza. Così si è rimessa in gamba una farsa che qualcuno ricordava sotto il nome de *L'isola Tulipatan* e a cui il solito « rifacitore » (che questa volta si chiama Leopold Schmidt) ha dato il titolo nuovo ed esuberante: *L'isola felice*. La messa in scena divertentissima e la interpretazione accurata segnarono, insieme alla grazia della musica, un ottimo successo.

L'orchestra sinfonica comunale fece conoscere alcune novità, tra cui cito il poema sinfonico *Primavera* del celebre maestro Weingartner, e la *Cantata spirituale* di Egon Wellesz, il dotto musicista viennese. Alla cantata parteciparono il rinomato coro Querzenich e la cantatrice Mia Neusitzer-Thoenissen, direttore, come sempre a Colonia, il « generale » Abendroth.

L'orchestra della Radio, insieme a due solisti e ad un piccolo coro, diede il battesimo a un « liederspiel » di Konrad Ramrath *Il violino dello zingaro* che varieggia motivi popolari ungheresi e che ottenne buon successo.

La « Società internazionale per la nuova Musica » aveva invitato Arnold Schönberg a tenere una conferenza su « *Musica nuova e musica vecchia* ». Il grande « riformatore » della musica, reduce dai trionfi al Queens Hall di Londra, affermò, fra l'altro, questo: « Nella musica melodica la parte superiore dice quasi tutto ciò che vi è da dire, mentre nella musica contrappuntistica l'intera sostanza è divisa tra le varie parti; in essa tutto lo spazio musicale viene utilizzato ». L'ideale dello Schönberg è di « far stare nello spazio più piccolo possibile il più ricco possibile contenuto ». (Ho sempre sospettato che Schönberg fosse, in fondo, un professore di fisica e scienze affini...). Ma procediamo nel nostro resoconto: « musica nuova è una musica *che prima non c'era*, e che, per questo, non può essere subito compresa, ma, in cambio, non può neanche invecchiare. La sorte della musica *impropria* e della musica *applicata* oppure *utilitaria*, insomma di tutta la musica scritta per il pubblico, è di *dover invecchiare* perchè non è stata mai nuova ».

Il problema, secondo Schönberg, consiste dunque nello scrivere una musica che ha il 100 per 100 di sicurezza di non invecchiare. E a risolvere tale problema egli addita la via più sicura: bisogna, cioè, scrivere una musica che ha il 100 per cento di probabilità di non essere subito compresa. Conveniamo che lo Schönberg si è sforzato per il primo a rigorosamente seguire questa via, stillandosi quasi il cervello per scrivere musica che fosse incomprensibile, anzi per trovare un modo da cui *dovesse risultare*, con sicurezza matematica, una musica incomprensibile. E questo modo lo ha trovato nel suo sistema dei *dodici toni*, una specie di sistema « brevettato » con « effetto garantito », sembrava allo Schönberg. Eppure, come spiegare allora gli applausi di Berlino, di Francoforte, di Londra? La musica dello Schönberg è dunque stata compresa? Tanta fatica è stata vana? Mah!...

Noi crediamo che lo Schönberg avrebbe fatto meglio a non tenere quella conferenza.... Egli ha scoperto il proprio giuoco con una sincerità che rasenta la dabbenaggine.

RUHR. — Le città di questo grande bacino carbonifero frementi di vita ad onta della crisi che le minaccia assai di più che non i vasti territori agricoli circostanti, danno sempre ancora materia al cronista musico-teatrale. Veramente, le novità sono state poche anche là. Citiamo un *Concerto* per violoncello e orchestra di Albert Ellinger che ebbe successo a Essen; un *Ciclo della Ruhr* per coro di Georg Nellius che piacque a Dortmund; una *Musica della sera* per orchestra di Rudolf Kattnigg, e una *Introduzione, Passacaglia e Fuga* per organo di Emil Peeters che interessarono a Bochum.

Più di queste novità, al lettore italiano importerà apprendere quanta parte abbia avuto l'arte italiana nella vita musicale che — strano a dirsi — si svolge sempre intensa in questa bolgia d'inferno della Ruhr, dall'apparenza così materialistica e brutale. Essen, la capitale, ha finalmente avuto la *Turandot* di Puccini e l'ha salutata con entusiasmo. A Duisburg si diede tutto il *Trittico* e poi *I Vespri siciliani*. Nella piccola Witten si ebbero una esecuzione in concerto della *Cassandra* di Vittorio Gnecchi, quell'opera che fu rappresentata per la prima volta nel 1905 a Bologna, sotto la direzione di Toscanini, e ingenerò poi la nota polemica nella quale il critico Giovanni Tebaldini accusò Riccardo Strauss di plagio verso lo Gnecchi. Ma questa storia era completamente ignorata a Witten. Il successo di *Cassandra* vi fu entusiastico. Infine, a Dortmund ancora, Gerard Bunk affascinò il pubblico col *Concerto* per organo in *la minore* di M. Enrico Bossi.

ALTRE CITTA'. — E giacchè parliamo di successi italiani, ne completerò la serie menzionando qualche prima rappresentazione avvenuta in altre città del vasto Reich. Così a Coburgo fu rappresentato il *Mistero di Venezia* di G. Francesco Malipiero che impressionò il pubblico di quella piccola capitale. (Piccola capitale, ma dinasticamente importante, come ben si sa, ricordando il Principe-consorte di Vittoria d'Inghilterra, Leopoldo, primo re dei Belgi, Ferdinando di Bulgaria che erano tutti dei Coburgo).

L'infaticabile maestro Ugo Balzer a Friburgo (Foresta Nera) diede il battesimo a *Giuditta* di Livio Luzzatto; e a Francoforte uno dei maggiori successi artistici di questa prima parte della stagione fu il *Don Carlos* di Verdi.

A proposito di Francoforte, debbo ricordare l'esecuzione interessantissima, fatta dalla Radio Orchestra, sotto la direzione di Hans Rosbaud, della unica *Sinfonia* (in *do maggiore*) di Riccardo Wagner. Ascoltando quella sinfonia (tutt'altro che trascurabile, d'altronde, e non affatto di solo interesse storico) si rimane convinti che, ad onta di tutte le disquisizioni e chiacchiere contrarie, Wagner era in primo luogo *musicista*, e solo in secondo luogo poeta, filosofo, drammaturgo, « regisseur » ecc.

Aggiungo, per concludere, una notizia che riguarda un'altra Radio Orchestra, quella di Berlino. Essa ha fatto conoscere, sotto la direzione di Ernest Ansermet, di Ginevra, il frammento d'una *Sinfonia* di Artur Honegger, e *Sei epigrafi antiche* del Debussy. Sono piccoli pezzi, scritti dall'autore pel pianoforte, e orchestrati con discreto gusto dal detto Ansermet. La stessa Radio Orchestra suonò, sotto il proprio direttore Eugen Jochum, per la prima volta, la *Nona Sinfonia* di Bruckner nella edizione originale. Usualmente si suonava di questa sinfonia l'edizione rifatta dal Loewe.

ALFRED BRÜGGEMANN.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Ministero dell'Educazione Nazionale, Roma. — A mezzo della Gazzetta Ufficiale del 21 marzo bandisce alcuni Concorsi pei seguenti posti di insegnante nei R. Conservatori di musica.

Roma (« *Santa Cecilia* »), professore di Canto (ramo didattico); di Tromba e Trombone.

Napoli (« *San Pietro a Maiella* »), professore di Armonia e Contrappunto (complementare).

Parma (« *Arrigo Boito* »), *professore di Canto*; di Violoncello; di Oboe e di Pianoforte.

Palermo (« *Vincenzo Bellini* »), professore di Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione; di Storia della musica e Bibliotecario; di Pianoforte; di Violino; di Tromba e Trombone.

Le domande di ammissione, corredate dai documenti di rito, debbono essere presentate al Ministero dell'Educazione Nazionale (Direzione generale antichità e belle arti) non oltre il 20 maggio p. v.

® Municipio di Genova. — Concorso per titoli ed esami al posto di insegnante di Contrabbasso nel Liceo musicale « N. Paganini ». Scadenza per la presentazione dei titoli il 1° maggio 1933, da inviarsi, con la domanda in carta da bollo, alla Segreteria Municipale.

® Opera Nazionale Dopolavoro, Genova. — Invita i pianisti e pianiste di nazionalità italiana, ad un *Torneo pianistico* che si disputerà il 3-4 giugno p. v. in un teatro di Genova. Ciascun candidato dovrà eseguire un pezzo d'obbligo (*Tema con variazioni*, op. 58 di Giuseppe Martucci, ed. Ricordi) ed un altro a sua scelta fra le principali composizioni pianistiche di autori italiani contemporanei.

I concorrenti, per essere ammessi al torneo, dovranno sostenere una prova preliminare a giudizio della Commissione, eccetto quelli che possano produrre il diploma di Magistero in pianoforte, conseguito in un Regio Istituto o pareggiato.

Al primo assoluto (che potrà anche essere invitato a tenere un concerto a scopo benefico) verrà assegnato un grande diploma; ed ai migliori classificati medaglie d'argento e di bronzo.

Chiedere programma dettagliato, con l'elenco dei documenti da presentare all'O. N. D. di Genova (Presidenza), Piazza F. Corridoni 2.

® Camerata Musicale (Via Fiorentini, 12) Napoli. — Concorso fra i musicisti italiani e fra i suoi soci per musiche da camera (vocali e strumentali, non superanti ciascuna la durata approssimativa di 10 minuti d'esecuzione) inedite o mai eseguite in pubblico. L'invio deve essere fatto non oltre il 30 aprile, contrassegnando ciascun lavoro con una lettera alfabetica seguita da un numero di cinque cifre, senza portare l'indicazione del nome dell'autore. Il quale, invece, con la data e luogo di nascita del compositore, sarà contenuto in una busta chiusa al cui esterno si trascriveranno la cifra e i numeri di cui sopra.

Il giudizio verrà dato « a referendum » dal pubblico sulle composizioni prescelte da apposita Commissione.

® A Budapest si svolgerà dal 4 al 20 maggio un Festival Liszt, che avrà per particolare attrattiva un Concorso pianistico internazionale, su brani del celebre compositore ungherese, riservato ad esecutori che non abbiano passato il 30° anno di età.

La giuria è composta di ben trenta personalità tra le quali, per l'Italia, figurano Alfredo Casella e Cesare Nordio.

Sono in gara vistosi premi, per un complesso di circa 16 mila pengö.

Chiedere il programma dettagliato del Concorso all'Ufficio Turistico Municipale, Budapest V. Deak Ferenc-utca 2.

® Accademia di S. Cecilia. — Il Concorso bandito per il 25° anniversario della fondazione dell'Augusteo per una composizione sinfonica, è stato vinto (ad unanimità di voti) dal maestro Ennio Porrino, d'anni 22, di Cagliari, col suo lavoro intitolato *Tartarin de Tarascon*. Le composizioni presentate erano 79.

® Maggio Musicale Fiorentino. — La Commissione del Concorso nazionale di bel canto, presieduta da Francesco Cilea ha esaminato i 185 iscritti, ritenendo 33 di essi meritevoli di essere ammessi alla prova finale che avrà luogo ai primi di giugno al Politeama Fiorentino dinnanzi al pubblico. La Commissione per l'assegnazione dei premi sarà presieduta da S. E. Giordano.

Ecco i nomi dei 33 classificati:

Soprani: Giovanna Barone di Livorno, Anna Bianchi Crema di Milano, Maria Esposito di Roma, Amalia Facchini di Firenze, Carla Gabogna di Genova, Giovanna Lunardi di Capolago di Varese, Guglielmina Macchi di Firenze, Antonietta Merli di Mirano Veneto, Marina Merlo di Torino, Giannina Napoli di Catania, Gianna Perea di Roma, Olimpia Quarantacinque di Firenze, Maria Ramirez di Palermo, Ercolina Ricci di Parma, Rinetta Romboli di Empoli, Maria Varetti di Ravenna.

Mezzo soprani: Germana Bisazza di Torino, Jole Jacchia di Bologna, Giulia Simionato di Mestre.

Tenori: Alberto Camici di Firenze, Aldo Lamperi di Santa Lucia in Cava, Vincenzo Maraschi di Vigevano, Aldo Sinnone di Milano.

Baritoni: Elio Angelini di Siena, Virgilio Caffi di Bergamo, Raffaele De Franchi di Roma, Guerrino Masini di Roma, Aldo Pizzuto di Napoli, Pietro Sopranzi di Roma.

Bassi: Giulio Neri di Roma, Luciano Neroni di Milano, Mattia Sassanelli di Napoli, Bruno Sbalchiero di Roma.

® Opera Nazionale Balilla - Roma. — Il Concorso (vedi nostro fascicolo dell'ottobre u. s.) per quattro marce non ha avuto esito favorevole. La Commissione composta dei maestri D'Elia, Di Donato, Scala e Tarditi ha riscontrato che nessuna delle 285 composizioni presentate abbia corrisposto alle esigenze del Concorso, nè palesato alcuna originalità.

® Al Concorso pianistico che si svolgerà a Vienna (vedi nostro fascicolo di febbraio) l'Italia sarà rappresentata dalla pianista napoletana Tita Parisi e dai pianisti Vincenzo Mannino e Nunzio Montanari, scelti per eliminazione da una Commissione composta dei maestri Alfano, Mulè, Casella, Silvestri, Nino Rossi e Mario Corti. A ciascuno di essi è stato assegnato un premio di L. 2.000.

NOTIZIE

® L'insegnamento della musica è stato l'oggetto di un discorso dell'on. Valperga di San Martino al Senato del Regno. Rilevando l'eccessivo numero di professionisti della musica, egli riterrebbe opportuna una selezione degli studenti dei Conservatori, o arrestando ad un certo grado l'insegnamento in alcune scuole, o rendendo più severi gli esami.

Riconosce quanto l'opera del Regime sia stata ricca di risultati per l'arte musicale, specialmente per l'affermazione della musica italiana all'estero, ed invoca i mezzi per facilitare giri artistici fuori patria e per sostenere le Società musicali dei piccoli centri.

Occupandosi della Radio, vorrebbe che le varie manifestazioni fossero meglio ordinate e che la complessa materia venisse ben disciplinata, mentre dai proventi della Radio si potrebbero ricavare i mezzi per aiutare le istituzioni musicali dei piccoli centri, unica fonte di cultura e di svago.

S. E. il ministro dell'E. N., nella sua risposta, pur non condividendo la diffidenza dell'on. di San Martino verso i diplomati dei Conservatori, ha dichiarato di approvare la sua proposta per l'istituzione di una Scuola di perfezionamento musicale a S. Cecilia, ed è anche d'accordo con lui per una efficace propaganda all'estero della nostra musica.

Parlando sul bilancio delle Corporazioni, allo stesso Senato, l'on. Antonio Vicini si è augurato che alla Corporazione dello Spettacolo sieno offerti i mezzi per svolgere una proficua azione sopratutto a vantaggio dei teatri minori.

® Presieduti dall'on. Mulè si sono riuniti a Roma i fiduciari dei Sindacati regionali dei musicisti. Si è discusso dell'Istituzione dell'albo professionale per gli insegnanti privati di musica, dell'inquadramento dei direttori di banda, delle mostre nazionali e regionali di musica contemporanea, dei concerti per le scuole medie, dell'istituzione di una Cassa sindacale di previdenza, del regolamento per il Festival di Venezia e della costituzione in Roma di un Circolo delle arti e delle lettere.

® La R. Accademia d'Italia (Classe delle Arti) su proposta di S. E. Respighi ha deliberato di pubblicare, insieme con altri studi storici sull'arte e sull'architettura, anche delle raccolte di fotoincisioni, di manoscritti musicali antichi inediti.

® Riportiamo l'elenco dei temi (coi relativi relatori che si svolgeranno al Congresso Internazionale di Musica, che avrà luogo a Firenze dal 30 aprile al 4 maggio:

La critica musicale, Gaetano Cesari (Milano); Karl Holl (Francoforte sul Meno); Guido Pannain (Napoli); Luigi Ronga (Roma).

Creazione ed interpretazione della musica, Guido Maria Gatti (Firenze); Alfredo Parente (Napoli); Boris De Schloezer (Parigi).

Tendenze dell'opera contemporanea, Paul Bekker (Berlino); Ferruccio Bonavia (Londra); Andrea Della Corte (Torino); Carl Ebert (Berlino); Alfred Einstein (Berlino); Alfred Machabey (Parigi); Gastone Rossi Doria (Roma); Roger Sessions (New York).

Radio, film e grammofono nei loro rapporti con la musica, Mac Butting (Berlino); André Coeuroy (Parigi); Luigi Colacicchi (Roma); Hebert Fleischer (Berlino); Leo Fuerot (Berlino); Ludwig Koch (Berlino); Adriano Lualdi (Milano); Basil Maine (Londra); Massimo Mila (Torino); R. Aloys Mooser (Ginevra); Hans Rosbaur (Francoforte sul Meno); Emile Wuillermoz (Parigi).

Diffusione della cultura musicale e scambi internazionali, Alfredo Casella (Roma); Edward J. Dent (Cambridge); Henry Prunières (Parigi); Paul Stefan (Vienna).

® L'Accademia Musicale Chigiana diffonde il programma dei suoi corsi estivi che si svolgeranno in Siena dal 3 luglio al 10 settembre. Essi sono affidati ai seguenti insegnanti: Gemma Bellincioni (Scena lirica), Arturo Bonucci (Violoncello), Alfredo Casella (Pianoforte), Vito Frazzi (Composizione), Fernando Germani (Organo), Ada Sassoli Ruata (Arpa), Arrigo Serato (Violino), Giulia Varese Boccabadati (Canto), Adolfo Baruti (Accompagnamento).

La tassa di iscrizione per un solo insegnamento è di L. 4000 per gli stranieri; per gli italiani verranno accordate facilitazioni di volta in volta.

Le iscrizioni si chiuderanno il 30 aprile p.v.

® Il Maestro Lorenzo Perosi sta lavorando intorno ad un nuovo Oratorio che, dedicato al defunto fratello Cardinale, trarrebbe ispirazione dalla figura di Giobbe.

Per disposizione del Pontefice, intanto, la Biblioteca vaticana raccoglierà i manoscritti delle opere del maestro, ordinandoli in un reparto che sarà chiamato « La Perosiana ». Già figurano in questo reparto le opere manoscritte che l'autore ha offerto a Pio XI.

® Mostra di musica contemporanea a Roma. — Oltre i due premi assegnati per pubblico concorso ai maestri Goffredo Petrassi e Giuseppe Rosati, altri quattro ne sono stati ulteriormente aggiudicati, ciascuno di L. 1000, a Ludovico Rocca, Enzo Masetti, Antonio Veretti e Giovanni Salviucci, per le loro composizioni dai titoli *Proverbi di Salomone*, *Trio*, *Tre canti* e *Sinfonia*.

® La Scuola Superiore di Cultura d'arte, di Milano, presieduta da S. E. il prof. Ettore Romagnoli, ha costituita una Accademia di musica contemporanea (Corso Italia 8) i cui scopi principali sono:

a) promuovere presso gli Enti culturali ed artistici nazionali ed esteri, manifestazioni di musiche contemporanee italiane, ed organizzare in Milano concerti anche di reciprocità con analoghi Enti esteri:

b) propagandare manifestazioni di musiche italiane, sia presso le Scuole del Regno, sia presso i G. U. F. o i gruppi dell'O. N. D.

® L'Associazione Medici Musicisti Italiani fa conoscere l'indirizzo delle sue sedi: Milano, Sede centrale, Via Settala 59; Firenze, Via de' Vecchietti 3; Genova, Via Assarotti 3-6; Roma, Via Lazio 23; Napoli, Via Cimarosa al Vomero 69; Torino, Piazza San Martino 3; Venezia, Ospedale S. Servolo.

® A formare la Commissione per i prossimi concorsi a cattedre di musica e canto nei R. Istituti Magistrali, il ministro dell'Educazione Nazionale ha chiamato i maestri on. Giuseppe Mulè, Achille Schinelli e Filippo Guglielmi.

® Il maestro Eriberto Scarlino, del R. Conservatorio di Parma, ha avuto la nomina a direttore del R. Liceo Musicale italiano « Giuseppe Verdi » di Alessandria d'Egitto.

® A titolare della cattedra di violino dell'Istituto musicale pareggiato Tomadini di Udine è stato nominato, per concorso, il maestro Vittorio Fael, già componente del Quartetto veneziano del Vittoriale.

® I prossimi spettacoli al Teatro greco di Siracusa comprendono l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide e *Le Trachinie* di Sofocle.

Per la prima, il maestro Mulè ha composto quattro pezzi, che possono considerarsi come veri cori quali erano inseriti nell'antica tragedia classica durante la recitazione e perciò suscettibili di integrarsi nelle ritmiche movenze della danza.

La musica che il maestro Pizzetti ha scritto per *Le Trachinie* si compone di nove pezzi, un preludio e otto intermezzi corali. Non tutte le parole dei cori sono state musicate; ma qua e là sono stati scelti quei versi che meglio esprimono e significano il carattere dei vari cori e l'atmosfera del dramma.

® Pel centenario Ariostesco che si celebrerà a Ferrara, si avrà una stagione lirica col seguente programma: *Walkiria*, *Trovatore* (con Lauri Volpi) e *l'Italiana in Algeri*. Dirigerà Ghione.

® Un eccezionale spettacolo si darà a fine mese nel Palazzo Ducale di Mantova, dove il Comitato della « Terza settimana mantovana » farà rappresentare l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi. L'opera sarà diretta da Amilcare Zanella: un'altra rappresentazione se ne darà poi, al Teatro Sociale.

® Il Teatro Verdi di Trieste è stato assegnato per il 1934 all'impresa Minolfi-Cavallaro. Il numero delle rappresentazioni sarà portato a 35, le opere da rappresentarsi dovranno essere almeno 7, tra le quali, d'obbligo, *La campana sommersa* di Respighi.

® Sono già stati formati i programmi dei quattro concerti del prossimo festival della Società Internazionale di musica contemporanea ad Amsterdam, che si svolgerà dal 9 al 14 giugno.

I. - L. Kauffmann, *Suite* per orchestra; J. Koffler, *15 Variazioni sui dodici toni*, per archi; P. Kadosa, *Concerto* per pianoforte e orchestra; G. Landré, *Sinfonia* N. 1; F. Bartos, *Suite* per orchestra.

II. - Bertus van Lier, *Sinfonia*, N. 2; E. von Borck, *Cinque Studi* per orchestra; M. de Manziarly, *Concertino* per piano e orchestra; G. Petrassi, *Partita*; E. Crisholm, *Suite di danze* per orchestra e pianoforte.

III. - W. Walton, *Belshazzar Faust* per soli coro e orchestra; R. Gerhard, *Passacaglia e corale* della cantata « L'alta maixença del re en Jaume »; I. Cartan, *Pater Noster* per coro.

IV. - A. Coopland, *Variazioni* per pianoforte; I. C. Paz, *Sonatina* per flauto e clarinetto; I. Kreici, *Sonatina* per clarinetto e pianoforte; C. Krenek, *Gesänge des späten Jahres*; R. Crawford, *Tre Canti* per contralto e orchestra da camera; L. Maric, *Quintetto* per fiati.

Come si vede l'Italia non ha che un solo rappresentante, il maesrto Goffredo Petrassi.

® La Confederazione Internazionale delle Società di Autori e Compositori, nel suo Congresso tenutosi recentemente a Parigi, con la partecipazione di S. E. Dino Alfieri in rappresentanza della Società Italiana Autori, ha emesso, fra l'altro, un voto di protesta « contro la pretesa della Federazione Internazionale dei Produttori di films, tendente a far riconoscere al produttore la qualità di autore del lavoro cinematografico e contro l'azione che detta Federazione intraprende nel dominio musicale ». E' stato fissato il programma pure del prossimo Congresso, che si terrà a Copenaghen dal 29 maggio al 3 giugno.

® Il Royal College of Music di Londra, fondato nel 1883 da Edoardo VII, celebrerà il suo cinquantenario il 9 maggio alla presenza dei Reali, Patroni dell'Istituto. Si svolgeranno quindi una serie di concerti fino al 13 luglio.

® Il Consiglio Comunale della città di Ginevra ha votato un sussidio di 40 mila franchi svizzeri (circa L. 140.000) a diversi Enti che organizzano alcune rappresentazioni al Gran Teatro; ed inoltre 20.000 franchi (L. 70.000 circa) per 20 rappresentazioni d'opera e di opera comica, all'Associazione Beckmans-Closet.

® La stagione d'opera al Covent Garden di Londra, che s'inizierà il 1° maggio, promette il seguente programma: sei opere italiane (*Don Carlos*, *Aida*, *Otello*, *Barbiere di Siviglia*, *Tosca*, *Bohème*); quattro tedesche (*Oro del Reno*, *Tristano e Isotta*, *Parsifal*, *Cavaliere della rosa*); ed una francese (*La Dannazione di Faust*). La London Philarmonic Orchestra sarà diretta oltre che da Sir Thomas Beecham, dai maestri Votto, Barbiroli ed Heger.

® All'Opera di Stato di Vienna si darà prossimamente il balletto in un atto *La bottega magica* di Rossini, elaborato e strumentato da Respighi.

Nella stessa città, alla fine di aprile, si rappresenterà per la prima volta il *Macbeth* di Verdi, messo in scena da Wallenstein e diretto da Krauss. Il libretto è stato tradotto da Göhler.

® Il programma delle rappresentazioni wagneriane a Bayreuth è il seguente: *I maestri cantori* (21, 30 luglio, 3, 5, 6, 7, 9, 18 agosto); *Parsifal* (22 e 31 luglio, 2, 10, 19 agosto); *L'Oro del Reno* (24 luglio, 22 agosto); *La Walkiria* (25 luglio, 13 agosto); *Sigfrido* (26 luglio, 14 agosto); *Il Crepuscolo degli Dei* (28 luglio, 16 agosto).

NECROLOGIO

® A Como, il 17 marzo, il maestro Riccardo Frühmann, che poi assunse il nome materno di Bonicioli. Notissimo ed apprezzato compositore e direttore d'orchestra, godette l'amicizia di Verdi, di Massenet, di Gomez, di Faccio ecc. Lascia alcune opere: *Marco Bozzari*, *Juan de Garay*, *Maria d'Orange*, ed alcuni poemi sinfonici.

Era nato a Zara nel 1853.

® A Vicenza, il 24 marzo, il maestro Antonio Coronaro, ivi nato nel 1850. Appena ventenne compose una *Messa funebre* eseguita in S. Marco di Venezia, alla quale seguirono altre due *Misse solenni*, ed in seguito le seguenti opere: *Olinta e Simone*, *La maliarda*, *Scila*, *Edwart* ecc. Amicissimo di Fogazzaro, fu da questi figurato tra i personaggi del *Piccolo mondo antico* e *moderno*.

® A Roma, il 30 marzo, il Senatore Vincenzo Morello, avvocato, giornalista, scrittore di grande fama, specialmente conosciuto con lo pseudonimo di « Rastignac ».

Noi, ricordandolo quale Commissario e Presidente della Società degli Autori ed Editori, dalla fine del 1925 al luglio del 1929, inviamo alla Sua memoria un reverente saluto.

® A Roma, il 7 c. m. la signora Giulia De Cousandier, che fu maestra di pianoforte del nostro Re ed allieva, a sua volta, di Liszt. Aveva 85 anni.

® Sentite condoglianze inviamo al maestro Alceo Toni, critico del *Popolo d'Italia*, per la morte del suo vecchio genitore Angelo, avvenuta a Lugo il 3 c. m.

® A Barcellona, lo scorso mese, Antoni Nicolau, al quale la musica catalana deve le sue più belle opere corali moderne, come *La Mort de l'Escolà*, *Captant*, *La mare de Deu*. E' autore di due opere, *La tempesta* (che ebbe ad interprete Tamagno) e *Un ratto*, di genere comico. Fu direttore, successivamente, della Società Catalana dei Concerti e del Conservatorio di Barcellona.

Aveva 75 anni.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 1441). *Partita in Si minore* (Ouverture francese) — *Fantasia e Fuga in La minore* — *Capriccio* sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo (Tagliapietra). (B) L. 6,—

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1199-1200). *Sonate* (testi ital., spagn. e portogh.). 2 vol. legati cad. (B) L. 30,—

BRAHMS (G.) (E. R. 1516). *Pezzi*, Op. 76. (B) L. 6,—

CHOPIN (F.) (E. R. 211). *Ballate - Fantasia*, Op. 49 (Brugnoli) (testi francese e inglese). (B) L. 10,—

——— (E. R. 1526). *Fantasia*, Op. 49 (Brugnoli) (testi italiano e spagnuolo). (B) L. 4,—

CZERNY - BARROZO NETTO. *Coletanea*, dividida em seis volumes :

——— (122531). Vol. I. - 60 pequenos Estudos (A) L. 6,—
——— (122532). » II. - 48 Estudos » » 8,—
——— (122533). » III. - 48 » » » 10,—
——— (122614). » IV. - 35 » » » 8,—
——— (122615). » V. - 35 » » » 8,—
——— (122616). » VI. - 32 » » » 10,—

CANTO E PIANOFORTE

ROBBIANI (I.). Guido del Popolo. Tragedia in 4 Atti di Arturo Rossato. Riduzione di R. Delli Ponti. (A) L. 50,—

ORCHESTRA D'ARCHI

GUERRINI (G.) (122663). *Tre Pezzi* : I. in modo scherzoso - II. in modo elegiaco - III. in modo popolaresco. Partitura in-16°. (A) L. 10,—

ORCHESTRA

LA ROSA PARODI (A.) (122758). *Omaggio a Vivaldi*. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

PERSICO (M.) (122543). La bisbetica domata. Fantasia sul 1° e 2° Atto (Culotta). (A) L. 10,—

SOLAZZI (U.) (122756). *Bocca su bocca*. Valser. (A) L. 6,—

——— (122757). *Tinche... in campagna*. One step. (A) L. 6,—

VITTADINI (F.) (122609). Vecchia Milano. La Pliniana : Preludio (per Archi e Pianoforte) (Picinelli). (A) L. 6,—

JAZZ-ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CULOTTA (L.) (122754). *Fairy-tale*. Slow fox. (A) L. 6,—

——— (122618). *Il bel Cecè!* Fox trot. » » 6,—

LIBRETTI

BACCHELLI (R.). Il galante tiratore. Divertimento. Libretto per la musica di A. Veretti. L. 1,—

ROSSATO (A.). Guido del Popolo. Tragedia in 4 Atti. Libretto per la musica di I. Robbiani. L. 4,—

RECENTI SUCCESSI

AL REALE DELL'OPERA DI ROMA :

GINO MARINUZZI

PALLA DE' MOZZI

Melodramma lirico in 3 atti di
Giovacchino Forzano

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto . . . . . » 4,—

FRANCO ALFANO

RISURREZIONE

Quattro atti di C. Hanau

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto . . . . . » 4,—

AL TEATRO BELLINI DI CATANIA :

RICCARDO ZANDONAI

LA FARSA AMOROSA

Scene popolaresche in 3 atti e 5 quadri di
Arturo Rossato

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto . . . . . » 4,—

AL TEATRO S. CARLO DI NAPOLI :

MARIO PERSICO

LA BISBETICA DOMATA

Quattro atti di A. Rossato

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto . . . . . » 4,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

INTERNATIONAL RADIO

MILANO - Corso di Porta Nuova, 15 - MILANO

costruttrice delle famose

SUPERETERODINE IRRADIO a 4 e 5 valvole

munite di controllo automatico del volume
e di silenziatore automatico brevettato.

NIENTE SCARICHE - NIENTE FADING!!...
POCO CONSUMO DI CORRENTE!!...

ENORME SELETTIVITÀ!!... E MILLE ALTRI PREGI...

TUTTO QUANTO POTETE DESIDERARE NEL VOSTRO APPARECCHIO

Chiedete listini ed audizioni ai nostri rivenditori

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.

Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.

Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.

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

VARESE.

Ricardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO V. MAGGIO MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

che associa all'alto valore nutritivo
la più facile digeribilità

CARLO ERBA MILANO

1929 - 202

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

Sag
PIANOFORTI

AGENTI NELLE PRINCIPALI
CITTA' d'ITALIA



a coda
e verticali

IL PIANOFORTE
CHE SI IMPONE

Listini
illustrati
a richiesta

Premiati con Medaglia d'Oro e Vermeil al Primo Concorso Nazionale - Fiera di Padova

S. A. GALLA & Comp.

TORINO (105)

54, Corso Ferrucci - Telef. 32-860

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

PARTITURA D'ORCHESTRA

GIOACCHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Questa nuova edizione dell'immortale capolavoro rossiniano è stata rigorosamente controllata sulla partitura autografa, che si trova nel Liceo Musicale G. B. Martini di Bologna, in modo da poter ripristinare l'opera nella genuina forma originale, eliminando tutte le aggiunte e modificazioni.

Elegante Volume di 444 pagine formato 27 × 14 rilegato in tela con impressioni in oro

L. 60.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

F. B. BUSONI.

E. R. 652. - *4 Danze antiche*. Op. 11 (Minuetto; Gavotta; Giga; Bourrée) L. 8.—

E. R. 650. - *Una festa al villaggio*, 6 Pezzi caratteristici. Op. 9. (Preparazione alla festa; Marcia trionfale; In chiesa; La fiera Danza; Notte) L. 15.—

E. R. 655. - *Marcia funebre* dal « Crepuscolo degli Dei » di Wagner L. 6.—

E. R. 653. - *2 Pezzi*. (Minuetto, Op. 14; Gavotta, Op. 25) L. 6.—

E. R. 651. - *3 Pezzi* nello stile antico. Op. 10. (Minuetto; Sonatina; Giga) L. 6.—

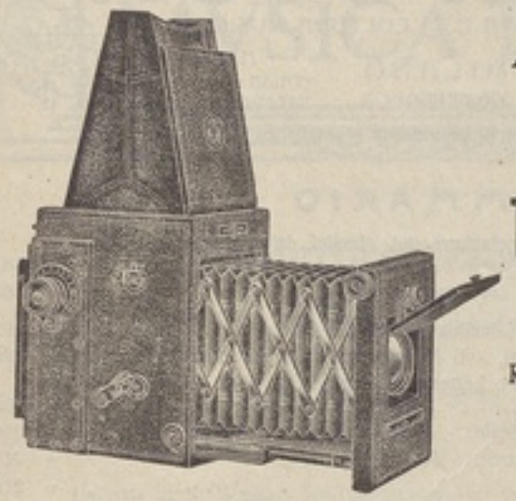
E. R. 654. - *2 Preludi e Fughe*. Op. 21 e 36. L. 10.—

E. R. 694. - *24 Preludi*. Op. 37. Vol. I. L. 8.—

E. R. 695. - *Idem*. Vol. II. » 8.—

Revisioni di G. TAGLIAPIETRA

EDIZIONI G. RICORDI & C



APPARECCHI FOTOGRAFICI

THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI:

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4

COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

Incendi - Vita - Rendite vitalizie

Infortuni - Responsabilità civile - Furti

Grandine

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO VIA BERCHET, 2

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

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

SOMMARIO

L. PERRACHIO — Per l'interpretazione dei classici del Pianoforte: Beethoven, Op. 109 . . . . . Pag. 181

A. LANCELLOTTI. — Il colore dei suoni . . . . . » 190

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il caso Berlioz. - Italia. - Estero . . . . . » 192

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Il Maggio musicale fiorentino . . . » 196

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (C. F.). - Lettera da Londra (G. F. Foa) . . . . . » 206

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica corale . » 210

IN TUTTI I TONI: Notizie. - Concorsi. - Necrologio . . . . . » 213

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 216

BRANO MUSICALE

G. L. TOCCHI. - *Stornello*. Versi di F. Sapori.

Lo scrigno Radiomarelli

Supereterodina a cinque valvole, con altoparlante elettrodinamico Presa per fonografo - Massima selettività - Facilmente trasportabile

Prezzo di vendita in contanti L. 1200. A rate L. 200 in contanti e 12 rate mensili da L. 90 cadauna

Nel prezzo sopra segnato sono comprese le valvole e tasse governative - È escluso l'abbonamento dovuto alla "Eiar" per le radioaudizioni.



RADIOMARELLI

ANNO XV MAGGIO 1933-XI N. 5

MVSICA D'OGGI

Per l'interpretazione dei classici del pianoforte

BEETHOVEN, Op. 109

Diceva bene Wagner che le più grandi le più profonde le più ardite creazioni di Beethoven son le ultime sonate per pianoforte.

I superficiali, i cattivi dilettanti, i critici hanno affermato per tanto tempo che il più grande Beethoven è quello delle sinfonie. Forse la sinfonia dev'esser più grande perchè si eseguisce coll'orchestra.

Poi qualcuno s'accorse degli ultimi quartetti.

Ma i musicisti han sempre pensato come Wagner che le ultime sonate per pianoforte sono fra le concezioni più vaste e più ardite. E fra queste quella di cui oggi discorriamo, l'op. 109, ha un posto preminente: direi a parte.

***

È stata composta o, più precisamente, il secondo e il terzo movimento son stati composti nel 1820 ed è stata pubblicata da Schlesinger a Berlino nel 20 o nel 21.

È dedicata a Massimiliana Brentano. Che sarà, si pensa, un grande personaggio. Una dedica di Beethoven e di un'opera 109 è una responsabilità!... Ma no: Massimiliana Brentano è una bambinetta.

È vero che nella lettera che accompagna la sonata Beethoven accenna « alla madre eletta ed al padre così buono e così nobile » coi quali è sempre stato in affettuosa amicizia. Sta di fatto però che questo grande poema è dedicato a Massimiliana Brentano che è una bambinetta.

La sonata è in mi maggiore. Tonalità poco usata da Beethoven. Delle sonate per pianoforte non ve ne sono che due: l'op. 14 n. 1 e questa. V'è inoltre il finale dell'op. 90. Tonalità non indicata alla creazione vasta maestosa e di tipo eroico: per la quale Beethoven adopera il do maggiore il mi bemolle maggiore il fa minore. Tonalità invece delicata idillica propria alla finezza dei particolari.

I movimenti son tre: il primo alterna un *vivace ma non troppo* con un *adagio espressivo* — il secondo è *prestissimo* — nel terzo v'è un *andante molto cantabile ed espressivo* con sei variazioni.

***

Vivace ma non troppo - adagio espressivo - tempo primo - adagio espressivo - tempo primo: la forma di questo primo movimento ha dato da fare ai teorici. Che han tante cose da custodire: gli schemi i temi le tonalità l'ordine....

Lenz Marx Elterlein Nagel Riemann Schenker Reinecke si sono affannati per trovare il primo tema il secondo tema lo sviluppo.... Non han trovato niente. Han trovato tutto per aria.

Nessuno ha capito che Beethoven ha voluto distendere, direi, come un piano una distesa una fantastica superficie sulla quale due volte si leva come un getto sonoro.

Che egli ha voluto, se ciò non vi piace, che egli ha voluto creare un fine placido leggero trasparente ambiente sonoro che due volte un soffio traversa fende rompe agita colora trasforma trascolora....

O, se ancora questo non vi piace, ha voluto esprimere una pace una dolcezza che d'un tratto un grido lacera che poi vanisce e si sperde e si spande in curve onde di suono.

Insomma, questa o quella: l'imagine è di un elemento che due volte bruscamente riman sospeso per l'intervento di un altro elemento che vi entra con un accordo lacerante o che tale voleva essere a' tempi di Beethoven e che noi vediam come tale solo per riflessione, i nostri orecchi essendo abituati ad altri laceramenti.

Questa certo non è la forma del primo tempo di sonata. Ma che importa. Questa è la forma di una cosa bella.

***

Tutt'altro è il *prestissimo*. Non più finezze nè trasparenze sognanti ed irreali. È rude maschio elementare, direi primitivo trogloditico....

Il ritmo picchia con una continuità inattaccabile materiale irragionevole inflessibile a qualunque debolezza di sentire o dolcezza di poesia.

Così martellato sa di danza. Qualche rapido disordine — battute 19 e segg. — par di orgia. Ma un carattere sacro è in fondo. Si direbbe un rito intorno all'ara. Che sia un riflesso di quel mondo greco che in quei tempi era così vivo e particolarmente nel pensiero dei poeti di Germania, Goethe Herder Wieland Schiller Klopstock e Lessing?...

La forma è bipartita: le due parti han press'a poco la stessa grandezza: 70 battute la prima parte, 65 la seconda con 8 di coda. Fra le due parti è un episodio di 35 misure che le collega.

Multiforme è l'elemento tematico costituito di sei disegni fra i quali v'è spesso affinità di linee ma che tuttavia si possono delimitare con qualche facilità. Il primo elemento occupa le prime 8 misure. Nelle successive fino alla misura 25 non si può trattare di un vero e proprio elemento nuovo: troppa analogia di ritmi vi è fra questo ed il primo elemento.

Quel che appare alla misura 25 sì, è incontrovertibilmente un elemento nuovo. Cui segue una derivazione del primo elemento. Bisogna scendere poi fino alla 43ª misura per trovare un altro elemento e ancora oltre fino alla 57ª, dove è il vertice della parabola degradante sull'ultimo elemento. Nel quale par che il brano si plachi rientri si raccolga in sè per spiccare il nuovo salto a rifar la parabola.

Nessun elemento nuovo oltre questo limite.

***

Un tema di 16 misure offre materia a 6 variazioni. Fra le quali son momenti felici e cose belle.

Ma non tutto è felice e bello.

L'aspirazioni son grandissime: l'intenzione lo sforzo per raggiungere un mondo superiore sono ammirevoli, commoventi. Ma la realtà sonora è rimasta talvolta di qua. La materia sonora è stata misconoscente e ingrata al generoso creatore. Tanto più ingrata in quanto è proprio per una ragione materiale che è mancato.... Se Egli non fosse stato sordo avrebbe fatto altrimenti.

È fuor di dubbio che egli avesse un intuito sicuro, sorretto anche da larga esperienza. Ma è altrettanto fuor di dubbio che talvolta la mancanza del controllo materiale dello strumento gli impedisse di rilevare le debolezze di taluni procedimenti. Può bastare un nulla, una disposizione un'altezza una distanza — tant'è delicata la scrittura musicale! — a guastare a indebolire un'espressione. E può bastare un nulla a drizzarla, a mutarla del tutto.

Ma vediamo la cosa da vicino e andiamo per ordine.

Non si potrebbe pensare tema più atto ad esser variato. La linea melodica con quel suo incedere pacato e largo si presta ad esser sminuzzata spezzettata evaporata. I suoi intervalli brevi attendono di esser ampliati. Il giro tonale offre quattro capisaldi. Una modulazione in si maggiore, una caduta sulla dominante, una modulazione in sol diesis minore e un passaggio traverso fa diesis minore.

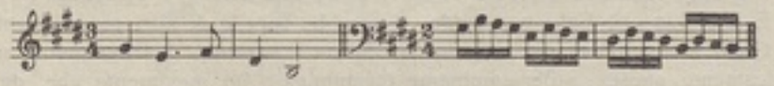
La prima variazione ha un carattere del tutto inatteso. Per lo più le prime variazioni sono in aumento sul materiale tematico, sono una complicazione del tema. Le variazioni più semplici e scarne si mandano al centro. Questa è l'opposto: è una melodia pura aerea liberata accompagnata da una modesta serie di bassi e di accordi. Una semplificazione del tema. Ma così com'è, quella espansione lirica è bellissima.

La seconda variazione è condotta su due elementi diversissimi. Il primo elemento è fatto di tanti puntini sonori nei quali si continuano il tema e le sue armonie. Disposizione che arieggia quella del *vivace* nel primo tempo. Il secondo è fatto con una progressione in cui dialogano due voci sostenute da accordi troppo densi. Ma questo stesso elemento si trasforma dopo quattro misure, si rompe... La variazione della variazione. Ebbene, questi due elementi così lontani derivano entrambi dalla stessa frazione di tema: dalle prime 8 battute. Così inesauribili sono le combinazioni di note che uno stesso nucleo può dar origine a due organismi così dissimili....

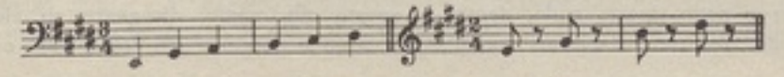
Lo stesso procedimento è usato nella seconda parte della variazione. La seconda parte del tema si riproduce negli stessi due elementi che vengono così, come già nella prima parte, a sostituirsi al ritornello. Che di fatto è abolito.

Vivace allegra gioiosa la terza variazione. Ed anche ingegnosa.

La melodia è scesa nel basso



e il basso è venuto su, a galla



e dopo 4 misure le parti, in contrappunto doppio, s'invertono e tutto questo muoversi e spostarsi dà come l'idea d'uno scintillare d'un brillare d'un luccicare... Un capolavoro.

Nella prima parte della quarta variazione si nota uno stile schiettamente quartettistico: i frammenti vanno per imitazioni e tutto quello intrecciarsi di parti è d'una rara vaghezza. Del tema è rimasto assai poco: della melodia è adombrato lo snodarsi e il procedere in quell'abbassarsi e alzarsi dei frammenti. Del giro tonale è stata soppressa la modulazione in si maggiore sulla quarta misura: appare invece nell'ottava la sesta napoletana trattata enarmonicamente come dominante di fa maggiore.

La seconda parte della variazione, bisogna dirlo!, non è all'altezza della prima. Quelle armonie massiccie, con tutti quei raddoppi, in posizione così stretta, tremolate così lentamente al centro della tastiera — dove il tipo di sonorità è il più disadatto — non sono da Beethoven. Dov'è la fantasia di Beethoven lì dentro? Dove la potenza della creazione? Dove l'immensità del pensiero? Appena si salva sulla chiusa dove que' modestissimi frammenti di scale guadagnan qualcosa al paragone.

Ma eccolo subito grande. Un colpo d'ala e il genio è volato su.... Quinta variazione: forte vasta. La più forte la più vasta la più pensosa.

Del tema, la testa: le armonie. Poi tutto il resto è creazione libera. Da quel frammento di testa — una terza! — da tutte quelle entrate s'alza un grande edificio una grande architettura. La dolcezza del sentire il dolore la gioia la passione esulano da questa creazione: che è tutta pensiero. Ordine. Masse di suono sono ordinate e disposte a fare una grande architettura severa fredda spirituale: il tempio.

Aboliti anche qui i ritornelli perchè trattati direttamente dal creatore con varianti. Anzi, la seconda parte è a dirittura ripetuta tre volte, delle quali due identiche.

Sesta variazione: variazione di chiusa: il capitello che adorna e termina la colonna. Grande nell'intenzione e modesta nella realtà: se non a dirittura povera, qua e là, e disordinata e incompleta. E ciò per la servitù di quel trillo ostinato che, certo, doveva avere un particolare valore espressivo nell'intenzioni del creatore, la funzione — chi sa — descrittiva d'un palpitare d'un tremolare d'un brillare di luci, una funzione espressiva di moto — quantunque sia difficile conciliare l'idea del moto colla fissità di quel trillo inchiodato ad una sola nota.

È indubbio che Egli, povero grande vecchio, nell'orribile silenzio della sua anima sentisse qualcosa che lo strumento non dà. Che Egli imaginasse effetti di suono che non ci sono: ch'Egli intravedesse chiari gli sviluppi armonici che nella realtà son rimasti non ben delineati e definiti: che Egli pensasse efficaci quelle disposizioni di linee e di suoni che all'esecuzione, neppure alla più perfetta vaporosa leggera aerea esecuzione, si rivelano insufficienti e disadatte.

È indubbio che Egli, non sordo, si sarebbe servito di altri procedimenti.

Quali le intenzioni del creatore in questa creazione? Spiritualmente non so. Tecnicamente queste: sulla dominante incamminare un movimento che, dapprima lento, va poco a poco aumentando fino a trasformarsi in trillo rapido e continuo: sopra e sotto questo trillo, dentro a questo movimento, disegnare gli elementi melodici del tema dapprima con disegno largo e pacato e poi frantumato e rotto, sempre più frantumato e rotto fin che del disegno non rimangano che le briciole, fiocchi bianchi che scendendo giù pian piano vanno a posarsi ed a ricomporre il tema nella sua forma d'origine.

Disegno stupendo. Concezione stupenda ardita di una genialità immensa....

Ahimè! La bellezza intravista non s'è concretata nella materia e nel segno.

***

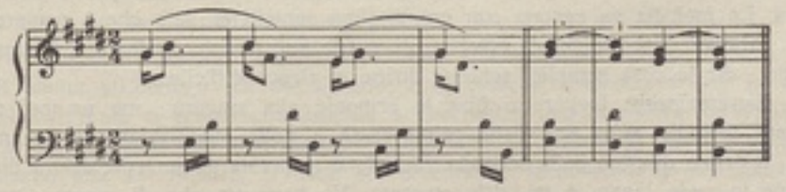
E veniamo allora ai suoni. Apriamo lo strumento!

Vivace, ma non troppo - Adagio espressivo. Movimenti diversi che s'adattano alle diverse nature dei due elementi. E sui due movimenti penso che non vi siano incertezze: per il *vivace* va un pendolo di 58 cm. alla semiminima e per l'*adagio* uno di 96 alla croma. S'intende però che sono i movimenti base: che dunque non van presi in senso assoluto: che anzi, particolarmente nell'*adagio*, van trattati con grandissima libertà e senza rigore. Le fioriture dell'*adagio*, quelle onde di suono van gettate con grande elasticità: s'han da prendere non come un pretesto virtuosistico — che qui sarebbe una buffonata, dove tutto è grande e serio — ma come una espansione di suoni che largamente e quasi maestosamente va s'alza si bassa si rialza in una atmosfera ideale.

Ben più difficile è da trattare il suono. Il timbro del suono. In fondo questo movimento è leggero aereo alto. Non vi sono profondità: non vi sono oscurità sonore: opacità, asprezze, misteri. Pure, quanta differenza, quanta distanza fra la leggerezza e l'ariosità del *vivace* e la leggerezza e l'ariosità dell'*adagio*. Le regioni battute dall'uno e dall'altro elemento non son mica lontane: si può dire che son le stesse: il centro e l'acuto della tastiera. Ma quanta disparità nel suono dei due elementi. Penserei che l'ideale sarebbe d'avere due strumenti!... Non avendoli, provvedan le dita.

Fine leggero aereo il primo elemento: ma in fondo collegato compatto ordinato fuso nei pedali. Mentre il secondo è più scapigliato e dopo tratti di polifonia quasi rigorosa lancia arabeschi nitidi e chiari e a dirittura perlati; fili sonori che scendono e salgono; fine leggero aereo, sì, ma con più chiari e scuri: più discontinua la sostanza e men compatta. Legato fuso compatto è dunque il suono nel *vivace*: nell'*adagio* non è slegato ma direi men legato, con più vuoti, con più vuoti di pedali e con più varietà e disparità di tocchi e di intensità.

Il disegno di 4 note nel *vivace* è la rottura la spezzettatura di una serie d'accordi



nei quali è difficile stabilire quale sia la linea melodica principale: se cioè nella parte superiore o nella seconda parte. Ma la cosa non ha una grande importanza: basta sonar chiaro e il disegnarsi delle varie linee avviene da sè. Importante è invece notare che in quattro punti il disegno superiore va sotto, alla mano sinistra:

e cioè alle battute 17 e segg. — 53 e segg. — 70 e 74. È intuitivo che in tali punti la sinistra deve esser leggermente in prevalenza sulla destra. Ma alle misure 17 e segg. solo per due misure: perchè dopo è difficile escludere che la parte di sopra non abbia la stessa importanza di quella di sotto. Penso che qui tutte le parti si completino si integrino fra loro.

È inutile notare che gli arabeschi dell'*adagio* van sonati con larghezza e non con bravura.

***

Pendolo di 15 cm. per mezza battuta nel *prestissimo*.

Movimento costante uniforme da capo a fondo: fuor che due attimi, non al centro, prima della ripresa — dove non v'è e non dev'essere incertezza titubanza — ma alle misure 31, 32 e 122, 123 si cede appena e fuggevolmente.

La creazione è aspra travolgente impetuosa. È strano però che, dato questo carattere, abbondino le indicazioni di *piano* e *pianissimo* e scarseggino le sonorità potenti e imponenti. Penso che l'esecutore non debba sempre prendere alla lettera queste indicazioni e che i *piani* vadan considerati talvolta *mezzi-piani* e talvolta *mezzi-forti*. Ma *pianissimo*, mistero! alle battute 25 e 120. Che sopratutto il suono debba avere una durezza ed un'asprezza di timbro tale da metter in evidenza la elementarità quasi selvaggia della creazione.

Van rispettate con cura le numerosissime forcelle di *crescendo* e *diminuendo*. Quel gonfiarsi dei suoni, quell'affievolirsi e riprendersi ha come il significato d'un ansimare... Ansia affanno è in quei temi — 50, 151 — in quei temi rotti strozzati sospesi sul vuoto.

Dalla misura 160 si scenda con l'ottave fino al si basso. Lo spazio fra quei due elementi, quel che sale e quel che discende, è immenso.

Del resto tutto è immenso qua dentro e gigantesco.

Perchè qua dentro non c'è un uomo: c'è tutta la razza il suo mistero la sua fede la volontà il genio.

***

Pendolo di 89 cm. per la semiminima nel tema. Ritornelli obbligatori non tanto perchè in alcune variazioni il ritornello è sviluppato da Beethoven quanto più tosto perchè senza ritornello lo sviluppo della frase rimane incompleto.

Il movimento della prima variazione è leggermente ancora più lento che nel tema. La melodia va cantata con grandissima semplicità: ciò che è sempre difficile. Abbiam l'abitudine di colorire di rubar sul tempo di forzare l'intensità i timbri: dir le cose semplici schiette diritte ci riesce difficile....

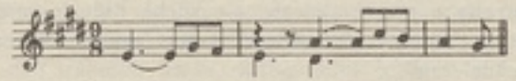
Estremamente leggere e fuse le armonie alla sinistra: ma un po' rilevati i tratti melodici sulla fine della prima frase e nella modulazione in sol minore.

Il primo disegno della seconda variazione si presta ad interpretazioni diverse: taluno lo vede legato e tal altro staccato. Va bene un che di mezzo: non uno staccato che non è serio e non un legato che è denso: ma un mezzo legato, un mezzo staccato di cui si troverà il tipo esatto provando e riprovando. Del secondo disegno — battute 9 e segg. — va messo in rilievo il dialogo delle due voci che si sorpassano a vicenda, accentando e tenendo bene la minima che segue

al trillo. Quant'è possibile leggeri gli accordi della sinistra. Piccolo ritardando alla misura 16, alla misura 28, alla fine.

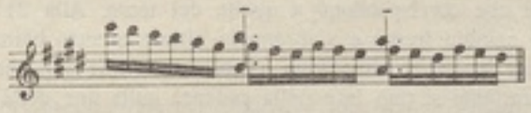
Terza variazione: 15 cm. di pendolo alla semiminima. Suono nitido secco preciso, senza pedale. Notare che alle riprese, e precisamente alle misure 9, 12, 17, 24 vi sono dei *piani* seguiti da *crescendo*. La variazione non è tutta uniformemente *forte* come fanno gran parte dei pianisti. Per i passi di semicrome si impieghino le diteggiature razionali e simmetriche coi pollici sui tasti neri: che semplificano d'assai la difficoltà.

Due sono i disegni nella prima parte della quarta variazione: il disegno di semiminime e di crome



e quello di semicrome, chiaramente visibile. Giusta il principio che regge il contrapunto classico dei due disegni l'uno è principale, l'altro secondario. Qual'è il principale? Indubbiamente il disegno di crome e semiminime. E questo va cantato e messo in rilievo in qualunque posizione si trovi, in qualunque registro, sopratutto quando scende laggiù e si perde nelle profondità. Di questo disegno si accenti un poco la semiminima che sta all'entrata di ciascuna voce. In ombra leggere e volubili le semicrome.

Nella seconda parte si faccia come si può. C'è poco da fare.... Si alleggeriscano fino all'inverosimile que' gnocchi d'armonie, si faccia un bel degradando e decrescendo dopo il *fortissimo* e si timbrino bene il si e il la nell'8ª misura — contando dalla seconda — che io raddoppio così



Per la quarta variazione pendolo di 136 per la semiminima.

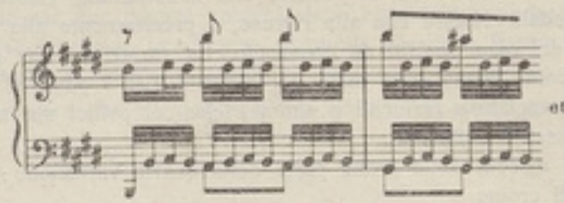
Come tutte le cose grandi e belle la quinta variazione non ha bisogno di grandi cure: vien su da sè! Son le creazioni deboli malferme povere che si devono puntellare da tutte le parti; cui bisogna appiccicar tante cose perchè esprimano qualcosa, per le quali si deve ricorrere agli artifici e escogitar le maniere perchè sia interessante quel che è fuori, poichè dentro non c'è niente, e prendere a prestito e chiamar in aiuto le lettere la poesia la pittura l'architettura.... Le grandi creazioni van da sè, coi mezzi proprî.

Per questa variazione pendolo di 47 cm. alla minima.

E siamo all'epilogo. Di cui l'inizio, l'ingresso, è stupendo e non presenta difficoltà. Il tema si profila chiaramente anche senza una eccessiva sorveglianza. Quando gli elementi son ben disposti si mettono in ordine da sè. Le difficoltà cominciano alla 13ª misura. Il trillo sta diventando fastidioso: la sua insistenza va corretta relegandolo in ombra e facendone una cosa di una leggerezza superlativa, una cosa aerea trasparente vaporosa.... Ma il trillo è doppio. Trillan ambe le mani. E trillano in una regione pesantissima.... Come fare?

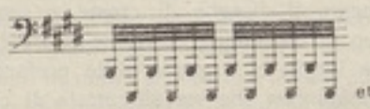
Davvero talora son tentato di ricorrere all'esecuzione indicata da taluni e che

è certamente quella che s'impiegava a' tempi di Beethoven e che si ritrova negli studi di Czerny, che di Beethoven era allievo



che se non è corretta e non è l'ideale — poichè l'ideale sarebbe il trillo continuo — ha almeno l'enorme vantaggio di esser leggera, di rompere il trillo, di farci de' buchi e de' tagli....

Il trillo basso che parte dalla battuta 16 è troppo chiaro: lo sostituisco con questo trillo



che allontanando il do riesce più opaco più oscuro più tenebroso e profondo. Su questo lontanissimo fantastico rullio si profilano meglio gli arabeschi che son sopra.

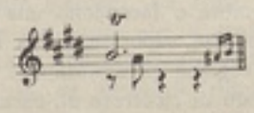
I quali arabeschi poi — nei quali s'apre la seconda parte del tema — van sonati senza fretta e quasi con larghezza mettendo bene in evidenza il giro tonale e le modulazioni che corrispondono a quelle del tema. Alla 21ª misura, dopo la quale l'arabesco cambia forma e s'aprono le ultime quattro battute del tema, non è fuor di posto un lievissimo ritardando, proprio sulla fine della battuta, e il respiro d'un attimo. Altrettanto si può fare nella cadenza sulla fine della misura 24.

Alla misura 25 si trova il ritornello della seconda parte del tema. Del tema non son più che le bricciole che volteggian lassù. Sotto, il trillo sempre più leggero — che, ripeto, si può eseguire nella maniera non ortodossa indicata dianzi —. E sotto ancora uno scorrere liquido di suoni che deve essere così leggero e delicato e aereo — mani di fata! — da parer piccoli glissandi... Su tutto questo le bricciole del tema van illuminate, punteggiate, quasi vibrate con un tocco rapido e secco e deciso ma finemente.

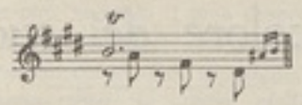
Poi scende l'arabesco per primo e va a posarsi sulla tonica, dove indugia ciondolando sulla tonica e sulla sopratonica sempre più lontano e svanito.

Scendono le bricciole del tema pian piano e passano traverso il trillo. Alla fine scende pure il trillo che è l'ultimo a fermarsi. Risolve molto lentamente sull'ultima nota dell'arabesco, in un largo ritardando.

Beethoven ha fermato la scesa del tema sul la — batt. 35 —



Alcune edizioni prolungano la caduta



Penso che questo sia un irriverente arbitrio che non migliora la versione di Beethoven — nel qual caso potrebbe giustificarsi. Non la migliora perchè colla sua versione Beethoven lascia del tutto dileguare il tema, lo spegne prima della fine così che di lui non resti più nulla. Perchè fermare i tre elementi insieme? Prolungare quel tema, quasi che Beethoven avesse commesso una dimenticanza, sa di piccineria di casalingo di burocratico....

Dal trillo e dall'arabesco basso, lontanissimi lenti sbiaditi svaniti, sorge il tema integrale che si sovrapone all'ultima imagine di quel mondo sonoro che la gigantesca fantasia del creatore ha creato.

Sorge calmo — il movimento è bene che sia anche più lento che in principio, 99 cm., che è il movimento dell'ultima variazione — sorge calmo sereno pacato a dileguare la visione di quel mondo fantastico che se, per un tragico e duro destino, non si è realizzata appieno ed è rimasta qua e là abbozzata e incompiuta, è pur sempre una visione stupenda e mirabile: la visione di un mondo grande alto superiore. Di quel mondo superiore cui tende incessantemente e senza discontinuità l'arte di Beethoven che è arte morale. Non vuota chimerica scettica mefistofelica illusione sonora — Goethe, demoniaco, non ha compreso Beethoven — ma arte morale che inspira la fede, qual si sia, ed eleva ed infiamma alle cose buone e grandi.

Luigi Perrachio.

CANTI POPOLARI

M. BÉCLARD D'HARCOURT

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 spagnuolo). (120128 L. 6,—

Mélodies populaires indiennes (Équatour-Pérou-Bolivie). — 46 Airs chantés; 9 Airs de flûte. (118966) L. 24,—

EDIZIONI RICORDI

Il colore dei suoni

Hanno un colore anche le parole? Se volessimo fare dello spirito potremmo dire che, infatti, ve ne sono alcune di... colore *oscuro*, e via discorrendo.

L'uomo è essenzialmente un animale *veggente*: ogni sua percezione è costituita da indagini visive. Ora, esistono alcuni uomini che, possedendo questa qualità al massimo grado, associano sempre al suono di una parola, di una nota musicale, perfino di un rumore, la visione di un colore. La loro è, in altri termini, un'*audizione colorata*.

Al sesto Congresso di fisiologia di Bruxelles venne, anni or sono, comunicato il caso di un giovane intelligente e colto, che possedeva in grado estremo questa facoltà di associare al suono di una parola la visione di un colore. Udendo suonare un *armonium*, manifestava il suo giudizio esprimendosi così: questi bassi hanno molte note *violette*. Il fratello e gli amici si maravigliarono e lo qualificarono per uno stravagante; ma, messo a contatto con persone di scienza, egli seppe che il suo caso, pure essendo interessantissimo, non era singolare. Allora comunicò tutte le impressioni *cromatiche* che gli si presentavano sia ascoltando la musica, sia ascoltando le parole. E le osservazioni raccolte in tale modo furono 125.

Ma vi sono anche soggetti i quali coloriscono le consonanti, i dittonghi, i nomi propri, e le cifre. Nè è meno strano il fatto che questa colorazione varia non solo da persona a persona, ma anche da un'età all'altra. Di modo che uno stesso individuo se oggi associa al suono di una data parola la visione di un dato colore, fra dieci anni vi assocerà quella di un colore diverso.

Per il soggetto preso in esame al Congresso di Bruxelles, la vocale *a*) rappresenta il colore azzurro pallido; *e*) rappresenta il giallo più o meno chiaro, secondo che il suono è aperto o chiuso; *i*) rappresenta il color verde molto vivo; *o*) sta fra il rosso e il bigio; *u*) esprime il violetto.

Ma il colore delle medesime vocali varia, come abbiamo già detto, da persona a persona.

Eccone un esempio nel seguente specchietto che riassume le risposte di quattro individui: *a*) per il primo, rappresenta il color bianco; per il secondo e per il terzo, il rosso; per il quarto, il nero; *e*) grigio, grigio-giallo, bianco; *i*) rosso-violetto, giallo, bianco, rosso; *o*) giallo, grigio ferro, nero, azzurro; *u*) nero molto vago, grigio, azzurro, verde.

Quanto alle consonanti, ecco le osservazioni che si sono potute raccogliere: *s*) ha un colore metallico; *r*) oscura il colore della vocale che segue e fa brillare quella che precede; *b*) ha un colore bruno oscuro; *d*) è granata; *f*) grigio; *g-h*) nero; *l*) scuro; *p-c-z*) giallo.

Infine, per i nomi propri, secondo le persone che li ascoltano, variano le impressioni dei colori.

Un soggetto vede il nome: *Maria*, rosso e giallo; *Orsola*, grigio; *Paolina*, granata e giallo; *Marta*, rosso e bianco; *Marcella*, rosso e oro.

Un altro ha delle sensazioni diverse. Di modo che, per esso, *Maria*, è bianco; *Paolina*, è azzurro, e così di seguito.

Vi sono anche persone che, secondo il tono e secondo gli strumenti, colorano, come abbiamo già detto, le note musicali. E, pure in questo caso, riscontriamo differenze nella designazione dei colori. Per un soggetto il *clarino* dà questi risultati: le sue note basse, sono rosse; le medie, gialle; e le acute, verdi. Nella *tromba* egli trova gli stessi colori ma alquanto smorzati in una tinta media di grigio. Quanto al *clarinetto*, a lui sembra che percorra tutta la gamma dei colori gialli.

Altri soggetti associano al suono del *clarinetto* il colore rosso; a quello del *piano*, il bianco; a quello del *violino*, l'azzurro. Il celebre romanziere Huysmans trovava costantemente verdi le *armoniche*.

Nè mancano persone per le quali tutta l'opera d'un musicista ha lo stesso colore; essi dicono, per esempio, che *Mozart* è rosso; che *Beethoven* è bianco; che *Verdi* è azzurro.

E pure i rumori hanno un colorito per essi, quantunque alquanto vago. Una fanciulla isterica associava allo strepito delle carrozze il colore verde.

***

Di questi fatti esistono varie spiegazioni; la spiegazione *anatomica*, quella *embriologica*, quella *patologica* e quella *fisiologica*. La prima induce a supporre l'esistenza di una continuità comunicativa fra l'organo visivo e quello auditivo, continuità che ci spiegherebbe come una sensazione del timpano si ripercuota o riproduca sulla retina; la seconda, riscontra nel fenomeno un fatto primitivo generale, in altri termini ci induce a supporre che nel tempo dei tempi tutti avevano l'audizione colorata; la terza ritiene che il fenomeno sia qualche cosa di morboso, un'allucinazione, insomma, non ostante che si riscontri in molte persone perfettamente normali; la quarta si basa sulla « diffusione nervosa », in altri termini sul fatto che ogni sensazione, mentre mette in movimento i propri organi, opera sugli altri per mezzo delle fibre commisurali.

Del resto, è noto che tutti abbiamo i nostri colori prediletti, i quali corrispondono ai diversi sentimenti dell'anima nostra. Per un tale il rosso risvegliava l'allegrezza e il suo maggiore godimento sarebbe stato quello di possedere un appartamento tutto arredato in rosso. Gl'indiani usano addobbare i loro teatri col colore della passione dominante nel dramma che si rappresenta; essi scelgono l'*azzurro* per commentare i sentimenti d'*amore*; il *bianco* per quelli di *gioia*; il *rosso* per quelli di *furore*; il *grigio* per quelli d'*eroismo*, il *nero* per quelli di *terrore*; il *giallo* per quelli di *paura*.

Questi concetti ci faranno intendere il fenomeno dell'audizione musicale colorata. Se a qualcuno le note dell'*organo* appaiono *violette*, è perchè il violetto è un colore dolce a guardarsi, e, nello stesso tempo, profondo; nè più nè meno come le note dell'organo che sono, al tempo stesso, profonde e dolci.

Così per le vocali. Quando si pronunzia la *u* si ottiene un suono grave; e il colore violetto, che quella vocale richiama, è appunto un colore grave. Quando si pronuncia la vocale *i* si ottiene un suono vivace; e il verde che essa richiama è color vivo ed allegro.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il "caso" Berlioz

È notorio che musicisti e critici nel giudicare le opere d'un collega (grande o piccolo che sia) vanno d'accordo come i famosi orologi nella bottega dell'orologiaio. Questo per i contemporanei, chè, per i compositori del passato, salvo in questioni di dettaglio, ci si arriva ad intendere o press'a poco. Per uno dei musicisti del passato però, le opinioni continuano ad essere discordi, come lo furono quand'egli era vivo: alludiamo ad Ettore Berlioz, le cui opere accettate con entusiasmo da taluni, sono censurate violentemente da altri. Tutti sono d'accordo nell'ammettere in lui il grande orchestratore, « il padre dell'orchestra moderna », ma quanto al riconoscimento della sua musica *per sè stessa*, l'accordo è ben lontano dall'essere raggiunto.

I *puristi* ed i conservatori della tradizione gli rimproverano la scorrettezza della scrittura; gli *avveniristi* lo trovano un romantico da relegare in soffitta, se non fosse per la meravigliosa arte di orchestratore: il pubblico va a sentire la *Dannazione di Faust* e le altre opere berlioziane, non sa di tecnica e si entusiasma. Chi ha ragione?

Un critico francese riesuma sul *Ménestrel*, per tentare di risolvere la questione, i giudizi dei grandi musicisti contemporanei di Berlioz sull'opera di lui, ed i risultati sono curiosi ed interessanti.

Dice SCHUMANN: — « Le armonie di Berlioz, nonostante la varietà di combinazioni che egli ottiene con pochi elementi, si distinguono per una specie di semplicità, e per una solidità e concisione quali non si riscontrano che in Beethoven. Però si trovano qua e là armonie volgari e triviali, alcune false, almeno *secondo le antiche regole*; qualcuna nondimeno è di un magnifico effetto. Si trovano anche armonie vaghe ed indeterminate, o che suonano male, tormentose, ricercate: e nondimeno, nella musica di Berlioz, tutto ciò assume un certo aspetto naturale. Tentate dunque di correggerle o di fare un cambiamento qualunque: per un armonista bene esercitato sarà un gioco; ma vedrete come tutto ciò diverrà opaco ». (Articolo sulla *Sinfonia Fantastica*). Chiaro, vero? e senza bisogno d'alcun commento.

Dice WAGNER: — « Ma piantiamola con queste discussioni grammaticali, e lasciamo da parte la questione puerile se sia permesso o no di fare dei neologismi in materia d'armonia o di melodia ». (Lettera di Wagner a Berlioz). È notorio quanto le discussioni del genere irritassero Wagner, giacchè tali discussioni, secondo lui, non potevano interessare, ed in una certa misura, che i musicisti fra loro. Avviso a coloro che discutono sulle minuzie e gli accessori e perdono di vista l'essenziale.

Dice GOUNOD: — « Berlioz? L'apostolo del *basso sbagliato!* ». E qui Gounod esagera: prima di tutto Berlioz non ha potuto fare frutto dello studio delle opere di maestri come Bach, Schumann e Mendelssohn dei quali Gounod s'è largamente inspirato, mentre il povero Berlioz non conosceva che Gluck, Beethoven e Weber. In secondo luogo Berlioz pensava così intensamente per orchestra che i difetti (se difetti sono) della sua armonia sono sempre corretti dall'audizione; e non potremmo dire se i *difetti*, quali appaiono nelle trascrizioni pianistiche dei suoi lavori, nella veste orchestrale non diventino invece delle *qualità*. In ultimo luogo, è da notare che tali errori, appariscenti nelle prime opere, sono andati sempre più attenuandosi nelle seguenti, tanto che nella *Dannazione* e nei *Troiani* vi sono pagine impeccabili.

SAINT-SAËNS, tecnico infallibile e pedante non trascurabile, non trovò nulla da ridire contro Berlioz. Anzi, per la sua diffidenza instintiva contro l'*enarmonia*, lo opponeva a Wagner « l'enarmonia fatta uomo » — e per questa ragione forse, dei musicisti della sua generazione pensava che sarebbe rimasto il solo Berlioz. Opinione esagerata: ma l'altro giudizio di Saint-Saëns si può approvare senz'altro: « È grazie a Berlioz che la mia generazione s'è formata: ed oso dire *ben formata* ».

Dice BALAKIREW: — « Berlioz è il primo musicista di Francia: è il solo, anzi! ». E questo non è gentile per gli altri.

Egli è che nell'opera berlioziana, se i difetti

ci sono, le bellezze sono d'una categoria che sfugge agli occhi miopi dei pedanti: e che la ricchezza e l'espressività delle sue melodie — di una originalità assoluta — e le sue trovate armoniche — più o meno coscienti, ma parecchie delle quali hanno precorso e molto il suo tempo (su l'orchestrazione siamo d'accordo tutti) possono ben compensare qualche armonia maldestra, qualche basso non sbagliato ma infelice: e che basterebbero pagine come la « Sinfonia dei giardini di Cartagine » nei *Troiani*, il *Te Deum*, la « Marcia funebre » per l'ultima scena di *Amleto* per dargli il diritto d'essere salutato come maestro, meglio, come grande maestro.

Abbandoniamo ai pedanti aridi la ricerca dei cosiddetti errori: riconosciamo anche in questo grande maestro un grande carattere. Qualunque suo atto o scritto è sempre prova dei suoi sentimenti elevati. Intransigente su tutto ciò che riguarda la grandezza dell'arte, se fu inflessibile ed ebbe la mano pesante contro i mercanti e gli sfruttatori dell'arte, nessuno potrebbe dargli torto.

Come non ammirare ed amare il maestro che scrisse la *Sinfonia Fantastica* quando le Sinfonie di Beethoven erano ancora poco note e male, ed il poema sinfonico non era ancora nato? Schumann, Liszt, Wagner, per tacere dei minori, riconoscono ciò che la musica deve a questo grande solitario il quale, fra elementi ostili ed incomprensivi, ha creato un'opera magnifica, unica. Perchè non dobbiamo riconoscerlo noi? La comprensione dei suoi lavori non è difficile quando si ricordi che questo romantico ed impenitente sentimentale, alla fine della sua tormentatissima vita scriveva: *« il n'y a de réel en ce monde que ce qui se passe dans le coeur »*.

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, marzo 1933.

E. MAGNI-DUFFLOCQ: *Dizionari di musica.*

La Sera. - Milano, 17 aprile 1933.

F. ABBIATI: *Assolo di tromboncino.*

Il Popolo d'Italia. - Milano, 3 maggio 1933.

A. TONI: *In tema musicale.*

La Stampa. - Torino, 18 aprile 1933.

S. A. LUCIANI: *Ritmi visivi e ritmi musicali.*

Il Corriere Emiliano. - Parma, 12 aprile 1933.

A. AMORETTI: *Un musicista del Rinascimento: Claudio Merulo.*

——— 14 aprile 1933.

M. FAVA TEMPESTA: *I benefici dei concorsi di belle voci.*

Il Resto del Carlino. - Bologna, 13 aprile 1933.

GAJANUS: *Il melodramma trionfante.*

Pegaso. - Firenze, aprile 1933.

A. CASELLA: *Moda e sostanza nella musica moderna.*

La Nuova Italia Musicale. - Roma, marzo 1933.

M. RINALDI: *La duplice anima di Brahms.* — DE VINCENTIS: *Il romanzo di un tenore* (Mario).

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 1 aprile 1933.

O. MANCINI: *R. Strauss, Debussy e il modernismo musicale.* (Continua nei prossimi fascicoli).

Il Giornale d'Italia. - Roma, 13 aprile 1933.

R. DE RENSIS: *Nuove opere di musicisti italiani. Bisogna rappresentarle.*

L'Italia Letteraria. - Roma, 23 aprile 1933.

G. F. MALIPIERO: *Pretesti autobiografici; Sete di silenzio.*

——— 30 aprile 1933.

A. CASELLA: *A colloquio con Adrian Boult, sulla radio britannica.* — S. A. LUCIANI: *Clavicordio o clavicembalo?*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1933.

M. D. CALVOCORESSI: *Le style de Moussorgsky.* — E. SCHELLING: *L'enfant et la musique symphonyque.* — G. LE CERF: *Sur*

les instruments de musique du XV siècle. — F. GOLDBECK : *Sur Ravel et ses concertos.*

Le Monde Musical. - Parigi, 31 marzo 1933.

P. DUKAS : *Le prestige de Bayreuth.* — T. KLINGSOR : *Poètes et Musiciens du XV siècle.* — BÉDART : *Influence de la Nature des Parois sur la sonorité des Tuyaux.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1933.

Fascicolo dedicato a G. B. Lully.

L. GAUTREAU : *La grandeur de Lully.* — M. VINCELO : *Danse et Ballet.* — C. CEZAN : *Premiers pas.* — J. BAUDRY : *L'âge mûr. la vieillesse.* — LAQUINTE : *Autour de Lully.*

——— 15 marzo 1933.

J. KUBELIK : *Les dates mémorables de ma vie.* — P. LALO-G. BERNARD : *Autour du cinquantenaire de Wagner.* — STIEVENARD : *Pensées brèves sur la musique.*

Le Mercure de France. - Parigi, aprile 1933.

E. JAQUES DALCROZE : *L'Arythmie et les arythmiques.*

Le Ménestrel. - Parigi, 3 marzo 1933.

A. SCHAEFFNER : *Pour une prochaine édition des « Kreisleriana » de Hoffmann.* (Fine).

——— 10 marzo 1933.

P. ROUGNON : *Le Chant.*

——— 17 marzo 1933.

A. CELLIER : *Le cas Berlioz.*

——— 24 marzo 1933.

M. BOUVIER AJAM : *Morale et Musique.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, marzo 1933.

D. G. MASON : *The string quartett of Brahms op. 67* .(Il quartetto d'archi di Brahms op. 67). — W. S. DŒW : *Art and Life, their Indipendence and Interdipendence.* (Arte e vita : loro indipendenza ed interdipendenza). — R. D. WELCK : *Differences in Ends and Means in a Study of Musical Appreciation.* (Differenze tra finalità e mezzi in uno studio di valutazioni musicali). — R. LORENZ : *Extracts from the Reminiscences of F. Weingartner.* (Estratti dai « Ricordi » di F. Weingartner). — A. ROBERTSON : *The dramatic element in plainsong.* (L'elemento drammatico nel canto fermo).

Musical Opinion. - Londra, marzo 1933.

E. L. BAINTON : *A musical Tour through India.* (Un viaggio musicale attraverso l'India). — B. MAINE : *Elgar : Some Early Influences.* (Elgar : alcune fra le prime influenze). — A. FARMER : *A Study of Swell-Pedalling.* (Uno studio di buona « pedalizzione » organistica). — C. E. MILLER : *On Hymnology and Hymn Tunes.* (Sopra l'Innologia ed i toni degli Inni).

Monthly Musical Record. - Londra, marzo-aprile 1933.

F. O. SOUPER : *Mozart's seventh violin Concerto.* (Il settimo concerto per violino di Mozart). — J. A. WESTRUP : *Bach's Orchestra.* (L'orchestra di Bach). — E. WALKER : *Brahms and Heine.* — E. RUBBRA : *Hindemith's Oratorio.* (L'Oratorio di Hindemith). — H. BOYS : *Alfredo Casella.*

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, marzo 1933.

K. GRUNSKY : *Hugo Wolf und das Kunstlied.* (H. W. ed il *lied* artistico). — H. LEICHTENTRITT : *A. Schönberg's op. 19.* — K. HUSCHE : *Gluck und seine deutschen Zeitgenossen.* (Gluck ed i suoi contemporanei tedeschi). — J. TOBBE : *Der Liedstil Max Regers.* (Lo stile del Lied in M. Reger). — K. SCHROETER : *Das Werk Siegfried Eberhardts.* (L'opera di S. Eberhardt). — H. HERMANN : *Das Chorproblem unserer Zeit.* (Il problema corale del nostro tempo). — K. WESTPAL : *Gehören Dissonanzen zur modernen Musik ?* (Son proprie della musica moderna, le dissonanze ?).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 1 marzo 1933.

O. GUTTMANN : *Neues vom Urheberrecht* (Novità intorno ai diritti d'autore). — D. GOLTHER : *R. Wagners Hochzeit-fragment auf der Bühne.* (I frammenti delle « Nozze » di R. Wagner sulla scena).

——— 8 marzo 1933.

E. BILLIG : *R. Schumann und die Programmusik.* (R. Schumann e la musica a programma). — F. SCHERBER : *Pfui Mozart!*

——— 22 marzo 1933.

K. WÖRNER : *Kunst und Politik - Politik und Kunst.* (Arte e Politica - Politica ed Arte).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 marzo 1933.

A. HOLDE : *Das Nachlassen der Musikalischen Produktion.* (Il ribasso della Produzione musicale). — W. ABENDROTH : *Lob der Hohen Kritik.* (Elogio dell'alta critica).

——— 17 marzo 1932.

H. UNGER : *M. Reger in unserer Zeit.* (M. Reger ai giorni nostri). — F. HERZIG : *Nachdenkliches für Musikpädagogen.* (Riflessioni per la pedagogia musicale). — P. SCHWERS : *Umwälzungen im Opernleben.* (Rivoluzione nella vita dell'Opera).

——— 24 marzo 1933.

P. SCHWERS : *Für die Rechte des schöpferischen Musiker.* (Per i diritti del compositore). — A. THAUSING : *Kunst, Gauklertum, Kitsch und Tonfilm.* (Arte, prestidigitazione, imbroglio e film sonoro).

——— 31 marzo 1933.

G. GRÄNER : *Kunst und Künstler von heute.* (Arte ed artisti d'oggi). — A. WEBER : *Von der Musikalischen Sendung des Rundfunks.* (La trasmissione radiofonica). — M. ROSENBERG : *Der Musikbaukasten.* (Giocattoli musicali).

Zeitschrift für Musik. - Ratisbona, marzo 1933.

Fascicolo dedicato a M. Reger.

K. HASSE : *Max Reger und unsere Zeit.* (M. Reger ed il nostro tempo). — F. STEIN : *Erinnerungen an Max Reger.* (Ricordi sopra M. Reger). — H. HOLLE : *Max Regers Chorwerke.* (Le opere corali di M. Reger). — R. HUESGEN : *Die Lebenskrise Max Regers.* (La crisi della vita di M. Reger). — M. REGER : *3 Briefe.* (Tre lettere). — K. HUSCHKE : *Max Reger und Max Klinger.* — H. UNGER : *Unbekannte Reger Bildnisse.* (Ritratto sconosciuto di M. Reger). — K. HUNCHKE : *Das Regerarchiv in Weimar.* (L'archivio Reger a Weimar). W. KUNZE : *Beim Regerbiographen Adalbert Lindner.* (Intorno al biografo di Reger A. Lindner). — W. NIEMANN : *Kritische Saphire.* (Perle critiche). — A. HEUSS : *Die im Januar gesendeten Bach-kantaten.* (Le cantate di Bach trasmesse in gennaio).

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 marzo 1933.

G. WALDMANN : *Die Musikpflege im heutigen Russland.* (La coltura musicale nella Russia moderna). — CH. SCHNEIDER : *À propos du futur psautier des églises nationales romandes.*

——— 15 marzo 1933.

A. SCHWEITZER : *Der runde Violinbogen.* (L'arco curvo del violino). — F. TUTENBERG : *Eine jungschwedische nationale Tonschule.* (La giovane scuola musicale svedese).

Dissonances. - Ginevra, marzo 1933.

R. A. MOOSER : *Un ballet révolutionnaire soviétique.* — *Le « Concerto » pour piano de M. Ravel.* — *Les concerts pour enfants en Amériques.* — *Une exhumation mystérieuse.* — *La « dictature commerciale » du soliste.*

AUSTRIA

Anbruch Monatsschrift für Moderne Musik. - Vienna, febbraio-marzo 1933.

P. BEKKER : *Original und Bearbeitung.* (Originale ed elaborazione). — F. HAMEL : *Dem Gedächtnis Walter Schrenks.* (In memoria di W. Schrenk). — H. F. REDLICH : *Das neue Schulwerk.* (Nuove opere scolastiche). — P. STEPHAN : *Für J. M. Hauer.* — R. S. HOFFMANN : *Für Mänen.*

" MUSICA D' OGGI „ invia a richiesta numeri di saggio.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Campane di guerra,, di Ravasio e Ranzato

Questo dramma lirico in tre atti di Carlo Ravasio, per la musica di Virgilio Ranzato, ha avuto calorose accoglienze al nostro Puccini la sera del 19 aprile.

Per la prima volta, si può dire, è stato messo sulla scena lirica un soggetto ispirato alla nostra guerra. Quello del Ravasio si svolge, appunto, in un villaggio durante la invasione nemica ed ha per protagonista un alpino, campanaro del paese. Con lirismo appassionato, ma con sobrietà di mezzi, pur essendo profondamente umani, il poeta esalta in lui lo spirito di sacrificio dei nostri combattenti.

Virgilio Ranzato, che finalmente ha soddisfatto il suo sogno di passare dalle leggere fattezze dell'operetta a quelle, più solenni ed irte di responsabilità, della lirica, ha composto un melodramma italiano nel senso tradizionale; il dialogo vi è espresso melodicamente e l'orchestra, che ha uno strumentale moderno, descrive l'ambiente e la passione dei personaggi. La musica, che segue minuziosamente l'intreccio, è forse un po' troppo descrittiva, ma in complesso simpatica ed efficace.

Ottima è apparsa la direzione orchestrale del maestro Podestà e quella vocale sopratutto del tenore Bernardo De Muro, assai applaudito con la Polazzi, Pilotto, Zecca e la Cecchetini.

La cronaca registra un completo successo con numerosissime chiamate agli interpreti e agli autori.

Gli spettacoli classici a Siracusa

Tanto dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide che del *Le Trachinie* di Sofocle, rappresentate da una compagnia drammatica, prima attrice la Melato, sono piaciute assai le musiche per l'occasione composte, rispettivamente, dai maestri Mulè e Pizzetti.

Quest'ultimo ha saputo inquadrare la tragedia sofoclea con squisite musiche in cui la nobile ispirazione si accompagna alla elevatezza dello stile, riuscendo a rendere l'alterna vicenda delle passioni che agitano il coro. Nelle danze si nota una sicura potenza espressiva, specie in quella del tripudio (all'annuncio del vittorioso ritorno di Eracle) in cui si rievocherà il tema del preludio; e, nell'altra, che commenta il dolore di Deianira.

I quattro pezzi melodiosi che il maestro Mulè ha scritto per i suggestivi cori e danze dell'*Ifigenia*, dimostrano l'immediata intuizione, da parte sua, dell'ambiente della tragedia, alla quale hanno conferito il giusto clima musicale.

Teatro alla Scala

Gli ultimi spettacoli della fortunatissima stagione, si sono svolti quasi sempre a teatro esaurito e dinnanzi a Principi Reali e ad un pubblico in cui molte erano le personalità italiane e straniere venute a Milano per la Fiera.

L'*Aida*, nella fervida interpretazione del De Sabata, ha avuto per principali esecutori la signora Scacciati, Pertile e Franci, non nuovi nelle stesse parti al pubblico scaligero e tutti accolti col consueto successo.

La Buades (nuova Amneris) è piaciuta per la calda espressione del canto; bene pure i bassi Santiago e Flamini. Ottimi i cori, le danze (prima ballerina la Radice) e la regia di Frigerio. Le scene erano quelle risultate vincitrici al concorso bandito a suo tempo dalla Scala. Le migliori sono apparse la prima, quella del trionfo e l'ultima, dovute al giovane architetto Alessandro Pasquali.

Il *Don Pasquale*, come due anni or sono, ha avuto completo il gradimento del pubblico ed eccellenti esecutori quali Toti Dal Monte, anche questa volta una Norina eccezionale, incantevole e seducente; il tenore Schipa dalla voce vellutata, artista finissimo e suggestivo; il basso comico Badini, caratteristico protagonista; ed il baritono Rimini sobrio dottor Malatesta, notevolissimo specialmente nei recitativi e nei declamati.

Del *Barbiere di Siviglia* si è avuta una sola recita — per la serata diplomatica della Fiera — che ha dato il maggior incasso della stagione, cioè circa 180 mila lire. La grande attrattiva dello spettacolo era costituita da una eccezionale triade di artisti — la Toti Dal Monte, Schipa, Sciallapin — che il pubblico

STORNELLO

(DA «CANTI DI STRAPAESE»)

PER CANTO E PIANOFORTE

VERSI DI

F. LIPARI

MUSICA DI

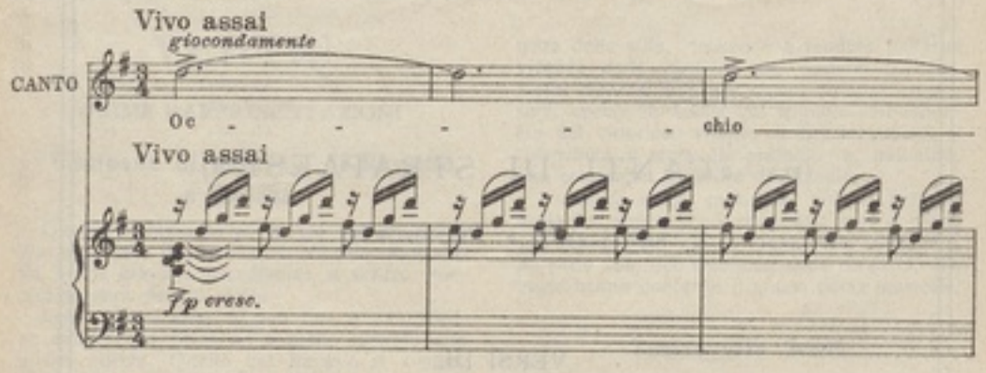
G. L. TOCCHI

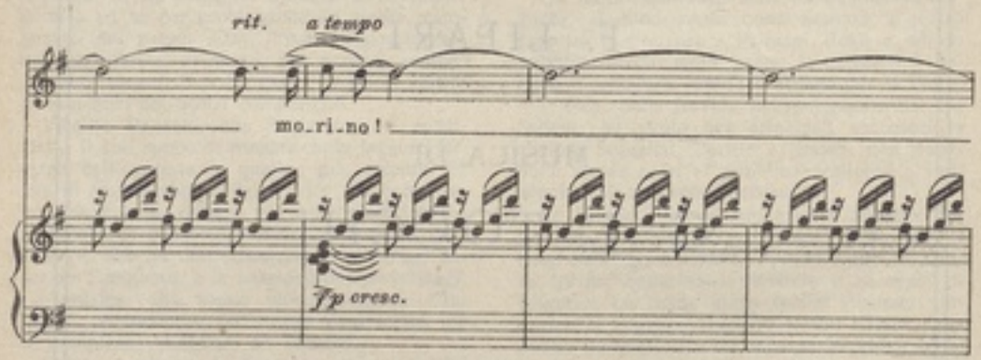
Supplemento al fascicolo V-1933 di Musica d'Oggi.

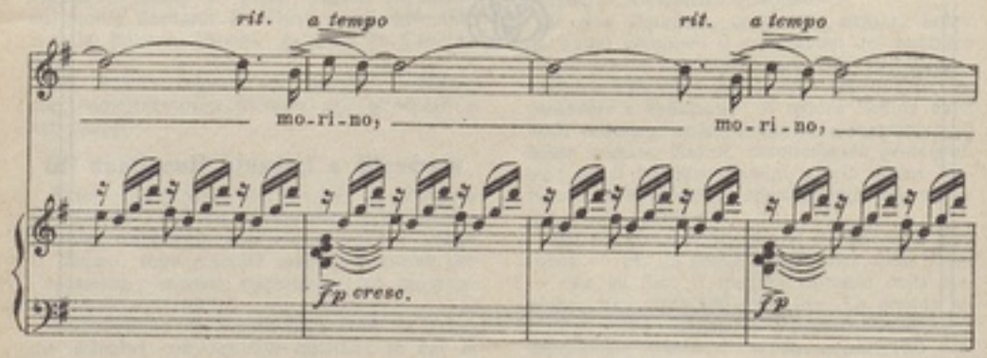
STORNELLO

Versi di
F. Sapori

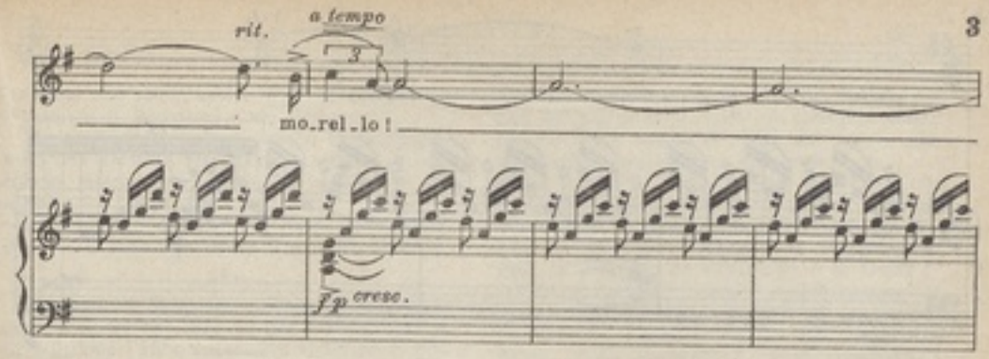
Musica di
G. L. Tocchi
(1931)

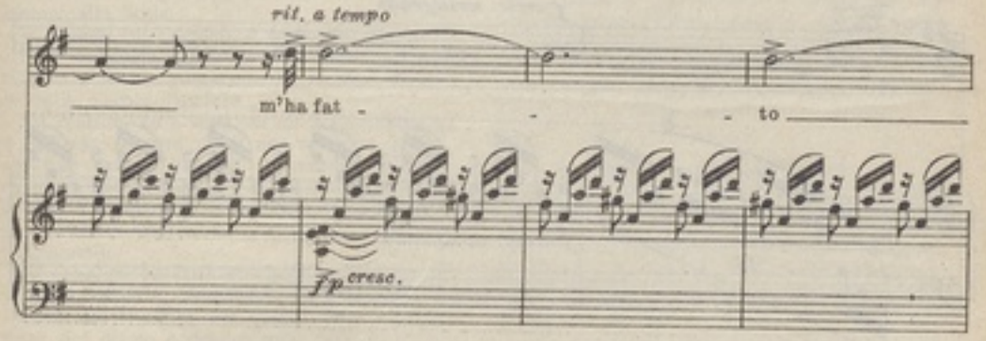


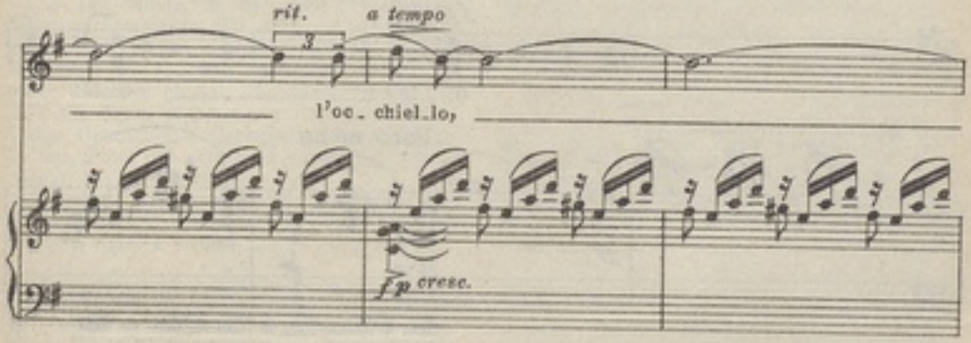


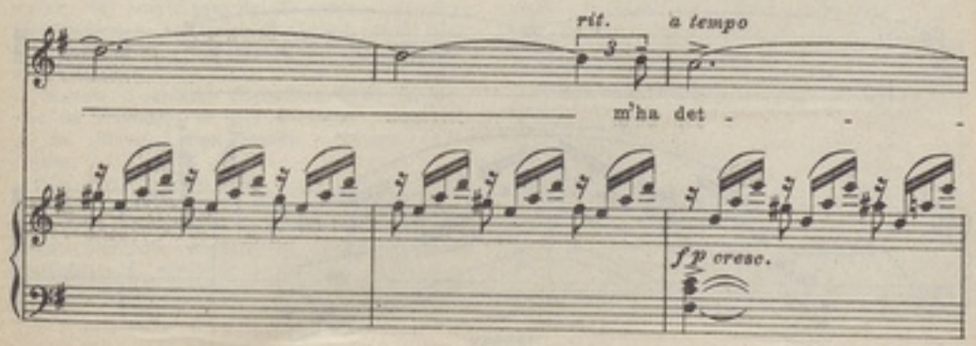


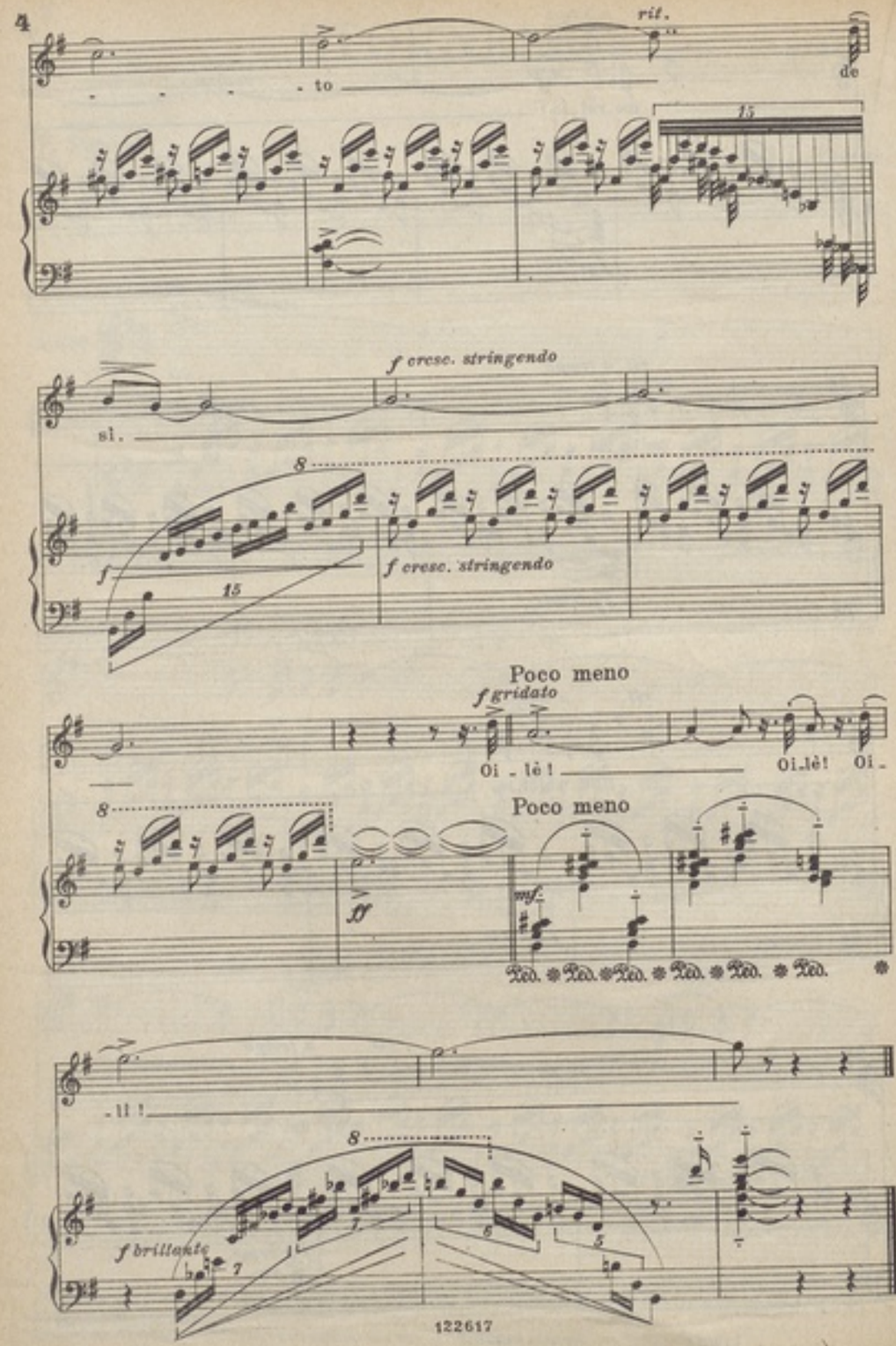
Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXXIII, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti sono riservati.
Tous droits d'exécution, diffusion, reproduction et d'arrangement sont réservés.











festeggiò con molto calore insieme col Franci (Figaro) e il Baccaloni (Don Bartolo).

Al personaggio di Don Basilio lo Scialiapin dette una speciale realizzazione scenica, senza dubbio interessante, anche se variamente discussa.

Entrambe le opere buffe hanno avuto per accurato e sagace direttore il maestro Ghione.

***

Lodoletta di Mascagni ch'ebbe la sua creazione a Roma nel 1917 ed una indimenticabile riproduzione l'anno successivo al Lirico di Milano, diretta dall'autore, principali interpreti la Caracciolo e Gigli, non era stata mai rappresentata alla Scala.

Il libretto, di Forzano, è tratto dai *Due zoccoletti* di Ouida e svolge una trama semplicissima e tenue, compendiante la triste vicenda della piccola olandese.

Lo spartito, ch'è stato scritto dopo l'*Isabeau* e *Parisina*, sembra quasi una reazione a queste due opere, giacchè la musica, anzichè irruente, come in esse, è qui fresca, appassionata e trasparente nella sostanza; tipica pel suo carattere espressivo e ricca negli impasti strumentali.

Il pubblico ha fatto all'opera ottime e cordiali accoglienze, ammirando specialmente il coretto dei bambini nel primo atto, i duetti finali del primo e del secondo atto, il valzer del terzo e la scena della morte di Lodoletta.

Toti Dal Monte, il cui temperamento si adatta perfettamente alla parte, è stata una protagonista poetica e piena di grazia; ed ha conseguito un successo vivissimo. Piacquero anche il tenore Masini, che dette efficace rilievo alla figura di Fiammen; il Biasini intelligente Giannetto, il Carmassi, il Baracchi, la Ticozzi, Palai ecc. Ottimi i cori e gli effetti ottenuti dal regista Frigerio.

Il maestro Ghione, che in questo scorcio di stagione si è veramente prodigato, è stato direttore vigile e sicuro.

***

Da ricordare, in questo ultimo mese scaligero, una manifestazione italo-belga, alla quale hanno assistito la Principessa di Piemonte, l'Ambasciatore del Belgio e moltissime personalità. Nel pomeriggio del 22 aprile vi è stata la consegna di un busto di Grétry, opera degli artisti di Liegi, al Museo del teatro. Hanno pronunciato indovinati discorsi il Podestà di Milano, il senatore Digueffe e il sig. Hogge che ha rievocato la vita di Grétry, mettendo in rilievo i suoi legami e rapporti con l'Italia.

Alla sera, dopo il *Don Pasquale*, si è eseguito il balletto del musicista belga: *Danze campestri*, che comprende sei momenti di una festa villereccia, commentati da una musica settecentesca, elegante e galante. Assai applaudita Attilia Radice.

Come nelle precedenti stagioni, anche alla fine di questa si è avuto il consueto *Passo d'addio* della scuola di ballo del teatro, che quest'anno comprendeva due parti.

Per la prima, rappresentante la vecchia tradizione o il così detto ballo bianco, Ettorina Mazzucchelli aveva ideato diversi graziosi numeri su musiche di Negrelli, di Pick-Mangiagalli, di Chopin, di Schumann e di Grieg.

Per la seconda parte, rappresentante la scuola classica (danze liriche ed espressive) Jia Ruskaia aveva composto due suggestive danze: l'una, *Bassorilievo*, quale commento a una elegia piena di sentimento del maestro Mulè, tratta da sue musiche di scena per una tragedia greca; l'altra, *Silenzio*, era su musiche di Schumann.

Le accoglienze sono state calorose, e tra le ballerine vanno particolarmente segnalate Nives Poli e Maria Galeani.

Altri spettacoli lirici

Col *Trovatore* si è conclusa la stagione del Reale dell'Opera di Roma; direttore Santini, eccezionale protagonista Lauri Volpi, altri interpreti: la Pacetti, la Casazza, Basiola e Vaghi; messa in scena di Forzano, allestimento di Ansaldo.

Al Puccini di Milano si è data una assai apprezzata *Carmen* con la Campigna, Piccaluga, Dadò, la Albanese; ed inoltre *Manon Lescaut* (la Gattai, Coppellotti, Laffi) e *Tosca* con la Scacciati.

Direttore di tutte le opere, Podestà.

Anche al teatro Carcano si sono avuti spettacoli lirici, diretti dal maestro Lomonaco: *Don Pasquale* (basso Baldo, tenore Galdi, soprano Armolli); *Pagliacci* (Voltolini, la Morandi, Parigi); *Cavalleria* (tenore Corbetta, soprano Pilla); *Rigoletto* (Parigi, Gudmundsson, Lina Bondavalle).

Al teatro Lirico si sono rappresentati *Rigoletto* e *Don Pasquale*, diretti dal maestro Cecchetti.

Alla Fenice di Venezia il maestro Paolantonio ha diretto: *Lohengrin* (Voyer, la Caniglia, Righetti, Formichi); *Manon* (Beniamino Gigli e la Saraceni); *Linda di Chamonix* (Toti Dal Monte, Manurita, Stracciari, Righetti).

Al Teatro della Moda di Torino si è dato *Il Barbiere di Siviglia*, direttore Tansini, principali interpreti la Paggi, Stracciari, Manurita, Autori.

Al Vittorio Emanuele della stessa città, direttore Gualandi Gamberini, si sono avvicendate *Traviata* (la Torri, Ciniselli, Mastronardi) e *Rigoletto* (Tafuro, Tagliabue, la Archi).

Una *Bohème* eccezionale, per scopi benefici, si è avuta al Sociale di Crema. Accanto ad artisti ben noti (quali Minghetti, la Caro-

sio, Vanelli, Baracchi, Autori) ha sostenuto molto lodevolmente la parte di protagonista donna Virginia Litta Modigliani. Assisteva allo spettacolo gran parte dell'aristocrazia milanese ed il Duca di Bergamo.

® Al Comunale di FERRARA, per le feste ariostesche il maestro Ghione ha diretto *La Walkiria* (signore Burck, Somigli, Toniolo; Parmeggiani, Rossi Morelli, Zambelli); *Trovatore* (Lauri Volpi, la Cigna, la Stignani, Basiola); e *L'Italiana in Algeri* (la Castagna, Manurita, ecc.).

® Ultime opere presentate al Garibaldi di PALERMO, direttore Berrettoni: *Cavalleria rusticana* (Lo Giudice, Paci, la Campigna), *Pagliacci* (tenore Binetti, Nava, la Brunazzi) e *Manon* di Massenet. Quest'ultima ha avuto ad interpreti eccezionali Beniamino Gigli e Gilda Dalla Rizza.

® Con *Tosca* (la Concato, Parmeggiani, Roggio) si è riaperto il Puccini di UDINE. Hanno seguito *Francesca da Rimini* di Zandonai, con gli stessi interpreti di *Tosca*, *La Bohème* (la Pampanini, la Santin, Cecil, Laffi) e *Fedora* (la Pampanini e Parmeggiani). Direttore Zeetti.

® A MANTOVA nella loggia ducale è stato riesumato l'*Orfeo* di Monteverdi, direttore Zanella, interpreti il baritono Marchi, protagonista, le signore Brunazzi, Falconieri e Clinova ed il basso Pistolesi.

Al Sociale, il maestro Aldo Franchetti ha diretto *Butterfly* con la Concato, Civil, Marchi e Pistolesi.

® Lietamente si è svolta la stagione lirica a CAGLIARI per la primavera sarda, con *Manon* (la Tassinari, Wesselowski e Poli); *Francesca da Rimini* (la Somigli, Barra, Inghilleri, Mattoli, Sassanelli); *Amico Fritz* (la Tassinari, Wesselowski, la Limberti, Poli); *Andrea Chénier* (Bentonelli, la Somigli, Inghilleri). Il maestro Terni ha diretto tutte le opere, meno la *Francesca* che, nuova per la Sardegna, ha avuto grandissimo successo sotto la direzione dell'illustre autore, assai festeggiato.

® Il maestro Del Cupolo ha diretto a PISTOIA *Manon* (l'Alfani Tellini, Christy Solari) e *Butterfly* (signora De Martini Paganelli, tenore Massù).

® A CALTANISSETTA, direttore Ayala, si sono rappresentate *Otello* (Fusati, Faticanti, la Horne); *Tosca* (la Horne, Mazziotti, Faticanti) e, con vivo successo, *La favola di Orfeo* di Casella, seguita da *I compagnacci* di Riccitelli.

® All'Opera di VIENNA si è dato il *Macbeth* di Verdi, diretto da Krauss, con la nuova messa in scena di Wallerstein e con la nuova traduzione di Goehler.

® *La Samaritana*, dramma sacro in tre atti dell'abate Furlotti, è piaciuto all'Opera di MARSIGLIA.

® *Paride e le tre grazie* è un nuovo ballo rappresentato alle Monnaie di BRUXELLES. Autore del libretto è il drammaturgo fiammingo Ermanno Tairlinck, e della musica Marcello Poot, uno dei migliori rappresentanti la giovane scuola belga.

® A PRAGA, al Teatro Tedesco, ha avuto fervide accoglienze *La forza del destino*, diretta da Antonino Votto, cantata in italiano da artisti e coristi cecoslovacchi e dal baritono Guicciardi.

CONCERTI

MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Le prime due udizioni hanno avuto a direttore De Sabata, dimostratosi ancora una volta interprete raffinato e sensibilissimo.

Nel primo programma ha presentato la *Sinfonia in sol min.* di Mozart, l'*Eros e Psiche* di Franck, *Petruska* di Strawinski, di cui ha saputo far risaltare appieno il gioco dello strumentale, l'ouverture del *Tannhäuser* e, come novità, *Preludio, Fanfara e Fuga* di Tommasini, interessante per la sua forma e la felice varietà dell'armonizzazione e per la perizia polifonica e strumentale che l'autore dimostra.

Il secondo programma comprendeva molti brani nuovi: *Toccata* per organo di Frescobaldi, trascritta da Ghedini con sicura abilità strumentale; *Suite adriatica* di Lualdi, che ha ritrovato a Milano le fervide accoglienze di altrove, per spontaneità d'ispirazione e maestria d'orchestrazione; *Bourrée fantasque* di Chabrier, briosa più che interessante; due brani di Liadow, romantico il primo e vivace il secondo. Completavano il programma una composizione di Strauss e la Sinfonia della *Semiramide* di Rossini.

Anche i Filarmonici di Vienna, direttore C. Krauss, hanno riscosso molti applausi nell'unico concerto milanese, di musiche tutte già note, quali l'ouverture delle *Nozze di Figaro*, la *Sinfonia N. 3* di Bruckner; *Don Giovanni* di Strauss; La fuga degli amanti a Chioggia, dalle *Scene veneziane* di Mancinelli e l'ouverture dei *Maestri Cantori*.

Una delle più belle manifestazioni dell'E. C. O. è stata senza dubbio quella dell'11 corr. col concerto diretto da Ildebrando Pizzetti.

Dopo aver reso con fine gusto e trasparente chiarezza l'*ouverture* all'*Edipo Re* di Sacchini e la *Sinfonia in la magg.* di Mozart, egli ha presentato alcune sue composizioni di alto valore artistico, nuove per Milano.

La prima di esse fu i *Canti della stagione alta* (per pianoforte e orchestra) già eseguiti di recente e con immenso successo all'Augusteo di Roma. Questa composizione, pur essendo fedelissima al tipo di ispirazione e allo stile pizzettiano, ne varca, in un certo senso e con risultati felicissimi, i limiti, con dei melismi di comprensione e penetrazione ancor più immediate e persuasive. Tutto il lavoro, nella varietà dei sentimenti e degli andamenti impressi ai tre tempi, ha una sua unità e coerenza di costruzione che uguaglia in bellezza la qualità del contenuto musicale, sempre nobile ed alato.

Ai *Canti* seguirono due brani corali della *Messa di requiem* (Libera me e Sanctus) i quali, sia come concezione puramente musicale, che come struttura polifonica sono senza dubbio — specialmente il primo di essi — tra la più notevole musica sacra e corale che dai nostri compositori contemporanei sia stata scritta.

Il magnifico concerto si chiuse con l'*Introduzione all'Agamennone di Eschilo*, per orchestra e coro, sulla quale Pizzetti ha trasfuso tutta la sua sensibilità di profondo interprete dell'anima greca riuscendo a circondare il lavoro di un'atmosfera musicale arcaica delle più suggestive.

L'esecuzione di tutto il concerto è stata ottima sotto ogni aspetto. Pizzetti ai suoi meriti di compositore può oramai aggiungere anche quelli di direttore esperto e maturo. Con lui meritano ogni elogio l'orchestra, la massa corale guidata dal maestro Veneziani, il giovane e valoroso pianista Carlo Vidusso, che, come già all'Augusteo, ha dato al successo dei *Canti della stagione alta* un assai notevole contributo tecnico e interpretativo.

Delle altre udizioni dell'E. C. O. parleremo nel prossimo fascicolo.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — La cantatrice Elisabetta Schumann, è apparsa in possesso di doti stilistiche e di tecnica assai ragguardevoli; al piano, efficacissimo accompagnatore, Enzo Calace.

Il violinista Nathan Milstein (al piano Boris Golshmann) si è nuovamente dimostrato interprete superiore, di perfetta nitidezza espressiva e tecnico agguerrito.

® AMICI DELLA MUSICA. — Fabio Fano, figlio ed allievo del valoroso insegnante di pianoforte del nostro Conservatorio, ha ottenuto ottime accoglienze in un programma vario e complesso.

Anche il pianista Vico La Volpe, in altra serata, dette eccellente prova di severo senso stilistico e di duttilità di temperamento.

® TEATRO DEL POPOLO. — Il Quartetto Poltronieri ha chiuso la breve e fortunata stagione con due composizioni di Beethoven e di Borodine e con due novità: *Tre piccoli pezzi* di Pratella, di facile scrittura; e quattro composizioni settecentesche di vari autori, elaborate con sicura maestria da R. Bossi.

® CONCERTI DIVERSI. — Felix Petyrek e Walter Rehberg, del Conservatorio di Stoccarda, hanno presentato *L'arte della fuga* di G. S. Bach, trascritta dal dott. Shwebsch per due pianoforti; ed il pubblico ha seguito con viva attenzione l'interessantissima esecuzione.

Folto pubblico è accorso ad una festa magiara di canti e di suoni, preceduta da un discorso del senatore Cappa, interprete l'orchestra tzigana di Budapest, diretta dal maestro Magyary.

All'Istituto dei Ciechi, il violinista Adaglio, il cellista Pinfari, il tenore Taliani e la soprano Prieto hanno dato una gradita udizione di musiche di Andrea Criscuolo.

A Lyceum, si distinsero la soprano Augusta Oltrabella con la pianista Fulvia Cimadori; e, precedentemente, il violinista Maulino (al piano Tina Pancerì).

Al Convegno è riuscita bene un'udizione di musiche di Virgilio Mortari, alcune nuovissime, ottimi interpreti Poltronieri, Crepax e la squisita cantatrice Maria Fiorenza Ciampelli.

® UFFICIO CONCERTI. — Un'ottima udizione ha dato il coro del Duomo di Ratisbona, un complesso di valore assolutamente eccezionale, diretto dal maestro Schrems. In programma De Près, Palestrina, di Lasso, Gabrieli ecc. Peccato che il pubblico sia accorso poco numeroso perchè la straordinaria importanza del concerto soltanto a pochissimi era nota.

Si sono avvicendati, in altri concerti, la pianista Rina Sala-Gallo, di bel temperamento artistico e di facile espressività; la violinista Andrey Cook (al piano Hewitt-Tillard); Editta Wachtel (pianoforte) con Ernst Neumann (violoncello).

ROMA

® AUGUSTEO, *12 aprile*. — Concerto Vecsey Agosti; entrambi applauditi in brani di Tartini, Brahms, Szimanowsky, Paganini.

16 aprile. — Concerto pasquale, in cui Molinari, intonate alla ricorrenza dirige alcune novità, quali la *Cantata* N. 46 per la decima domenica dopo la Santissima Trinità (per soli, cori e orchestra) di Bach, di ammirevole struttura e di potenza di concetti chiaramente espressi; *La cena* (dalla Cena e Passione di Pierotto Castellano) cantata per soli, coro e orchestra di Malipiero, lavoro di stile arcaico, semplice e sincero; *Salmo 46* di Schmitt, fragoroso e di esasperato virtuosismo.

20, 23 aprile. — Altre udizioni dirette da Molinari; alla prima partecipa il pianista e compositore russo Rachmaninoff, del quale piacque il *Concerto N. 3 in re min.* Nella seconda, venne eseguita l'ouverture *Tartarino*

di Tarascona del giovane Enrico Porrino, vincitore del concorso indetto dall'Accademia di S. Cecilia. Il poema è stato apprezzato per doti di freschezza, di buon gusto e senso coloristico. Completavano il programma gli intermezzi della *Cleopatra* di Mancinelli e composizioni di Wagner e di Bach.

6, 8 maggio. — Ottimi concerti dell'Orchestra Filarmonica di Vienna, diretta da Clemente Krauss. Nei programmi l'ouverture delle *Nozze di Figaro, Morte e Trasfigurazione* di Strauss, *Sinfonia in sol magg.* di Haydn, e brani di Beethoven e di Wagner.

® Filarmonica. — Alfredo Casella ha diretto: il maestoso *Concerto* per quattro pianoforti di Bach, la *2ª Suite* di Strawinski e il *Concerto* per violino e orchestra di Riccardo Nielsen, premiato al concorso dell'Accademia e piaciuto specie nell'ultimo tempo. Ottimo solista, Barera.

® Accademia di S. Cecilia. — Interessanti concerti del Trio di Corte del Belgio, con programmi di musiche di connazionali.

® Concerti diversi. — Grande successi (al Circolo della Stampa) di Beniamino Gigli, con la cooperazione della violinista Maria Fiori e della cantatrice Di Veroli (al piano Carnevali).

Al Quartetto si distinsero la violinista Nella Ranieri e la pianista Giuditta Sartori.

Interessante udizione, in altra sala, della clavicembalista Margherita Roesgen-Champion, con la cantatrice Margherita Cossa; la prima applaudita anche come autrice di alcune composizioni.

TORINO

® E. I. A. R. — Il maestro Reiner ha diretto, fra l'altro, *Le baruffe chiozzotte* di Sinigaglia; *Tre frammenti sinfonici* di Malipiero, la *Sinfonia classica*, op. 25, di Prokofieff.

Il maestro Selvaggi, a sua volta, ha presentato una sua *Scarlattiana*, *7ª Sinfonia* di Mahler, il *Concerto dell'estate* di Pizzetti, la *Regina Mab* di Berlioz (da *Giulietta e Romeo*) ecc.

Un concerto di musiche russe ha diretto il russo Malkò, con la partecipazione, in un brano di Rimski Korsakoff, del cellista Amfitheatrof.

® Società Conc. Sinf. del Liceo. — La prima udizione è stata tenuta da Bloch, con un interessantissimo programma di sue musiche (*Quintetto, Israel, Hiver-Printemps, Concerto grosso, Tre poemi ebraici* ecc.).

Nella successiva serata, il maestro Gedda ha fatto conoscere una nuova *Notte romantica* di Franco Da Venezia, *Marcia comica* di Veretti, e, con l'eccellente cooperazione del pianista Tadlewski, un *Concerto* di Paderewski.

Particolarmente interessante è riuscita l'ultima udizione, pure affidata al maestro Gedda. Ulisse Matthey ha interpretato ottimamente sul nuovo maestoso organo, la *Passacaglia* di Bach e il *Concerto* op. 100 di M. E. Bossi per organo e orchestra. Poi si è eseguita la nuovissima *2ª Sinfonia* (*in do magg.*) di Alfano, che, come all'Augusteo, ha ottenuto consensi oltremodo calorosi: i suoi tre tempi ariosi, chiari e sereni costituiscono senza dubbio uno dei più importanti lavori di questi ultimi anni.

® Concerti diversi. — Diretta da Tansini si è data al Teatro di Torino *La Resurrezione di Cristo* di Perosi, col nuovo coro dell'E. I. A. R., addestrato dal maestro Vertova, solisti la Caniglia, la Monticone, Formichi, Melandri e Rosati. Precedeva il riuscito *Salmo XVII*, recente composizione del maestro Fuga, per baritono e orchestra.

W. Ferrero ha diretto un concerto al Teatro della Moda, in onore della Principessa di Piemonte. In programma, Wagner, Martucci e Ravel. Schipa ha deliziato il pubblico in brani di musica vocale.

All'Accademia «S. Tempia» il 264° concerto, direttore Pistone, è stato dedicato a musica sacra di Palestrina, Cherubini, Rossini, Bach e, in prima esecuzione, ad un'applaudita *Pentecoste* per soli, coro e orchestra dello stesso Pistone.

Al Circolo degli Artisti sono stati applauditi la pianista Lucia Sardi e il cellista G. C. Vianello.

VENEZIA

® Settimana Artistica del G. U. F. — Si sono eseguite le sei composizioni prescelte, da apposita commissione, su ben 75 presentate. *Pastorale d'autunno* per flauto e pianoforte di Dionisio Urban, e *Piccola suite* per cinque strumenti, di Arnaldo Benvenuti, denotano nei giovani autori tendenze avanguardistiche, non disgiunte da una certa personalità. Fresco e vivace è apparso il *Tempo di Sonata* per violino e pianoforte di Gino Gorini, appena ventenne, e di carattere romantico *Nunzio* e *Ninna Nanna*, di Sandro Nardini; *Tempo di Quartetto*, infine, di Nunzio Montanari, di bella struttura e armoniosa linea, ha costituito forse il miglior successo della mostra.

® Benedetto Marcello. — Si è eseguito lo *Stabat Mater* di Rossini, in edizione ridotta (realizzatrice della parte pianistica Maria Busanel), preceduto da una conferenza di monsignor Ravetta.

® Altri Concerti. — Il piccolo Brunetto Grossato ha diretto un'udizione per beneficenza.

Louise Matha ha tenuto una conferenza su *La voce e l'arte del canto* con esemplificazioni musicali di Gluck, Ravel, Pergolesi, Debussy, Castelnuovo Tedesco, Bianchini ecc. Al piano Sofia De Guarnieri

Una udizione è stata dedicata a musiche di Malipiero, dai *Poemi asolani*, alle *Stagioni italiche*, ai recenti *Giambi ed Epodi* (prima esecuzione in Europa) per quartetto, in cui il 2° violino ed il violoncello sono sostituiti con l'oboe ed il fagotto. La composizione, assai applaudita, è di contenuta semplicità e di unità stilistica.

In piazza S. Marco è stato applaudito il nuovissimo *Inno della Legione S. Marco* del maestro Francesco Gulli, su versi del maestro Russo.

BOLOGNA

® Ad un concerto diretto dal maestro Adriano Ariani, al Liceo, ha partecipato l'organista Fuser.

Nella stessa sala il pianista Giuseppe Piccioli è stato applaudito anche come autore di alcuni *Quadretti infantili* e come trascrittore di un *Minuetto* di Pergolesi e di una *Siciliana* di ignoto.

® Alla Filarmonica, il maestro Adone Zecchi ha compreso in uno dei suoi programmi un *Adagio* e *Pastorale* del seicentista bolognese Aldrovandini, trascritti da G. Piccioli.

® La Corale Euterpe, diretta dal maestro Giungi, coadiuvata da un gruppo di valenti signorine ha svolto un programma di autori italiani: Verdi, Rossini, Pizzetti, Palestrina.

® Altri concerti hanno tenuto la cantatrice Rè Kaster e la pianista Laura Contini-Lampronti, di musiche ebraiche; il Trio emiliano di musicisti ciechi (Monticelli, Jotti e Terzi) bene affiatato; la pianista Bodurian, dotata di cospicui mezzi tecnici.

VERONA

® Molto bene è riuscita la Mostra di musiche nuove di compositori veneti, a Castelvecchio, preceduta da una brillante prolusione di Pio Donati. Le composizione presentate, sono state le seguenti:

Per pianoforte: *Tempo di Sonata*, soffuso di simpatica sentimentalità, di Guido Zuffellato; *Sonata romantica*, di Renzo Salvetti; *Tre Preludi* di Sandro Piovesan; *Due Preludi*, di Enrico De Gasperi, che ha rivelato padronanza di mezzi; *Preludio e Ballata* di indovinata austerità, di de Pauer Peretti; *Piccola Partita*, di Piero Bottagisio, concepita nobilmente e della quale è piaciuta particolarmente l'*Aria*.

Per Violino e Pianoforte: *Elegia*, caratteristica e appassionata, di Andrea d'Angeli; *Sonata in la magg.*, di stile elevato, di Franco Sartori; *Sonata*, di robusta concezione e di notevoli sviluppi, di Gualtiero Pardo; *Music Hall Suite moderna*, curiosa e riuscita novità, di Salvino Chiereghin.

Per Quartetto: quello in *mi bem.* di Umberto Berretta è notevole per pregi di fattura e d'ispirazione; quello in *fa min.* di Lino Liviabella, ben concepito e di tendenza moderna; i *Due acquarelli paesani* di Pino Donati sono apparsi gustosi e poetici; e notevole quello in *la magg.* di Ampelio Bettèro.

Da ricordare ancora: *Tre Liriche* di Gabriello Bianchi, di stile moderno; *Due Liriche* di Decio Guizzardi, di bella emotività; *Canzone triste e Minuetto* per quintetto d'arpa, di carattere tradizionale, di Mario Gorlero; *Sonata* per violoncello e pianoforte, espressiva e di ampio disegno, di Mario Montico; *Serenata stellata*, per arpa, di Alberta Cattini d'Angeli; *Minuetto*, per quintetto d'archi, aggraziato e variato negli sviluppi, di Attilio Morandi.

FIRENZE

® Nell'ultimo concerto all'Istituto Fascista di Cultura, sono piaciute alcune liriche del compositore autodidatta Baracchi: un *Quartetto*, di sapore caricaturale, di Copertini; *Frammenti giapponesi* di Damerini; *Liriche* di Frazzi; due tempi del *Quartetto in do* di Guerrini; un *Concerto* per piano ed archi di Montani.

NAPOLI

® Società Quartetto Scarlatti. — In varie manifestazioni abbiamo udito, con vivo piacere, l'organista F. M. Napolitaro, il pianista Vico La Volpe, in continuo progresso, il piccolo violoncellista G. Caramia, che è apparso una buona promessa.

® Accademia Napoletana di Concerti. — Vivissimo successo ha ottenuto Milstein al teatro S. Carlo. Ottimamente il Quartetto Lehner.

® Sala degli Artisti. — Grande interesse hanno destato il Quintetto Napoletano e la cantatrice Rachele Maragliano-Mori, in un concerto tenuto per gli Illusi. Molto bene anche la pianista Olga Greco-Basso.

In altro concerto si sono presentate, con esito oltremodo lusinghiero, in un attraente programma di musica a due pianoforti, le pianiste Anna Catalano e Ghesy De Franchis.

® Circolo della Stampa. — Un saluto caldo e vibrante ha ottenuto la giovane pianista Derna Stellati. Non meno bene il violinista Cida per la Camerata musicale.

PALERMO

® Agli Amici della Musica, ha avuto calorosi consensi il Quartetto Reale Belga (Mozart, Beethoven, Ravel).

Particolare interesse ha suscitato la successiva udizione in cui la cantatrice Calcina è stata interprete di vecchie canzoni popolari del Piemonte raccolte da Sinigaglia, che sedeva al piano.

Al Circolo Artisti si sono distinti il cellista Caminiti con la pianista Gargiulo. Del primo è stata applaudita una *Mazurka* da concerto per violoncello.

Per commemorazione di Brahms, si è avuta una bella udizione alla quale hanno partecipato le cantatrici Cavarretta e Venturini, la pianista Maria Cusenza Giacchino, la violinista Maglienti Nicolosi, la violista Bagnera e Tony Giacchino (violoncello).

VARIE ITALIANE

® All'Istituto musicale di PADOVA si è commemorato Brahms con discorso dell'avv. Sergio Leoni e concerto tenuto dal Quartetto belga e dal pianista Renzo Lorenzoni, il quale ha dato ottime udizioni anche al Quartetto di RIMINI ed a VERONA.

® A MODENA, in un intermezzo dell'udizione della Filarmonica di Vienna, l'on. Cappa ha commemorato Brahms.

® A S. Giusto di TRIESTE si è eseguito l'annunciato *Miserere* di Gastone de Zuccoli, sotto la direzione del maestro Carlo Paini. Il successo è stato lietissimo.

® Gli Amici della Musica di POLA hanno commemorato Wagner con un concerto al quale hanno partecipato la soprano Burck, il tenore Parmeggiani, il Coro dell'O.N.D. istruito dal maestro Magnarin, e il maestro Sbisà direttore del Liceo musicale.

® Al Circolo Mutilati di GENOVA vi è stata un'applaudita udizione di composizioni da camera del maestro Rubini, tra cui *Due sonate clavicembalistiche, Trittico da concerto, Trio in re minore*, tre Romanze ecc., interpreti la pianista Corrao, il violinista Traversa, il cellista Campo, la giovane cantatrice Evangelisti e lo stesso Rubini.

® Al Quartetto di BERGAMO ha dato una eccellente udizione la soprano Carolina Segrera, coadiuvata al piano dal maestro Giulio Confalonieri.

® A S. REMO sono stati applauditi *Cinque preludi*, nuovissimi, per quartetto d'archi, dell'Accademico Bontempelli. Anche nuovi brani di Dante Alderighi hanno avuto lieta accoglienza.

® Al Teatro Alfieri di ASTI, ad un concerto diretto dal maestro Baroncini, ha partecipato il violinista Rovere.

® Ottime accoglienze ha avuto il violinista Petroni nelle recenti udizioni in diverse città: TORINO, MERANO, TRIESTE, VERONA, BOLZANO, ecc. ecc.

® Grande interesse ha suscitato, a S. Apollinare di RAVENNA, il concerto di antiche musiche inedite bizantine dei secoli VIII-XVII, ricavate dall'interpretazione delle notazioni paleografiche nei codici della Badia greca di Grottaferrata. Ne è stato direttore lo stesso studioso che le ha tratte dall'oblio, lo jeromonaco Lorenzo Tardo, ed interprete la Scuola musicale di quella Badia.

Nella stessa città si è fatto apprezzare il Quintetto ferrarese.

® Un'orchestra di 60 allievi del Conservatorio di PARMA, direttori Guido Balestrazzi e Carlo Dall'Argine ha svolto un interessante programma, tra cui una *Sarabanda* dello stesso Dall'Argine, che si è imposta per chiarezza e nobiltà d'invenzione.

® Per gli Amici della Musica di UDINE ha dato un'applaudita udizione il violinista Vittorio Fael, con la collaborazione pianistica di Vincenzo Vitale.

® In diversi concerti a SALERNO si sono distinti la pianista Gemma Puglia, il violinista De Luca ed il maestro Franz Carella applaudito come pianista e come compositore.

® A NOTO in occasione della visita dei Principi Ereditarii ha dato un bel concerto il violinista dodicenne Corrado Romano.

VARIE DALL'ESTERO

® Sotto gli auspici della Dante si è svolto a PARIGI un concerto di musica italiana (Pizzetti, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Davico) interpreti la cantatrice Cattani e la pianista Vittorina Bucci.

® La Banda dei Metropolitani di Roma (direttore Marchesini) si è assai distinta a CANNES, in un Festival internazionale al quale partecipavano altri ottimi complessi quali la Guardia repubblicana di Parigi, la Guardia di Londra e le Guide di Bruxelles.

® A BERLINO, a l'AJA ed a LONDRA, la nota cantante Lissie de Rosen ha fatto sentire recentemente, in concerti interamente consacrati al « Lied » le *Tre liriche* di Vincenzo Davico e i *Canti popolari toscani* dello stesso autore.

® Auspice la « Deutsche Kunstgemeinschaf » a VIENNA, diretto dal maestro Erich Bruckner e colla collaborazione della cantante Flora de Grisogono, ebbe luogo un concerto di musiche italiane classiche e moderne. Dei compositori contemporanei furono eseguite opere di Respighi, Casella, Sgambati, Davico, Santoliquido, Zanella, Enrico Bossi.

® Altri concerti di artisti italiani si sono avuti a BUDAPEST (violinista Antonio Abussi) ed a ISTAMBUL (violoncellista Brunelli).

® Il Trio Casella, Bonucci, Poltronieri ha dato una applauditissima udizione ad ATENE.

® Gli ultimi concerti a TUNISI, indetti dalla « Dante » e così fervidi di italianità, sono stati tenuti dal violinista Giuseppe Venezia (al piano R. Bellini) e da Arrigo Serato (al piano Aprea).

IL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Questa importante manifestazione d'arte, dal titolo così altamente suggestivo, dovuta in gran parte al fervore dell'on. Delcroix e all'appoggio del Capo del Governo, si sta svolgendo col caloroso consenso non solo del pubblico fiorentino, ma anche dei numerosi forestieri italiani e stranieri (tra cui molti musicisti e musicologi di fama mondiale) che accorrono per l'occasione nella gentile città toscana. Tutti sono concordi nel lodare la perfetta organizzazione, l'eccellenza degli spettacoli e dei concerti offerti e la completa riuscita del congresso internazionale.

GLI SPETTACOLI.

Il 22 aprile si è inaugurata la stagione lirica del Maggio musicale fiorentino, al Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, già Politeama, con la rappresentazione del *Nabucco*. Assistevano alla cerimonia la Principessa di Piemonte, S. A. R. Maria di Savoia, e S. E. Ciano in rappresentanza del Governo. Moltissime le autorità e le notabilità.

Il teatro, con le subite trasformazioni, passa ora tra quelli grandissimi e veramente moderni per estetica e per attrezzatura, capace di accogliere ben 4200 spettatori seduti. Specialmente il palcoscenico è stato completamente rifatto e arricchito di una cupola Fortuny di 28 metri di diametro.

Col *Nabucco* si è iniziata la visione sintetica di opere italiane dell'800 (programma di questa stagione) vale a dire di uno dei più fervidi periodi della nostra vita musicale.

RECENTE SUCCESSO
A FIRENZE

I. PIZZETTI

Altre Cinque Liriche

Due Canti d'amore:

122835. - 1. Adjuro vos, Filiae Jerusalem. Testo latino dal « Canticum Canticorum). L. 5.—

122836. - Oscuro è il ciel. Versi di G. Leopardi, dal greco di Saffo. L. 4.—

Tre Canti Greci, su parole di canti popolari greci, tradotti da Pio Bondioli:

122837. - 1. Augurio. L. 5.—

122838. - 2. Mirologio per un bambino. L. 5.—

122839. - 3. Canzone per ballo. L. 6.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il vecchio spartito verdiano, che si era dato per la prima volta alla Scala nel 1842, è stato diretto dal maestro Gui, principali interpreti Galeffi (protagonista), la Cigna (Abigaille), la Stignani (Fenena), Dolci (Ismaele), Pasero (Zaccaria), Gatti, Cilla, Mari. L'allestimento scenico è stato diretto da Salvini, la messa in scena da Karl Ebert; scenari di Donatello Bianchini su bozzetti di Aschieri, coreografia di Angelo Sartorio.

Il 24 è andata in scena *Lucrezia Borgia* diretta da Marinuzzi, con Beniamino Gigli (Gennaro), l'Arangi Lombardi (Lucrezia), la Pederzini (Maffio Orsini), Pasero (Duca Alfonso), Cilla, Venturini. Messa in scena di Guido Salvini, figurini e scene su bozzetti di Mario Sironi.

Allo spartito donizettiano è seguito, il 4 maggio, *La Vestale* di Spontini, con Gui direttore e, principali interpreti, Rosa Ponselle (protagonista), che per la prima volta cantava in Italia; la Stignani (Gran Vestale); Dolci (Licinio); Biasini, Pasero ecc. Messa in scena di Carlo Ebert; scenari e vestiti su bozzetti di Felice Casorati, dipinti i primi da Bianchini; danze ideate da Angela Sartorio.

Tutte magnifiche esecuzioni; fra le messe in scena, notevolissime quelle dovute all'Ebert, un regista di eccezionale valore.

La stagione continua.

IL CONGRESSO INTERNAZIONALE.

L'inaugurazione è avvenuta il 31 aprile, nel magnifico Salone dei Duecento, presenti il Duca d'Aosta, il ministro dell'Educazione Nazionale, autorità, accademici ed una vera folla di musicisti italiani e stranieri.

Hanno parlato il Podestà senatore Della Gherardesca, Ugo Ojetti — Presidente del Congresso — che ha esposto gli scopi di questo, e S. E. Ercole, il quale, prendendo le mosse dalle tenaci iniziative delle Case Bardi e Corsi, da cui ebbe origine prima il melodramma italiano, ha concluso esponendo la benemerenza del Fascismo nel campo della cultura e dell'arte musicale, e affermando la grande importanza del Congresso poichè dalla risoluzione dei problemi che esso svolgerà può dipendere la fortuna dell'arte musicale contemporanea.

I lavori del Congresso si sono svolti nei giorni 1 a 4 maggio sui seguenti argomenti:

LA CRITICA MUSICALE.

GAETANO CESARI (*Milano*) ha svolto il concetto che chi guida effettivamente l'arte è l'artista che la sa fare, mentre alla critica non spetta che la funzione del controllo, notando però che tra le funzioni della critica e l'attività dell'artista esistono affinità ideali che mirano entrambe all'affermazione della vera arte.

Guido Pannain (*Napoli*) crede in linea teorica che la critica debba poggiare sul fatto stilistico, prescindendo da astrazioni sentimentali o da quelle retoriche degli schemi e delle formule tecniche.

Luigi Ronga (*Roma*), esaminata l'opera dei più significativi rappresentanti del pensiero critico musicale in Germania, ne ha messo in rilievo la esagerazione teorica, facendo notare la posizione di concreto idealismo raggiunto, in confronto, dal pensiero critico italiano.

Hanno interloquito Massimo Mila (la critica ha la sua ragione di essere in quanto esiste e non per ciò che serve); Fausto Torrefranca (la critica è un'attività spirituale, tanto intensa quanto lo è quella degli artisti); Alfredo Parente (la critica è una chiarificazione, una trasformazione, cioè, in termine logico del prodotto artistico); Ernst Lert (è deleteria la critica che si fonda, esclusivamente, sugli applausi del pubblico).

Radio, Film, Grammofono nei loro rapporti con la musica.

L'on. Lualdi (*Milano*), esposte le ragioni ideali che fanno ormai del cinema e della radio, rispettivamente, il 5° ed il 6° potere, ha affermato la necessità di creare per entrambe una tecnica musicale caratteristica che sbocchi in uno speciale repertorio.

Herbert Fleischer (*Berlino*) ha esaltato i nuovi mezzi meccanici della musica col quali si potrà gradualmente eliminare il fattore interpretativo.

Aloyse Mooser (*Ginevra*) invoca un controllo vigoroso e permanente sulle radio-diffusioni a vantaggio del decoro dei programmi.

Dopo le chiare relazioni di Basil Maine (Londra) e di F. Vuillermoz (Parigi) ha parlato a lungo Luigi Colacicchi (Roma) sul tema « Il disco e la musica » osservando che al disco, più che al cinema ed alla radio, la musica si è rivolta, permettendo un rapporto senza intermediari tra questa e gli ascoltatori. Ha fatto rilevare i punti deboli dell'attuale produzione, ed i benefici che apporterà la discoteca di Stato.

L. Koch (*Berlino*) ha esposto la storia della musica incisa e presentato un suo nuovo complesso meccanico definito « libro sonoro ».

Ed i congressisti, al riguardo, hanno fatto voti perchè sieno modificati i cataloghi, dando ai dischi di tutti i paesi una unica numerazione e perchè sia facilitato lo scambio internazionale di essi, considerandoli mezzo potentissimo di conoscenza e diffusione musicale.

Massimo Mila (*Torino*) lamenta che l'invenzione del cinema sonoro abbia indebolito la posizione della musica nel cinema, riducendola a compiere funzioni di integrazioni stilistiche. E' l'abuso della parola parlata — secondo lui — che scaccia la musica la quale dovrebbe assimilare tutti gli elementi sonori, costituendo accanto al ritmo visivo una corrispondente ritmica musicale.

Leo Fürst (*Berlino*) deplora a sua volta che la musica sia sfruttata soltanto come ornamento o per nascondere i difetti dell'azione visiva. Ha presentato alcuni brani di film musicali, veramente riusciti, dimostrando come sia possibile rendere in momenti grafici tutte le forme di composizione.

Tendenze dell'opera contemporanea.

Karl Ebert (*Berlino*) si è soffermato sulla messinscena delle opere moderne; il regista, egli crede, deve cercare nella musica e non nell'azione drammatica il ritmo informatore dell'ambiente e creatore del movimento scenico.

Gastone Rossi Doria (*Roma*) ha esaminato le due tendenze del teatro d'opera in Italia (*a*) operisti novatori; *b*) operisti che considerano l'opera come spettacolo commentato) mettendo in rilievo la vitalità sinfonica dell'opera dei primi, in confronto al puro decorativismo orchestrale dei secondi.

Alfred Machebey (*Parigi*) denuncia lo scarso valore della produzione operistica francese degli ultimi anni e ritiene che debba adattarsi lo spettacolo operistico al gusto del pubblico reso ormai più esigente dalla pratica con la musica meccanica.

Alfred Einstein (*Berlino*) non si dimostra troppo entusiasta dell'opera tedesca che, secondo lui, non esiste. Augura, perciò, un genio creatore che possa dare carattere di unità alle disperse tendenze ed energie.

Roger Sessions (*New York*) pone in evidenza le disastrose condizioni dell'attuale produzione operistica negli Stati Uniti, deplorando la tendenza strapaesana.

Edward J. Dent (*Londra*) esposta la situazione dell'Inghilterra, giustifica come i compositori di quella nazione preferiscano scrivere musica da concerto più che da teatro.

Paul Bekker (*Berlino*) ha parlato a lungo dell'organizzazione del teatro dell'opera.

Andrea Della Corte (*Torino*) analizza le vicende del canto in rapporto alla cultura musicale e alla pedagogia stilistica, esortando al metodico studio stilistico vocale delle più tipiche musiche contemporanee.

Diffusione culturale e scambi internazionali.

Alfredo Casella (*Roma*) prospetta il disagio in cui l'arte musicale si trova per le tendenze al protezionismo di diversi Stati, e spera che dall'Italia e dal Congresso sorga una parola ammonitrice.

Edward J. Dent (*Londra*) deplora come la musica, in molti paesi, abbia assunto caratteri nazionali che le hanno fatto perdere l'antico vigore di espressione universale.

Paul Stefan (*Vienna*) auspica una specie di Società delle Nazioni, anche per la musica.

Henry Prunières (*Parigi*) illustrata storicamente l'importanza vitale dei rapporti artistici internazionali, sia per la musica che per la musicologia, ritiene che si debba combattere quel gretto nazionalismo che è la caricatura del vero patriottismo e che costituisce la vera morte dell'arte.

Creazione e interpretazione musicale.

Mentre Boris de Schloezer (*Parigi*) ha analizzato il fatto interpretativo, Alfredo Parente (*Napoli*) si è soffermato sulle funzioni dell'interprete.

Guido M. Gatti (*Firenze*) ha parlato della interpretazione musicale nel duplice aspetto: meccanica scrupolosa e libera; e siccome possono esistere infinite interpretazioni di una pagina musicale ne consegue che l'opera d'arte non esiste all'infuori della interpretazione.

Il Congresso si è chiuso con un lucido e appassionato discorso dell'on. Delcroix, il quale, dopo aver rivolto un saluto ed un ringraziamento a tutti gli intervenuti ed ai governi esteri che hanno agevolato il compito, ha messo in rilievo quanto in Italia ha fatto il Fascismo per le arti e per la musica.

Da ricordare, come gesto simpaticissimo, che i congressisti, durante una gita a Lucca, si sono recati, guidati da Oietti e da Respighi, a rendere omaggio alla tomba di Puccini a Torre del Lago.

I CONCERTI SINFONICI

2 maggio. — Concerto per l'inaugurazione del Congresso. Gui, oltre gli Inni nazionali dirige la *Settima* di Beethoven; *Notturno* di Martucci; *Iberia* di Debussy; Il Venerdì Santo del *Parsifal;* la Sinfonia del *Tancredi.*

5, 6 maggio. — Concerti dell'Augusteo di Roma diretti da Molinari. In programma l'Ouverture della *Cleopatra* di Mancinelli; *L'apprenti sorcier* di Dukas; *Vita d'eroe* di Strauss; la Cavalcata della *Walkiria;* la Sinfonia della *Nina pazza per amore;* l'*Eroica;* l'Intermezzo della *Dafni* di Mulè e *Pause del silenzio* di Malipiero (novità per Firenze); Il mormorio della foresta del *Sigfrido;* l'Ouverture del *Tannhäuser.*

8 maggio. — Concerto commemorativo di Busoni, diretto da Gui, con la partecipazione del coro maschile del Conservatorio e della corale Mabellini di Pistoia (direttore Cremesini), e del pianista Baumgartner. In programma due brani dell'opera *Dottor Faust,* il *Valzer danzato,* ed il grande *Concerto* op. 39 in cinque tempi, originalissima composizione che elabora spunti e ritmi di canzoni italiane.

CONCERTI DA CAMERA E VARIE

22 aprile. — All'Ente Fascista di Cultura, si presentano musiche contemporanee di Copertini, di Dalla Piccola, di Frazzi, di Guerrini, di Brugnoli, di Montani, il cui *Concertino* per pianoforte e orchestra fu bissato ecc.

26 aprile. — Alla Sala Bianca, Casella-Bonucci-Poltronieri interpretano il nuovo *Trio* (per piano, violino e cello) di Alfano, pieno di ardore e di sicura perizia tecnica. Piace anche la *Sonata,* per cello e pianoforte, di Casella, per pregi di concezione e di fattura.

3 maggio. — Alla R. Accademia dei Fidenti, spettacolo di danze preparato dalla signora Russel H. Carreras (La Meri) e dal sig. Guido Carreras.

5 maggio. — Conferenza di Dent, interessantissima, su *Lo spirito della musica moderna* (Salone dei Duecento).

10 maggio. — Concerto di musiche moderne, quasi tutte nuove per Firenze, alla Sala Bianca, interpreti l'eletta cantatrice Maria Rota e i Cantori di Firenze, diretti da Vittorio Doplicher. Piacquero particolarmente le nuovissime *Altre cinque Liriche* di Pizzetti; due *Cori* dello stesso autore; *La Rondine* e *Canzone d'amore* di Montani; *La canzone a Chioggia* di Malipiero, la *Canzone popolare* di Mortari ecc. Un brano di Pizzetti e uno di Montani dovettero replicarsi.

Degli altri concerti diremo nel prossimo numero.

RECENTE SUCCESSO
A ROMA E TORINO

FRANCO ALFANO

Seconda Sinfonia in Do

Partitura in 16°
(122639) — L. 30,—

RECENTE SUCCESSO
A NUOVA YORK

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

Secondo Concerto (I Profeti)

per Violino e Pianoforte
(122607) — L. 30,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

La stagione dei concerti continua con un tale crescendo di intensità ch'è quasi impossibile seguirli tutti. In questi ultimi mesi gli avvenimenti musicali importanti, e sopratutto le novità sono state numerose. Occorre dunque limitarsi a segnalare le più importanti con un semplice cenno per le opere di repertorio.

Nei primi giorni dell'anno udimmo un'eccellente esecuzione delle *Fontane di Roma* di Respighi (dirette da Pierné) e della *Morte e Trasfigurazione* straussiana. La vicinanza dei due lavori invitò più d'uno ad un confronto, a vantaggio del compositore italiano la cui musica tutta luce e concisione ha facilmente ragione del tenebroso pessimismo e prolissità del tedesco.

Dello stesso Respighi udimmo la versione orchestrale della *Passacaglia* bachiana e, dirette da P. Coppola, le *Impressioni brasiliane* (di prima esecuzione per Parigi): lavoro geniale e vigoroso che rende assai bene l'atmosfera delle notti brasiliane ed in cui ritrovammo i doni d'abile colorista ed orchestratore del maestro italiano. L'opera ebbe un magnifico successo.

Jeux de timbres di I. Freed è una breve *suite* sinfonica in tre momenti che mettono in valore la batteria, poi gli archi, in ultimo i legni: i due primi parvero assai più riusciti del finale.

Gli *Interludi di Massimiliano* di Milhaud parvero inutilmente brutali e (forse perchè staccati dall'opera) monotoni di espressione: invece *Salade*, pure di Milhaud, piacque assai: quest'opera è infatti tra le migliori del fecondo autore, ed è gaia e fresca, tutta intessuta di ritmi vivaci ed arguti, sostenuti da un'armonia preziosa ma non pesante, messa in rilievo da un'orchestra appropriata, leggera e trasparente.

La *IV Sinfonia* di Miaskowsky (di prima esecuzione) ebbe invece un'accoglienza piuttosto riserbata: si tratta d'un lavoro denso di emozione concentrata ma tormentosa, espressa con un linguaggio alquanto oscuro, e tortuoso... Esattamente il contrario della *IV Sinfonia* di Glazounoff (scritta nel 1893 e mai eseguita a Parigi) evocatrice d'una Russia fastosa d'altri tempi.

Un'altra novità russa fu la *Ballata* del giovanissimo J. Krein: lavoro d'un musicista di razza, di tecnica scaltra, ricca di melodia chiara e bella (ci si ritorna: è la tendenza generale, affermata da opere degli autori più diversi). Krein non ha paura d'essere commosso nè di commuovere: ecco le ragioni del successo. Nello stesso concerto (tutto dedicato alla musica russa) udimmo con piacere frammenti del *Principe Igor* che *non* erano le famose *Danze*. Ma ritorniamo alle novità francesi.

La più attesa e la più interessante era il *Concerto per la mano sinistra* di Ravel, eseguito dal pianista mutilato P. Wittgenstein, con grandissimo successo. L'autore ha sfruttato con la bravura ormai nota i mezzi espressivi che aveva a disposizione, ed il *Concerto* (in un tempo solo) s'inizia con una frase preludiante nei registri gravi degli strumenti: poi un *crescendo* che s'interrompe all'entrata del pianoforte. Un secondo tema vivace è annunciato dalla tromba e ripreso dal pianoforte: sopra questo movimento fluido appare in valori lunghi una lunga e tenera frase dei legni; segue vivacissima e *pimpante* la conclusione.

Nello stesso concerto figuravano altre opere raveliane: i *Valses nobles et sentimentales*, *Alborada del gracioso*, *Bolero* e *Tzigane*.

Un gruppo di melodie (su versi di P. Fort e di F. Jammes) per canto ed orchestra, e le *Danses de rêves* (*Suite* sinfonica tolta da un balletto, *Don Giovanni lebbroso*) di H. Tomasi confermarono le belle qualità del loro autore per quanto le *Danses de Rêves* senza il commento scenico perdano non poco del loro valore): e lo stesso può dirsi per le due *Melodie* di Silvio Lazzari.

Da segnalare ancora le prime esecuzioni di *Kakemonos* di M. Mariotti, geniale trasposizione orchestrale di quattro pezzi pianistici scritti nel 1925: di un ottimo *Concerto in re* di F. Gaubert, ricco e vario e ben costrutto: dell'*Enigma* di Sauguet e della *Musique pour orchestre* di Wolkmar Andreae: e, per finire con le novità sinfoniche di questo mese di gennaio, la *Sinfonia* di J. Rivier. Un *lento* inquadrato fra due *allegri* d'una intensità dinamica e d'una ricchezza ritmica poco comuni. Con questo lavoro Rivier conferma di meritare il posto che occupa nella moderna musica francese.

Fra le riprese importanti ricordiamo l'audizione integrale delle *Beatitudes* di C. Franck in una superba esecuzione diretta da Filippo Gaubert, e quella del *Requiem* di G. Faure e e di *Amphion* di A. Honegger sotto la guida di M. Siohan; il festival Wagner, ed il festival Beethoven (da notare in questo la superba esecuzione del ciclo completo *La bien-aimée absente*, fatta dalla signora Martinelli); quello dedicato alle musiche da camera di Gabriel Dupont e il recital di danze di Tony Gregory. E ricordiamo anche i concerti dell'O. S. P. destinati ai fanciulli per la loro educazione musicale.

Nel campo della musica da camera le novità non sono state meno numerose: anzi. Ricordiamo la *II Sonata* per piano e violino di B. Martinu, i *Cori* per voci femminili (di cui l'ultimo fu bissato) di P. O. Ferroud, la superba *II Rapsodia* per piano e violino di Bela Bartok, e, tra i giovani, la *Sonatina* di M. Journeau, il *Tema e Variazioni* di O. Messiaen, i *Rondeaux* di M. d'Argoeuves, ed i *Trii* di T. Harsany, di M. Lajtha e di Neugeboren: oltre ad una quantità di concerti che, se non offrivano alcuna novità, presentavano virtuosi ben noti in pezzi non meno noti. Di questi, importante quello dedicato a Schumann per l'indimenticabile esecuzione da parte di Ch. Panzera e di A. Cortot del ciclo di melodie *Dichterliebe*.

All'Opéra Comique ripresa di *Mireille* di Gounod in una buona esecuzione con M.lle Gouley, MM. Arnoult e Lanzone, direttore G. Cloez. Altra ripresa interessante *Il Maestro di Cappella* di F. Paër, opera comica deliziosa, trionfo di M.lle Ruhlmann e di L. Ponzio. Una novità nel balletto: un delicato divertimento sui *Valzer* di Brahms (orchestrati da R. Hahn) danzati da M.lle Carina Ari e M. Kniassef.

***

La prima novità di febbraio: *Danse pour Leïla*, di M. Lamarre, non fu molto felice sopratutto a causa d'un orientalismo facile e convenzionale. Fortunatamente, nello stesso giorno, in altra sala si dava una *novità* mozartiana di ben altra importanza: il *Notturno* per quattro orchestre di Mozart: opera fantastica in cui, attraverso quattro orchestre (tre sulla scena ed una invisibile) l'eco gioca i suoi effetti meravigliosi: ed è facile immaginare quali essi possano essere, guidati ed obbedienti al genio di Mozart. Nello stesso concerto due altre novità, moderne questa volta: *Africa* del compositore americano William Grant-Still: opera forte e violenta, in qualche punto di una tensione allucinante, evocatrice di un'atmosfera africana, forse creata *ex-novo* dal musicista, ma suggestiva assai: e *Trovas* di F. de Lacerda, melodie d'ispirazione popolaresca, profondamente emotive, avvolte da un'orchestra preziosa e discreta, interpretate dall'arte ben nota di Madeleine Grey.

Il *Vocero* di Tomasi è forse l'opera migliore dell'autore corso: duro, aspro e forte, spesso violento evoca con grande suggestione il dramma funebre che l'ha ispirato, ed al quale pare che tutta la Corsica prenda parte.

Le Tombeau resplendissant d'O. Messiaen produsse una forte impressione. La « tomba » è (secondo l'A.) quella della propria giovinezza, di cui traccia il ricordo in una prima parte angosciata e tempestosa cui segue una breve pausa di serenità. Alba o crepuscolo? — solo dopo una nuova fase di tormento la serenità si precisa, e l'essere la riconosce nel più profondo della propria anima, come d'essenza divina. Al contrario, *Stadion* di M. Kostantinoff, che vorrebbe esser l'espressione « del cuore di coloro che sono considerati unicamente degli *sportmans* », parve opera prolissa e decorativa, e non scevra di parecchie influenze facilmente riconoscibili.

Il *Preludio coreografico* di C. Delvincourt (*ouverture* del *Bal Venitien* dello stesso) è una pagina bene costruita, d'un bel colore, e d'un senso aristocratico un poco altero. Grande successo ebbero i *Sei cori* per voci femminili ed orchestra di F. Schmitt, in cui hanno buon gioco la tecnica e la smagliante tavolozza orchestrale dell'autore della *Tragedie de Salomé*, volta a volta carezzevoli ed ironici, teneri e scherzosi.

Alfredo Casella ha dato tra una grande curiosità e con grande successo la prima esecuzione parigina della *Partita* per piano ed orchestra (l'Autore al pianoforte) e della *suite* della *Donna Serpente*. La *Partita*, in tre parti: *Sinfonia*, *Passacaglia* e *Burlesca*, rimonta al 1925 ed è troppo nota perchè occorra darne un'analisi. La *suite* della *Donna Serpente* conferma un musicista dotato d'un senso plastico teatrale quale solo gli italiani hanno, unito ad una tecnica orchestrale prodigiosa: ed il successo è stato tale da farci desiderare che una compagnia d'opera italiana venga a dare *La donna serpente* in uno dei nostri teatri.

La *Puerta del Sol* di Paul Flévert (vincitrice, fra trecento concorrenti, del concorso internazionale di Ostenda) non si può dire un lavoro molto originale: ma risulta un quadro evocativo la cui forza è dovuta sopratutto ad un'abile manipolatura di colori strumentali.

Il *Concerto* per piano ed orchestra di J. Dupont è piuttosto un dittico « Notturno e Scherzo » che un vero e proprio concerto: la prima parte è un po' vaga, nel gusto della improvvisazione; la seconda, allegra e vivace, dal ritmo incisivo e dal colore brillante, determinò il successo del lavoro, grazie anche alla eccellente esecuzione (al piano l'A.) diretta da W. Straram.

Lo stesso Straram presentò *Le Ballet de la Reine de Saba* (dalla « Tentazione di S. Antonio » di Flaubert) di G. Hugon. Questo poema sinfonico d'una realizzazione vigorosa e concisa possiede un'innegabile forza evocatrice, un po' secca forse, ma potente; e se indulge talvolta (ma intelligentemente e con discrezione) alla dissueta ormai *atonalità*, fa pensare piuttosto alla *Peri* di cui l'influenza, forse involontaria, si fa sentire nell'organizzazione del lavoro.

La *Fantasia* per piano e orchestra di J. Mauguè, è invece un'opera di musica pura, costruita su due motivi di carattere opposto:

composizione assai interessante e che dimostra un eccellente temperamento nel suo autore. Un poco fragili, ma eleganti e pieni di poesia, i *Trois esquisses symphoniques* scritti in collaborazione dalle sorelle M. e Y. Aaron: ed assai buone le tre *Melodie* di R. Brunel, di carattere diverso, ma i cui testi sono messi in valore da una melodia vocale appropriata, rivestita d'un'armonia e d'uno strumentale indovinatissimi.

Fra le riprese importanti (oltre ad i consueti numeri di repertorio inevitabili) il terzo atto di *Re Arturo* di Chausson, opera che meritava miglior fortuna, alla quale nocque il confronto col *Tristano* (confronto inevitabile data la quasi identità dei soggetti): quelle del secondo atto di *Arianne et Barbe-Bleu* di Dukas, del secondo atto di *Penelope*, della *Symphonie sur un chant montagnard* di d'Indy, dell'*Habanera* di L. Aubert che ormai entra trionfalmente ad arricchire il repertorio sinfonico, della *Sinfonia* di C. Franck e dei due mirabili *Salmi* di Lili Boulanger, sui quali il tempo sembra non lasciare alcuna traccia.

Due *festival*, sono stati dedicati uno alle opere di A. Honegger (*Roi David, Pacific 231, Chant de foie*), e l'altro a Wagner (primo atto della *Walkiria* e Preludio di *Parsifal*).

Nel campo della musica da camera ricordo un *Quartetto* di E. Bozza (francese, ma educato a Roma, a S. Cecilia) interessante ed ottimo specie nel secondo e quarto tempo; *Les Jeux de l'Amour et du Hasard* di Sauguet e le *Sept Improvisations* di Poulenc, lavori freschi e vivaci l'uno e l'altro, dai ritmi incisivi, dalle linee melodiche e cantanti, che ottennero un magnifico successo. Invece la *Suite lyrique* di Alban Berg, uno dei lavori più interessanti della scuola tedesca attuale, suscitò discussioni violente, applausi e proteste. In compenso, i tre *Quartetti vocali* di Milhaud, in cui la *verve* melodica si unisce nel modo più indovinato alla vivacità ritmica, ottennero unanimi consensi.

Ricordo ancora la *Sonata* per violino e piano di Simon Laks, non tutta personale, ma in cui l'alleanza quasi inconciliabile fra violino e pianoforte è felicemente realizzata; gli arguti *Cinq Fabliaux* di C. Dandelot, interpretati in modo superiore (vista anche la difficoltà che presentano) da M.me Croiza; un solido e severo *Tema e Variazioni* (di stile vagamente faureano) di R. Bernard; la vivace *Fantasia burlesca* di O. Messiaen e la magnifica *Sonata* di R. Casadesus. M.me Modrakowska ci offerse in prima esecuzione (ed in una interpretazione degna d'ogni elogio) *Das Marienleben* di Hindemith e le *Chansons vertes* de Szeligowsky: ambedue i lavori furono magnificamente accolti.

All'Opéra Comique ripresa delle *Nozze di Figaro* in una superba edizione, con cantanti ed attori appropriatissimi (Mlles E. Ruhlmann, M. Rolland, Mme Delprat; MM. F. F. Vieuille, J. Vieuille, Azema, De Creus, Dupré); cori accurati e precisi, danze ben preparate, orchestra rispettosa del carattere e dello stile, sotto la direzione di M. Paul Bastide.

Nel campo dell'operetta due novità: alle « Nouveautés » *Oh, papà!* di A. Barde, musica di M. Yvain; al « Capucines » *Le garçon de chez Prunier* di A. Barde e M. Carré, musica di J. Szulc. L'una e l'altra indovinatissime e d'ottimo gusto, tali da giustificarne il successo e l'affluenza del pubblico al teatro

C. F.

Lettera da Londra

Nel mese di gennaio l'orchestra della British Broadcasting Corporation diretta da Adrian Boult eseguì un interessante concerto dedicato ad autori moderni.

Figuravano nel programma *Escales* di Jacques Ibert, brano tipicamente francese e decisamente moderno, che ottenne il pieno consenso del pubblico; il *Concerto* per due pianoforti di Arthur Bliss, egregiamente eseguito da Victor Hely- Hutchinson e Ernest Lusch; e la nuova *Sinfonia* in sol minore di Roussel.

Eva Turner in due concerti alla Queen's Hall cantò brani drammatici da opere del suo repertorio, riportando vivissimo successo personale. Dopo l'aria del secondo atto di *Turandot* il pubblico le manifestò caldissime accoglienze, salutando la nota soprano inglese con una vera ovazione.

Adrian Boult riesumò *Le Stagioni* di Haydn che provarono di essere curiosamente inglesi nella concezione e nella esecuzione. L'Orchestra della Philarmonic diretta da Nicolai Malko presentò una novità nel *Concerto* per pianoforte di Szymanovski con il pianista Smeterlin; i diversi brani che sembrano pervasi da un'angoscia spasmodica non riuscirono a conferire un'impressione organica, ma lo strumentale piacque per la sua finezza. Un nuovo *Concerto* per violino di Arthur Benjamin, l'autore di *The Devil Take Her*, eseguito da Antonio Brosa che ebbe singolare successo al Teatro di Sadlers Wells nella precedente stagione, fu giudicato un lavoro audace e brillante. Scarso successo riportò il nuovo *Concerto* per pianoforte di Vaughan Williams, in un altro programma della B.B.C. Orchestra con Adrian Boult direttore e Harriet Cohen solista.

Al London Select Choir, Dennis Noble e Olga Haley contribuirono con Sir Thomas Beecham, in un concerto della London Philarmonic Orchestra, al successo di un programma di musiche dedicate intieramente a Delius: furono eseguiti diversi brani del compositore inglese: *Appalachia, Second Dance Rhapsody, Songs of Sunset* e, particolarmente apprezzata, la musica di scena per *Hassan*.

Sir Henry Wood presentò con la B.B.C. Orchestra tre frammenti di *Wozzeck*, l'opera di Alban Berg; l'esecuzione dell'orchestra e della cantante May Blyth parve di primissimo ordine, ma l'impressione suscitata nel pubblico non fu sufficientemente chiara e la musica non riuscì a conferire immagini visive degli aspetti del dramma che intendeva di rappresentare.

Un interessante *Concerto* per due violini di Prokofief ebbe una vivace interpretazione ritmica da parte di Alberto Poltronieri e Robert Soetens, in un applaudito concerto della Music Society. Alla London Philarmonic, Albert Coates diresse *Les Troyens* di Berlioz, in cui si distinsero la soprano Eva Turner e il tenore Walter Widdopp.

La *Sonata pian e forte* di Giovanni Gabrieli per ottoni fu eseguita egregiamente dalla B. B. C. Orchestra diretta da Edward Clark.

Il *Concerto* per violino di Malipiero piacque assai nella bella esecuzione di Alberto Poltronieri.

Sir Hamilton Harty diresse l'orchestra della London Symphony Society in un programma che comprendeva la *Sinfonia Fantastica* e *Tapiola* di Sibelius, il *Concerto* per pianoforte di Schumann eseguito valorosamente da Salomon. Concluse il concerto la *Seconda Rapsodia* di Gerswhin, ricca di elementi jazzistici.

***

Nel campo dell'opera, la Compagnia dei Teatri dell'Old Vic e di Sadler's Wells rappresentò tra l'altro due notevolissime produzioni di opere verdiane: *Otello*, nella pittoresca messa in scena di MacKnight Kauffer, con Arthur Cox e Jean Cross applauditissimi protagonisti; e *La Forza del Destino*, diretta da Lawrance Collingwood, e messa in scena con stile e perizia da John B. Gordon. I due popolari spartiti verdiani riportarono un successo senza precedenti nel nuovo allestimento.

La soprano irlandese Iaelia Finneberg svolse un interessante e applaudito programma di « lieder » di Brahms, Mahler ed altri autori tedeschi, terminando il concerto con la scena finale della *Salomè* di Strauss di cui diede una vivida, chiara e drammatica interpretazione.

Beniamino Gigli all'Albert Hall trasportò la folla degli ammiratori del « bel canto italiano » a un delirio di entusiasmo; il programma comprendeva oltre ad arie e romanze di repertorio operistico, come l'aria dell'*Elisir d'amore* e del Sogno della *Manon* di Massenet, antiche arie del settecento, fraseggiate alla perfezione e canzoni popolari del secolo scorso e del giorno d'oggi.

***

L'avvenimento più notevole nel campo della musica sinfonica fu la visita del maestro Ildebrando Pizzetti che si presentava per la prima volta al pubblico londinese come direttore di orchestra.

Nell'ultimo concerto della stagione della London Philarmonic Orchestra, oltre a un *Concerto Grosso* di Händel e alla *Settima Sinfonia* di Schubert dirette egregiamente da Sir Thomas Beecham, il maestro Pizzetti diresse il suo *Rondò Veneziano*. L'orchestra inglese, sotto la bacchetta dell'autore, fece miracoli: la visione tutta personale della città lagunare prese forme definite e chiaramente luminose nella semplicità efficace dello strumentale. La composizione seppe parlare al pubblico in termini convincenti, in un linguaggio musicale moderno e tipicamente latino, sì da conferire pienamente a un pubblico straniero l'autentica essenza della musica pizzettiana. La critica, facendo eco al pubblico plaudente che tributò al Pizzetti una vera ovazione dopo la prima esecuzione del *Rondò*, parlò di riforma musicale. Ernest Newman, il critico del « Sunday Times », osserva che « *Pizzetti dimostra, in questa come in altre composizioni, che ancora molte cose di carattere individuale possono esser dette nel cosidetto campo del linguaggio musicale, e che i grappoli della vecchia scala tonale possono ancora stillare buon mosto, sotto la pressione di un nuovo senso ritmico, melodico e armonico* ».

In un concerto dedicato intieramente a musiche italiane moderne, in cui figuravano le *Fontane di Roma* di Respighi e la *Scarlattiana* di Casella, entrambe dirette efficacemente da Edward Clark, buon solista il Ticciati, lo stesso Pizzetti diresse il suo *Concerto dell'Estate* riportando nuovo entusiastico successo. L'Orchestra della B. B. C. rispose pienamente al gesto animatore del maestro, vivamente acclamato alla fine del pezzo.

Le *Tre Canzoni* di Pizzetti furono recentemente eseguite da Anne Thursfield con il Quartetto d'archi Brosa, riportando ottimo successo.

GIORGIO R. FOA.

VIOLINO E PIANOFORTE

A. VIVALDI

TRE CONCERTI:

122231. - N. 1, *in Si minore*. L. 10,—
122230. - N. 2, *in Sol minore*. » 10,—
122232. - N. 3, *in Mi bemolle*. » 10,—

Revisione violinistica di PRINCIPE (N. 1); di CORTI (N. 2); di ZINO (N. 3).

Trascrizione e realizzazione di Alberto Gentili

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

STENGEL (TH.) — *Die Entwicklung des Klavierkonzerts*. (Reiher und Kurth, Heidelberg).

Lo S. calcola che negli ultimi 80 anni siano stati scritti circa 600 concerti per pianoforte. Volendo perciò considerare lo sviluppo di tale genere di composizione da Liszt ai contemporanei gli è convenuto di scegliere e analizzare soltanto le opere più rappresentative delle ultime tendenze, cioè la romantica, dalla metà dell'800 a oggi, e l'antiromantica.

Nella prima ha notato:

I) Il concerto in un tempo solo e le forme similari, trattato da Liszt e dalla scuola di Weimar, dai più anziani, Raff, von Bronsart, Goetz, Ursprung, De Beriot, Pabst, Burmeister, Tausig, Draeseke, Langaard, Jadassohn, e dai più giovani D'Albert, Stavenhagen, Sauer. Tale scuola noverò, anche, in Germania, X. Scharwenka, l'americano Mac Dowell, Sinding, Dohnanyi, Brauenfels; in Russia Rimski-Korsakof, Liapunof, Balakiref, Naprawnik; in Francia Dupont, Lalo, Chaminade, Pugno, Cédalge; in Italia, Busoni; e più tardi Zilcher, Schenich, Glazunof, Boetkiewicz, Medtner, Cerepnin. Il concerto programmatico riunisce i nomi di Brassin, Pirani, Palmgren, Holbrooke, Pick-Mangiagalli, Franck, Debussy, Delius, De Falla, Casella.

II) Il concerto a più tempi: Reinecke, Huber, Boise, Grieg, Rheinberger, Sgambati, Marnucci, Minguzzi, Rubinstein, Cialcowski, Cerepnin, Arenski, Rachmaninof, Paderewski, Mercer, Stolowski, Saint-Saëns, Pierné, Brahms, Brull, X. Scharwenka, R. Strauss, Wladigeroff, Pfitzner.

Il 1° e il 2° tipo si trovano riuniti in Reger.

Nella tendenza antiromantica ha notato il rinnovamento dello stile concertante; in Germania con Hindemith, Wunsch, Reuther, Beck, Graener, Höffer; in Francia con Milhaud, Honegger, Tailleferre. Al concerto sinfonico hanno contribuito Prokofief, Strawinski, Bartok, Casella, Malipiero, Respighi, Toch, Krenek.

TEMPLIER (P. O.) — *Erik Satie*. (Ed. Rieder, Parigi).

In una recensione della *Revue musicale*, 1933, gennaio, sono state notate, da persona che intimamente conobbe il Satie, alcune lacune nella biografia del Templier, per gli anni attorno al 1918. Le informazioni derivate dal fratello del Satie, da D. Milhaud e da Cocteau avrebbero cagionato una visione parziale dello strano ed interessante musicista. A parte ciò, che era opportuno riferire, la biografia del Templier riesce dilettosa e varia nella descrizione d'una singolare attività di vita, di aspirazioni, di polemica.

THE B. B. C. YEAR-BOOK 1933. (British B. C., Londra).

Con la consueta eleganza tipografica e ricchezza di illustrazioni il nuovo annuario della radio inglese informa intorno ai progressi compiuti nei varii campi dell'attività, informazioni, musica, drammatica, ecc. Le statistiche e i grafici numerosi sintetizzano lo stato delle cose nei paesi di lingua inglese. Le cronache e i commenti illustrano i criterii direttivi nell'espansione, che non conosce pause.

CHANTAVOINE (J.) — *Les symphonies de Beethoven*. (Ed. Mellottée, Parigi).

Autore di un pregevole volume nella collezione dei *Maîtres de la musique* e d'una raccolta di lettere su Beethoven, lo C. ha condotto ora un minuzioso studio analitico sulle nove sinfonie, riferendo circa trecento frammenti musicali. Possono sorgere dissensi intorno alla valutazione da lui fatta dell'influenza beethoveniana sui sinfonisti dell'ottocento e, nella prefazione, intorno all'ammissione di alcuni penalerî del Bekker. Indubbiamente l'analisi delle opere è esauriente e costituisce un avviamento utilissimo alla più larga divulgazione e comprensione delle sinfonie stesse.

STROBEL (H.) — *P. Hindemith*. (Melosverlag, Magonza).

La nuova edizione di questa monografia presenta, completa e aggiornata, la produzione dell'Hindemith, il cui sviluppo, dice lo S., non conosce soste e accenna quotidianamente a novità. Al capitoli già compresi nella prima stampa (fra i quali quelli intorno alla « nuova musica » antiromantica e alle prime mastere dei novatori sono pregevolissimi per acume e sinceritià) altri sono scarî aggiunti, che analizzano le opere *Cardillac* e *News vom Tage* dal punto di vista del teatro e del drammatico e del comico, il secondo gruppo delle musiche concertistiche e il recente oratorio *Das Unaufhörliche*, impregnato di mitico idealismo, nel quale lo S. riscontra uno stile corale lapidario, un nuovo tipo di melodia vocale, la libertà degli arioso. Il volume è corredato di esempii.

BOSSI (E.) e TEBALDINI (G.) — *Storia dell'organo*. (A. e G. Carisch e C., Milano).

È sempre da tener presente, in special modo per necessità scolastiche, questo fascicoletto, dal quale è anche interessante intravedere i pensieri e le predilezioni d'un concertista quale M. E. Bossi.

BRUNI (A. B.) — *Bratschen Schule*. (Litolf, Braunschweig).

Ristampa, curata da A. Schulz, del metodo per viola, ormai famoso, del violinista e compositore cuneense.

KLOSE (F.) — *Bayreuth*. (Bosse, Regensburg).

Testimonianze della prima rappresentazione del *Parsifal*, dell'attività di Wagner, dei consensi e dei dissensi.

CHOISY (L. F.) — *R. Wagner*. (Ed. Fischbacher, Parigi).

Senza tentare un ritratto dell'uomo integrale, l'A. analizza la personalità intima, l'evoluzione interna del maestro, sulla scorta degli scritti in prosa, dei drammi, delle lettere, delle testimonianze; uno studio psicologico sui diversi aspetti dell'uomo, sui rapporti con la società. « Il musicista drammaturgo fu più che altri mai uomo, completamente ».

REBORS (H.) — *Les grands prix de Rome*. (Ed. Firmin Didot, Parigi).

Indagine intorno alle influenze di Villa Medici sui giovani compositori. Confidenze di Hillemacher, Pierné, Vidal, Rabaud, D'Ollone, Lagarra, Malherbe, ecc.

FRAGAPANE (P.) — *Guido Guerrini*. (Le Monnier, Firenze).

Analisi tematiche di alcune opere del maestro Guerrini, direttore dell'Istituto musicale di Firenze: il *Poemetto* per violoncello e archi, le *Visioni dell'antico Egitto*, l'*Ultimo viaggio di Odisseo*.

ROLANDI (U.) — *Musica e musicisti in Malta*. (R. Giusti, Livorno).

Il folklore maltese è costituito in parte da gridi stradaioli, affini a quelli siciliani e napoletani, in parte da canzoni su ritmi di danze con un lieve carattere orientale, con qualche reminiscenza dei modi greci. Notizie di teatri non se ne hanno, anteriori al 1731. Nel teatro Reale, più volte rifatto e ingrandito, furono rappresentate opere, commedie e varietà fino al 1866. In quell'anno, aperto un nuovo e più vasto teatro, l'altro prese il nome di Manoel, e decadde fino a diventar dormitorio pubblico. Distrutto il Reale da un incendio, nel '73, il Manoel, ripulito e restaurato, riprese il nome di Reale e dal '77 raccolse ogni sorta di spettacoli. Come nel '700 così nell'800 e nel nostro secolo, i teatri maltesi si giovano del repertorio artistico italiano e di personale italiano. Vi passarono i melodrammi del tempo di Metastasio e le opere comiche, specialmente le napoletane. E poi le opere dei maggiori dell'Ottocento e dei minori. « Piazza teatrale » fra le più battute nel giro delle compagnie liriche, Malta accoglieva soltanto alcune musiche francesi, quelle di Thomas, di Gounod, di Bizet; le preferenze erano tutte per quelle italiane. Di Wagner venne finora rappresentato soltanto il *Lohengrin*. Di Mozart il *Don Giovanni*. Riccardo Strauss vi è sconosciuto. La maggior parte dei contemporanei musicisti maltesi ha studiato in Italia.

D'ARNALS (A.) — *Der Operndarsteller*. (Bote und Boch, Berlino).

Inscenatore a Colonia, Londra, Berlino, Dresda, provvisto d'una esperienza trentennale, il D'Arnals ha per primo abbozzato una guida intellettuale e pratica, che molto può giovare sia al compositore, sia all'interprete, sia allo spettatore, che vogliano darsi ragione di quel complesso di fatti che costituisce la rappresentazione individuale, dal suo determinarsi astrattamente al suo realizzarsi concretamente. Con osservazioni acute, con assunzione di leggi, con schemi e illustrazioni il D'A. si rifà al Wundt per la psicologia; per i riflessi della volontà e degli atti, tocca del concetto di arte e di musica, di colori e suoni, analizza i moti e gli atteggiamenti del corpo umano come rappresentativi di stati d'animo, consiglia esercizi atti a sviluppare e determinare le facoltà rappresentative. Ogni cantante intelligente dovrebbe conoscere questo libro.

a. d. c.

WAGNER (R.) — *La sua vita - Le sue opere - Il suo teatro*. Guida biografica, critica e musicale di GUSTAVO MACCHI. (Libreria Editrice Milanese, Milano).

Il Macchi, che da lunghi anni dedica la sua lodevole attività di studioso e di critico all'arte musicale, sia con articoli, sia con interessanti pubblicazioni, si è nuovamente reso benemerito della coltura con questo volume. Esso — scrive egli nell'avvertenza preliminare — non ha alcuna pretesa di sostituirsi o di far concorrenza alle molte pubblicazioni su Wagner e l'arte sua, già numerosissime, e che, in occasione del cinquantenario della morte del grande artista, si sono ancora moltiplicate. Ma è questo un manuale utilissimo per quanti vogliono conoscere le origini, le fonti dell'opera d'arte, la vita avventurosa di chi l'ha creata, le sue vicende; per quanti ricerchino una guida attraverso alle sue singole manifestazioni. Tutte le opere di Wagner sono poi analizzate in rapporto alla loro creazione e alla loro fortuna. Con sobria chiarezza sono riferite le fonti letterarie di ciascun poema, come ne è esposto — con opportuna chiarezza grafica dei principali temi — il contenuto musicale.

Il bel volume si chiude con un capitolo su « L'arte di Wagner e il modo d'intenderla », con un altro sul teatro di Bayreuth e, infine, con una diffusissima « bibliografia wagneriana ». Numerosissime illustrazioni lo rendono ancora più attraente.

C.

NERETTI (L.) — *La tramelogedia « Abele » di V. Alfieri*. Studio critico. (Ed. Novissima, Firenze).

L'*Abele* (tramelogedia secondo la definizione alfieriana, cioè tragedia destinata alla musica) doveva esser la prima di sei composizioni del genere, rimase la sola. L'A. del libro, studia il lavoro, le sue origini, la composizione di esso, accuratamente, minuziosamente, e studia pure le ragioni del mancato successo dell'*Abele*. Tutto il volume è assai interessante: per i musicisti in modo particolare il capitolo in cui si tratta dell'« opera in musica al tempi in cui fu scritto l'*Abele* ».

DE BERNARDIS (L. M.) — *La leggenda di Turandot*. (Ed. Marsano, Genova).

Il libro è piacevole ed interessante senza pedanteria. In esso l'A. tratta della leggenda di Turandot, ricercandone le origini più remote, e le trasformazioni che subì attraverso le varie epoche, i vari popoli ed i vari scrittori, fino all'opera di Puccini.

PANNAIN (G.) — *Musicisti dei tempi nuovi*. (Ed. G. B. Paravia, Torino).

Finalmente un libro italiano sulla musica *moderna* che non solo può reggere il confronto con quelli stranieri più giustamente celebri, ma parecchi ne sorpassa di gran lunga. Si tratta di dieci, diciamo così, ritratti spi-

rituali di dieci fra i più significativi compositori stranieri della nostra epoca: dieci figure solidamente piantate e scrutate non alla superficie, ma nell'intimo della loro opera e della loro anima. L'A., che ad una profonda cultura musicale unisce una non meno chiara e soda preparazione filosofica, senza lasciarsi fuorviare dalle elucubrazioni critiche dei predecessori nè (quand'è il caso) degli autori, legge arditamente e sicuramente lo sguardo addentro all'opera loro e con un lavoro d'indagine netto e preciso la ricostruisce, ricostruendo nello stesso tempo l'uomo-*artista* con una chiarezza ed una sicurezza impressionanti. Ne risultano dieci ritratti visti dal *di dentro* (se così posso esprimermi) i quali rivelano in un, con l'uomo, l'*intima* essenza dell'opera d'arte come poche volte finora ci era stato dato di vedere; talchè non può sembrare esagerato il dire che taluni di questi studi è *definitivo* (vedi ad esempio quello su Schönberg); sì potrà amplificare, variare, ma qui è detto l'*essenziale*. E se su qualche particolare si può dissentire, le figure d'insieme restano precise e nette. Il libro è di grandissimo aiuto agli studiosi.

DELLA CORTE (A.) — *La vita musicale di Goethe*. (Ed. G. B. Paravia, Torino).

È un'acuta, precisa e piacevole biografia musicale di Goethe, che l'illustre musicologo torinese ci dà, attraverso ad un minuzioso esame dell'opera goethiana e dei documenti che al riferiscono a G. ed alla musica. La sensibilità musicale del poeta, le sue conoscenze tecniche, i suoi rapporti col mondo musicale e con i compositori dell'epoca sua sono messe in luce piacevolmente e con grande esattezza. L'opera, utile ed attraente, è resa anche più interessante dalla copiosa documentazione iconografica e dalla riproduzione di musiche ispirate dalle poesie goethiane dei compositori contemporanei del poeta, e poco note.

d. d. p.

MUSICA SCENICA

STRADELLA (A.) — *Forza d'amor paterno*, opera in 3 atti, per Canto e Pianoforte, trascritta e armonizzata da Alberto Gentili. G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Con questo volume si inizia la pubblicazione dei preziosi manoscritti musicali costituenti la «Raccolta Mauro Foà» della Biblioteca Nazionale di Torino: esso è tale da offrire un'esauriente idea del pregi e dell'utilità di quest'iniziativa, che permetterà finalmente anche agli studiosi italiani il diretto contatto con l'arte nostra del secolo XVII, oggetto di tanta ammirazione e di tanti discorsi, ma in realtà ben scarsamente e superficialmente nota.

L'importanza e i meriti della pubblicazione appariranno più evidenti quando si pensi che la *Forza d'amor paterno*, ultima opera ritrovata di Stradella, è la prima che venga diffusa per mezzo di un'edizione moderna. I caratteri dell'arte dello Stradella sono in essa evidenti: unità e coerenza di stile drammatico, impeto e plasticità della frase, una notevolissima varietà anche nei recitativi, spesso largamente espressivi ed animati. In genere, una nobiltà e una semplicità arcaica assai lontana dal facile gusto dell'opera napoletana: tale da far giustamente sospettare contatti con la scuola modenese del Bononcini. Oltre al grande interesse culturale e storico che la pubblicazione di quest'opera riveste per ogni cultore dell'arte musicale italiana, un elemento particolarmente vitale salta subito agli occhi di qualunque cultore anche non profondamente competente. E.I è la vivacità con cui sono trattate le scene comiche che spesso s'infiltrato nel libretto: nonostante anche i personaggi buffi siano tipi senza dubbio convenzionali, pure il tono si ravviva ogni volta ch'essi compaiono sulla scena; circola tra quei lazzi un senso di umanità che fa spesso diletto nelle scene patetiche e drammatiche. D'altronde la singolarità di quest'opera sta nella sua ambiguità tra il melodramma e l'opera comica: benchè ai tratti di principi, dame e cortigiani d'una alta corte, quasi sempre essi hanno la naturalezza di modi dei personaggi «borghesi» dell'opera comica, alternata ogni tanto a qualche saggio di alta retorica melodrammatica.

Nella presente sterilità dei nostri studi musicologici, tanto più dolorosa di fronte alle numerose iniziative straniere che studiano e pubblicano il patrimonio musicale del nostro passato, è finalmente un segno altamente confortante la realtà di questo bello e decoroso volume i di cui pregi ci auguriamo di vedere mantenuti nel seguito della collezione.

La trascrizione e l'armonizzazione furono opera di Alberto Gentili, opera condotta con competenza di studioso e sensibilità artistica. Nel manoscritto gli strumenti erano rappresentati dal solo basso continuo, talora dal basso e da altre due parti in chiave di violino: su questa tenue indicazione il Gentili ha creato un tessuto musicale stilisticamente appropriato, valendosi specialmente di forme imitative, «pensato per istrumenti e trascritto per pianoforte».

MUSICA CORALE

CASELLATI (G.) — «*Che boca da basi*», Canzone veneziana — «*Bao, magnao*», Scherzo vocale (per Voci virili). (Ed. Gasperini, Venezia).

Due composizioni che hanno i requisiti necessari per essere bene accette. Sono scritte con garbo, sono melodiose e debbono essere certo di effetto sicuro sul pubblico. L'autore si vale degli artifici più conosciuti, quali i suoni a bocca chiusa o quelli onomatopeici, ma se ne vale con più buon gusto di quel che non avvenga in composizioni del genere. Un buon maestro di coro potrà aver modo di ricavarvi ottimi effetti.

R.

CANTO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.)

122629. - *Ballade des biens immeubles*. (MS-Br). Poème d'André Gide. L. 6

TOCCHI (G. L.)

122617. - *Canti di strapaese*. I Suite. L. 8

VERETTI (A.)

122624. - *Tre Canti* di G. Pascoli: 1. Gesù (MS-Br); 2. Alba (S-T); 3. L'ora di Barga (MS-Br). L. 8

122623. - *Madrigale e Ballata* (S-T). Versi di F. Sacchetti. L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® La Società Italiana Autori ed Editori ha festeggiato a Roma il 28 aprile u. s., il cinquantenario della fondazione con una austera cerimonia onorata dalla presenza del Capo del Governo.

Hanno parlato il suo attuale Presidente, l'on. Dino Alfieri, ed il signor Méré, ch'è alla testa della Confederazione internazionale delle Società Autori ed Editori. Avendo quest'ultimo ricordato l'opera fattiva e fervida di Forges Davanzati a favore dell'Ente, ha provocato una calorosa manifestazione di plauso per il Forges stesso, che ha dovuto alzarsi e far cenni di ringraziamento.

Ha poi pronunciato un breve ma interessantissimo e arguto discorso, vivamente acclamato, S. E. Mussolini. Esaminando, tra l'altro, la crisi del teatro ha detto che per risolverla occorrono vasti ambienti per un più vasto pubblico e concezioni artistiche che comprendano le passioni vive e dominanti dell'umanità.

Alla sera, al Teatro Argentina, tre Compagnie drammatiche hanno rappresentato commedie di autori italiani e Molinari ha diretto brani di Verdi, di Catalani, di Bolto e di Puccini.

Anche nelle altre città si è commemorata la data, con discorsi, intrammezzati ai vari spettacoli. A Milano ha parlato Sabatino Lopez; a Bologna, Alberto Colantuoni; a Firenze, l'on. Bodrero; a Perugia, l'on. Ciarlantini; a Torino, Nino Berrini.

® La Reale Accademia d'Italia ha conferito i seguenti premi ad Enti musicali, musicisti o cultori della musica.

L. 5000 alla Rivista d'Arte sacra di Roma;

L. 3000 al circolo Il Convegno, Milano; alla signora Mary Tibaldi Chiesa, Milano; all'Istituto Pacini di Lucca; agli Amici della musica di Palermo; ai Concerti sinfonici del Liceo musicale di Torino; a Raffaello De Rensis di Roma; al Liceo musicale Rossini di Bolzano; all'Istituto fascista di cultura (sezione musicale) di Torino; alla Soc. Filarmonica di Trento;

L. 2500 alla Filarmonica di Rovereto; alla Soc. Concerti di Cagliari; alla Soc. Filarmonica di Zara; al Liceo musicale «Giordano» di Foggia; alla R. Accademia Filarmonica di Roma;

L. 2000 agli Amici della musica di Modena, di Trapani, di Taranto, di Belluno, di Verona, di Reggio Calabria; all'Accademia M. E. Bossi di Como; alla Soc. ital. concerti orchestrali di Milano; al G.U.M. di Torino; al Liceo musicale di Rovereto; all'Associazione musicologi italiani di Napoli; al Sindacato nazionale musicisti; al maestro Pietro Foschi;

L. 1500 alla Soc. Cantori di Firenze; agli Amici della musica di Ancona; all'Istituto Buzzolla di Adria; al maestro Renato Fasano, di Cagliari;

L. 1000 al prof. Michelangelo Abbado, di Milano.

Encomi ai maestri Antonio D'Elia, Alfredo Casella, G. F. Malipiero; all'avv. Giuseppe Di Napoli; al Bollettino Bibliografico musicale; alle Case editrici musicali Carrara di Bergamo e Bongiovanni di Bologna.

® Nella recente tornata alla Camera dei deputati, l'on. Lualdi, parlando delle radiodiffusioni ha dimostrato la necessità di colmare qualche lacuna che ancora esiste nelle trasmissioni a grande distanza, specialmente per quanto riguarda la possibilità di speciali programmi da diffondere in ore che consentano ai nostri connazionali d'oltre Oceano di udire la voce della Patria; e riferendosi al nuovo problema della televisione ha fatto vive raccomandazioni perchè sia istituito un primo servizio ufficiale che varrebbe ad incoraggiare i pionieri italiani della televisione.

S. E. il ministro Ciano ha illustrato a sua volta lo sviluppo raggiunto dalla radiodiffusione in seguito ai miglioramenti tecnici e artistici ed ha accennato agli esperimenti di televisione a cura dell'E.I.A.R. che ebbe la necessaria autorizzazione del Governo fin dal 1931 e potrà concretare prossimamente un primo impianto.

® In occasione dell'adunata degli Avanguardisti partecipanti ai campionati del Littorio che si svolgeranno al Foro Mussolini nel corrente maggio, la presidenza centrale dell'Opera Nazionale Balilla ha stabilito che gli organizzati

siano pure in grado di poter partecipare alla MANIFESTAZIONE DI CANTO CORALE.

E' necessario pertanto che gli avanguardisti partecipanti al campionato sappiano a memoria tutte le strofe delle edizioni ufficiali di *Giovinezza*, dell'*Inno del balilla* e dell'*Inno a Roma* e siano in grado di apprezzarne il profondo significato.

La presidenza escluderà dalla gare sportive quegli elementi che non dessero prova di una adeguata preparazione nel canto corale.

Tutte le bande dell'Opera dovranno eseguire alla perfezione l'Inno a Roma, il quale sarà introdotto quale testo obbligatorio nel programma del quarto concorso nazionale per avanguardisti, che avrà luogo in Roma in occasione del prossimo campo Dux.

❋ COMPOSITORI AL LAVORO. — *Il Giornale d'Italia* dà notizia sulle opere che alcuni musicisti preparano.

Il maestro Pizzetti sta musicando un libretto in tre atti intitolato *Orseolo*, ispirato al '600 veneziano e nel quale si svolge un possente conflitto di anime.

Francesco Cilea comporrà un'opera intitolata *La rosa di Pompei*. Il libretto è di Ettore Moschino. L'azione si svolge nei primi anni dell'èra cristiana, nell'epoca più florida e caratteristica di Pompei.

A un'opera il cui argomento è derivato dai *Miserabili* di Victor Hugo, lavora Vincenzo Michetti, l'autore di *Grazia* e di *Maria Maddalena*. Il titolo della nuova opera è *La vagabonda*. Il libretto è in tre atti ed è scritto da Emilio Mucci. In esso sono stati trattati sopratutto gli elementi del romanzo riferentisi all'idillio di Mario e Cosetta.

Lorenzo Filiasi, l'autore di *Manuel Menendez*, che vinse il Concorso internazionale Sonzogno, ha pronte due opere: una in 3 atti, *Gl'infernali*, su libretto drammatico suggerito ad Alberto Donaudy dall'epoca del Terrore, l'altra di carattere opposto, lirico, poetico, mistico, intitolata *L'aurora più bella* (2 atti e 5 quadri) su testo di Ettore Moschino.

Ludovico Rocca ha terminato la sua prima opera, su libretto di Renato Simoni, dal titolo *Dibuk*, perchè derivato dall'omonimo dramma di Shalom An. Ski, noto in Italia.

Anche il maestro Giuseppe Pietri, autore di moltissime operette, intende passare alla lirica con un'opera *Zi' monacella*, su libretto di Maso Salvini, tolto da una suggestiva lirica di Salvatore Di Giacomo.

Don Licinio Refice ha preparato una *Cecilia*, su libretto di Mucci, che è in forma di « sacra rappresentazione », e cioè con costumi e scenari. Il lavoro è diviso in tre parti. L'argomento si riferisce ad episodi della vita dei primi Martiri cristiani.

❋ Si è costituito a Palermo un ENTE SICILIANO TEATRALE, presieduto dalla contessina Clementina Trigona di S. Elia, e che ha per direttori Giacomo Armò pel Teatro drammatico e Gino Scaglia per quello lirico.

La nuova istituzione si propone di portare rimedio alle cause deleterie della vita teatrale in Sicilia.

❋ Prossimamente si terrà a Roma, Milano e Napoli una mostra della MUSICA POPOLARE BRASILIANA ED ARGENTINA, per intensificare gli scambi culturali con l'America Latina. Gli organizzatori della mostra hanno scelto il disco quale mezzo più pratico ed efficace per la presentazione della musica.

Circa 300 dischi saranno esposti in una galleria a Roma, al « Convegno » di Milano ed agli « Illusi » di Napoli.

Hanno curato la scelta del materiale in Argentina l'ing. Guido Valcarenchi, coadiuvato dai poeti Nicolas Olivari e Raul Gonzales Tuñon; ed in Brasile il signor Baron, coadiuvato dallo scrittore Mario de Andrade.

❋ LA STAGIONE LIRICA DELL'E.I.A.R. si inizierà nel prossimo giugno. Il cartellone comprende quarantun opere, tra le quali tre nuovissime (*La giornata di Marcellina* del maestro Parelli, e le due che saranno prescelte al concorso della Triennale di Milano) e tre antiche (*Il Socrate immaginario* di Paisiello, *L'occasione fa il ladro*, di Rossini e *La grotta di Trofonio* di Salieri).

Gli altri spartiti prescelti, in ordine alfabetico d'autore, sono: Alfano, *La leggenda di Sakuntala*; Barilli, *Emiral*; Bellini, *Il Pirata*; Casavola, *Il gobbo del Califfo*; Catalani, *La Wally*; Cilea, *L'Arlesiana*; Donaudy, *Ramuntcho*; Donizetti, *La favorita*; Franchetti, *Germania*; Giordano, *Siberia*; *Andrea Chénier*; Gounod, *Faust*; Laccetti, *I Carnasciali*; Lualdi, *Il diavolo nel campanile*; Malipiero, *Il finto Arlecchino*; Marchetti, *Ruy Blas*; Mascagni, *Ratcliff*, *Pinotta*, *Cavalleria rusticana*; Massenet, *Le jongleur de Notre Dame*; Mozart: *Don Giovanni*; Mulè, *Dafni*; Offenbach, *I racconti di Hoffmann*; Pedrollo, *La veglia*; Pick-Mangiagalli, *L'ospite inatteso*; Puccini, *La fanciulla del West*, *Turandot*; Rossini, *La gazza ladra*, *L'occasione fa il ladro*; Selvaggi, *Maggiolata veneziana*; Smareglia, *Nozze istriane*; Verdi, *Otello*, *La Traviata*; Wagner, *Tristano e Isotta*; Wolf-Ferrari, *Sly*; Zandonai, *I Cavalieri di Ekebù*.

❋ Nel prossimo giugno verranno rappresentate al Sociale di TRENTO: *La farsa amorosa* di Zandonai, diretta dall'autore; *Corradino lo Svevo* di Pio Donati e *Cavalleria rusticana*.

❋ Beniamino Gigli ha promesso al Podestà di Lucca di partecipare, in quella città, alla COMMEMORAZIONE DI ALFREDO CATALANI.

❋ Con *Debora e Jaele* di Pizzetti, si aprirà il 25 c. m. la GRANDE STAGIONE LIRICA AL COLON DI BUENOS AIRES. L'opera pizzettiana fu già data pochi anni or sono a Buenos Aires con magnifico successo.

Come novità assoluta si darà *Palla de' Mozzi* di Marinuzzi. Nel cartellone figurano, inoltre, *Figli di Re* di Humperdink, *Butterfly*, *L'amico Fritz*, *Golondrinas*, *Tosca*, *Manon* di Massenet, *Vida breve* di De Falla, *Norma*, *Rigoletto*, *Andrea Chéner*, *Traviata*, *La forza del destino*, *Kovancina*, *Dannazione di Faust*.

Direttore artistico sarà Gino Marinuzzi ed altro direttore Ferruccio Calusio.

Tra gli artisti figurano le signore Bertana, Dalla Rizza, Favero, Marenco, Muzio, Stignani; e i signori Damiani, Galeffi, Gigli, Paoli, Vaghi, Vanelli, Venturini, Zanelli, Ziliani.

❋ AL TEATRO MUNICIPALE DI VICHY, durante un festival internazionale si avrà una settimana d'opera italiana con *Aida*, *Tosca*, *Trovatore*, direttore Salfi, interpreti la Cigna e la Stignani, i tenori Battaglia e Alcaide e il baritono Formichi. Il festival sarà conchiuso da una serie di rappresentazioni straordinarie di *Aida* e *Trovatore* con Lauri Volpi. Dopo il festival verrà data la *Bohème*, protagonista Maria Caniglia. Nella prima settimana di luglio allo stesso teatro di Vichy sono annunciate rappresentazioni di *Butterfly* con Rosetta Pampanini. La quale, dal 20 giugno al 1° luglio, canterà la *Bohème* al Teatro Nazionale di Oslo.

❋ TRA RADIO E TEATRO. — A Londra la Corporazione del Teatro ha proibito ai suoi associati di prodursi davanti al microfono.

La Radio danese ha dovuto portare a 320 mila corone la sua sovvenzione annua al Teatro Nazionale di Copenaghen.

In Austria il Ministero delle Belle Arti ha deciso che le Società radiofoniche sovvenzionino i teatri lirici.

❋ Il programma del FESTIVAL DI SALISBURGO, al quale già altre volte abbiamo accennato, è ormai definito. Per la parte musicale è stabilito che si commemorerà Riccardo Wagner con *Tristano e Isotta*, con noti artisti, direttore Bruno Walter e messa in scena di Anna Bahr-Mildenburg.

Le esecuzioni del *Flauto magico* di Mozart saranno affidate alla direzione scenica di Oscar Strnad; l'orchestra allo stesso maestro Walter, mentre Clemente Krauss, il direttore dell'Opera di Vienna, dirigerà la *Elena Egiziaca* di Riccardo Strauss, che a Salisburgo si dà per la prima volta. La messa in scena sarà curata dal dott. Lotario Wallerstein. Riccardo Strauss dirigerà il *Fidelio* di Beethoven, con Elisabetta Rethberg e il tenore Völker.

Saranno inoltre rappresentate le seguenti opere: *Così fan tutte* di Mozart, *La donna senz'ombra* e *Il Cavaliere della rosa* di Strauss, *L'Oberon* di Weber e *L'Orfeo* di Gluck. I numerosi concerti dei *Festspieler* saranno diretti dai maestri Riccardo Strauss, Hans Pfitzner, Otto Klemperer, Bruno Walter e Clemente Krauss.

CONCORSI

❋ L'Ufficio Italiano della FEDERAZIONE INTERNAZIONALE DEI CONCERTI ha scelto le tre composizioni da inviare a Parigi per il Concorso internazionale di composizione bandito da detta Federazione secondo i deliberati del Congresso tenuto a Bruxelles.

Esse sono: *Sardegna* di Enrico Porrino; *Partita* per orchestra di Goffredo Petrassi; *Ouverture in do dies. min.* di Salviucci.

❋ Al Concorso bandito dal LICEO GASPARINI DI GENOVA (vedi nostro fascicolo di aprile), sono riusciti vincitori: maestro Carlo Vidusso di Milano (Diploma di 1° premio); m.ª Margherita Furlanetto di Venezia (Diploma di 2° premio); m.° Eugenio Castigliolo di Genova (Diploma di 3° premio); m.° Francesco Cristina di Acireale (Diploma di 4° premio); maestro Antonio Calandri di Milano (Diploma di 5° premio).

Furono inoltre rilasciati diplomi di merito alle maestre: Giuliana Massa (La Spezia); Margherita Tschudi (Genova); Anna Rigazio (Torino); Iolanda Bellora (Alessandria); Tecla Pastorino (Sampierdarena); Anna Maria Levini (Certosa di Pavia); Rita Del Pino (Genova); Jenny Sgarbi (Torino); Pierina Cassini (Genova); Wanda Fano (Venezia).

NECROLOGIO

❋ A Londra, il 18 aprile, WILLIAM BOOSEY, che fu anche un appassionato musicista e uno storico di quest'arte. Egli era presidente di una Casa editrice molto conosciuta. Già i suoi antenati, fino dai primissimi anni dell'Ottocento, erano liutai famosi, impresari, stampatori di composizioni originali e proprietari dei *copyrigths* di molte opere melodrammatiche, di cui alcune italiane. Conoscitore profondo della melodia e della sinfonia, ed espertissimo delle scene liriche londinesi, scrisse un libro di cronache e d'arte: *Mezzo secolo di musica*.

Fu il Boosey a invitare Puccini ad assistere alla rappresentazione del dramma di Belasco, da cui il maestro italiano, dietro suo suggerimento, trasse più tardi *Madama Butterfly*.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.). *Altre cinque Liriche.*
Due Canti d'amore:
—— (122835). 1. Adjuro vos, Filiæ Jerusalem. Testo latino, dal « Canticum Canticorum ». (A) L. 5,—
—— (122836). 2. Oscuro è il ciel. Versi di Giacomo Leopardi, dal greco di Saffo. (A) L. 4,—
Tre Canti greci, su parole di canti popolari greci, tradotti da Pio Bondioli:
—— (122837). 1. Augurio. (A) L. 5,—
—— (122838). 2. Mirologio per un bambino » » 5,—
—— (122839). 3. Canzone per ballo. » » 6,—

VENEZIANI (V.). *Il Coro dei Cori.* Leggenda italica per Coro a quattro voci maschili. Versi di D. Tumiati:
Parte I. N. 1: a) *Introduzione* - b) *Piemonte* - c) *Lombardia.*
—— (122772). Partitura. (A) L. 4,—
Parti staccate.
a) Introduzione - b) *Piemonte*:
—— (122773). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122774). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
c) *Lombardia*:
—— (122775). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 1,—
—— (122776). Baritoni e Bassi (») » » 1,—
Parte I. N. 2: a) *Emilia* - b) *Romagna* - c) *Toscana.*
—— (122777). Partitura (A) L. 7,—
Parti staccate.
a) *Emilia*:
—— (122778). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122779). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
b) *Romagna*:
—— (122780). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122781). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
c) *Toscana*:
—— (122782). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122783). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
Parte I. N. 3: *Le tre Venezie*:
—— (122784). Partitura (A) L. 4,—
Parti staccate:
—— (122785). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122786). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
Parte I. N. 4: a) *Umbria* - b) *Marche*:
—— (122787). Partitura (A) L. 4,—
Parti staccate.
a) *Umbria*:
—— (122788). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122789). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
b) *Marche*:
—— (122790). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122791). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
—— (122792). Campane » » 1,—
Parte I. N. 5: a) *Abruzzo* - b) *Puglie.*
—— (122793). Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate.
a) *Abruzzo*:
—— (122794). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122795). Baritoni e Bassi (») » » 1,—
—— (122796). Flauto » » 1,—
—— (122797). Triangolo » » 1,—
b) *Puglia*:
—— (122798). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122799). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
Parte II. N. 6: a) *Leggenda italica* (*Calabria*) - b) *Roma!* (*Liguria*).
—— (122800) Partitura (A) L. 8,—
Parti staccate.
a) *Leggenda italica* (*Calabria*):
—— (122801). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 5,—
—— (122802). Baritoni e Bassi (») » » 5,—
—— (122803). Oboe » » 1,—
b) *Roma!* (*Liguria*):
—— (122804). Tenori I. e II. (uniti) (A) L. 2,—
—— (122805). Baritoni e Bassi (») » » 2,—
—— (122806). Partitura completa » » 20,—

VIOLINO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (122607). *Secondo Concerto* (I Profeti). (A) L. 30,—

QUARTETTO D'ARCHI

MORTARI (V.). *Quartetto in Sol:*
—— (122534). Partitura in-16°. (A) L. 8,—
—— (122535). Parti staccate. » » 15,—

ORCHESTRA

ALFANO (F.) (122639). *Seconda Sinfonia* (in Do). Partitura in-16°. (A) L. 30,—
VERETTI (A.) (122588). Il Favorito del Re. Sinfonia, in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

GARDEL (C.) (122850). *Mañanita de sol* (Ballatella gioiosa). Zamba criolla (dal Film Paramount: Melodia de arrabal). (A) L. 6,—
—— (122848). *Melodia de arrabal* (La canzone del vecchio borgo). Tango-Canzone (dal Film Paramount: Melodia de arrabal). (A) L. 6,—
GARDEL (C.) e LATTES (M. J.) (122852). *Cuando no estás* (Lunge tu sei). Slow Fox (dal Film Paramount: Melodia de arrabal). (A) L. 6,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

INTERNATIONAL RADIO

MILANO - Corso di Porta Nuova, 15 - MILANO

costruttrice delle famose

SUPERETERODINE IRRADIO a 4 e 5 valvole

munite di controllo automatico del volume
e di silenziatore automatico brevettato.

NIENTE SCARICHE - NIENTE FADING!!...
POCO CONSUMO DI CORRENTE!!...

ENORME SELETTIVITÀ!!... E MILLE ALTRI PREGI...

TUTTO QUANTO POTETE DESIDERARE NEL VOSTRO APPARECCHIO

Chiedete listini ed audizioni ai nostri rivenditori

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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

NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.
G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

MAMME!



FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

che associa all'alto valore nutritivo
la più facile digeribilità

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

1929-202



APPARECCHI FOTOGRAFICI

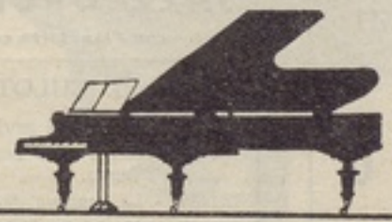
THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI:

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4



Insuperato!

Insuperabile!

C. BECHSTEIN

Rappresentanti esclusivi:

RICORDI & FINZI - Milano

VIA MARINO, 3 - Tel. 82-361

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

RAPPRESENTANTI

PER L'ITALIA SETTENTRIONALE DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE - ROMA

(CARTIERE MERIDIONALI
CARTIERE TIBURTINE
CARTIERA DI CEPRANO
CARTIERA ANIENE
CARTIERA VISOCCHI)

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

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

NUOVI INDIRIZZI

DELLE FILIALI ITALIANE

G. RICORDI & C.

NAPOLI:

GALLERIA UMBERTO I, 88

PALERMO:

VIA CAVOUR, 52, 54, 56

ROMA:

PIAZZA VENEZIA, 12, 13, 14

JAZZ ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

I. CULOTTA

122331. - *Wonderful world!* Fox slow.
122436. - *Cerco una contadina.* Canzone-Tango.
122437. - *La canzone della strada.* Valzer.
122438. - *Nostalgia.* Valzer-Canzone.
122447. - *Naila.* Fox slow.
122448. - *Josi.* Valzer.
122620. - *The last love* (L'ultimo amore). Fox slow.
122643. - *El strascée* (Lo straccivendolo milanese). Rumba-Canzone.
122621. - *Majestic Walz.*
122619. - *Fiorella.* Valzer.
122644. - *Old old story* (Vecchia storia). Fox trot.
122754. - *Fairy-tale.* Slow fox.
122668. - *Il bel Cecé.* Fox trot.

Ciascun numero L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C

Sag

PIANOFORTI

AGENTI NELLE PRINCIPALI CITTA' d'ITALIA



a coda
e verticali

IL PIANOFORTE CHE SI IMPONE

Premiati con Medaglia d'Oro e Vermeil al Primo Concorso Nazionale - Fiera di Padova

Listini illustrati a richiesta

S. A. GALLA & Comp.

TORINO (105)

54, Corso Ferrucci - Telef. 32-860

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. — Valori e caratteristiche dell'arte di A. Borodine . . . Pag. 221

RIVISTA DELLE RIVISTE: Un lavoro rivoluzionario sovietico. - Italia. - Estero » 234

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Il Maggio fiorentino . . . . . » 238

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (C. F.) . . . . . » 245

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 248

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 251

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 255

BRANI MUSICALI

M. Castelnuovo-Tedesco. - « *Mi - La* ». Per Pianoforte.

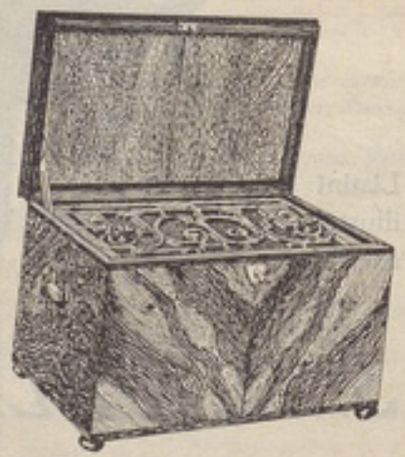
V. Mortari. - *Marcia militare*. Per Pianoforte.

Lo scrigno Radiomarelli

Supereterodina a cinque valvole, con altoparlante elettrodinamico
Presa per fonografo - Massima selettività - Facilmente trasportabile

Prezzo di vendita in contanti L. 1200.
A rate L. 200 in contanti e 12 rate mensili da L. 90 cadauna

Nel prezzo sopra segnato sono comprese le valvole e tasse governative - È escluso l'abbonamento dovuto alla "Eiar" per le radioaudizioni.



RADIOMARELLI

ANNO XV GIUGNO 1933-XI N. 6

MVSICA D'OGGI

Valori e caratteristiche dell'arte di Alessandro Borodine

I. - Cenni sulla vita e l'arte di Alessandro Borodine.

La musica russa, che in soli 50 anni conquistò tutte le caratteristiche e tutti i requisiti necessari per dar vita ad una scuola tradizionalista, trovò in Alessandro Borodine un appoggio validissimo. L'importanza della lotta tra Pietroburgo e Mosca — lotta incruenta, e mal valutata dai contemporanei e dagli storici — soltanto oggi può valutarsi a dovere: sia perchè ormai è facile abbracciare con un solo sguardo tutto il vasto panorama del passato — da Glinka a noi —, sia perchè l'arte moderna reclama, oggi come mai, il giusto riconoscimento della tradizione.

Non diremo molto nei riguardi della vita di Alessandro Borodine perchè la bibliografia francese (non certo quella italiana, che non si è mai accorta dell'esistenza di un Borodine) ha già dato particolari precisi; del resto a noi preme addentrarci nella produzione del musicista russo.

Borodine deve la sua prima educazione alla madre; nel suo animo nacquero e crebbero contemporaneamente e naturalmente due culti: arte e scienza. Se giunse a compiere un'opera come il *Principe Igor*, riuscì anche a rendere grandi servigi alla disciplina che studia la composizione dei corpi (1); divenne, infatti, professore dell'Accademia di Medicina di Pietroburgo, ed a questa dedicò gran parte della sua vita. Pochi ritagli di tempo, dunque, rimanevano per lo studio degli strumenti preferiti: pianoforte e violoncello (2), a cui si aggiungevano (a detta di alcuni) violino e flauto. Potrà essere vero che egli apprese il contrappunto « per intuizione », ma la sua prima sinfonia gli costò quattro anni di lavoro e fu iniziata dopo che Balakirev lo incamminò per le giuste vie dell'arte (3). In

(1) Il Borodine, anzi soleva dire: « La chimica è mia moglie legittima, la musica un'amante »!

(2) In questo strumento si distinse veramente; nella sua permanenza in Italia (1861) suonò per vario tempo nell'orchestra del teatro di Pisa.

(3) Il Balakirev pur facendogli conoscere molta musica strumentale (Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Boccherini, ecc....) lo indirizzò verso il teatro. Il Borodine, inoltre, dovette la conoscenza di Schumann e Chopin alla moglie ed al Mussorgski.

ogni modo quella composizione (*Sinfonia* in mi bem. magg.) rivela chiaramente delle spiccate doti *naturali*.

L'incontro con Balakirev avvenne quando il musicista non aveva ancora raggiunta la trentina, ragione per cui questi, in effetto, svolse soltanto per una ventina d'anni la sua attività artistica.

Borodine non venne dal popolo come Balakirev e Mussorgski, ma amò intensamente il suo paese e ne studiò i costumi e le tradizioni; certamente egli conobbe il popolo come il suo primo maestro e come il celebre autore del *Boris* (4). I « cinque » hanno molte affinità nella loro esistenza; affinità di caratteri, di sentimenti, oltre che di arte e di vita.

Guardate Borodine: componeva la sua musica nei momenti che la scienza gli lasciava liberi, ovvero quando era indisposto e non poteva recarsi all'Accademia! Gli amici — che amavano la sua musica — giungevano al punto di sperare che egli fosse... malato! Il coro dell'ultimo atto per *Il Principe Igor* (un vero capolavoro di folklore, come vedremo) fu compiuto in un freddo Natale in cui il musicista fu costretto a guardare il letto a causa di una noiosissima influenza.

È facile immaginare che il Borodine alle qualità naturali di musicista, pronto e geniale, dovesse unire un carattere gaio e ottimista; altrimenti, nel male, non avrebbe certamente trovato una fonte così genuina d'ispirazione. Con tutto ciò egli — come tutti i musicisti russi — non si stacca mai dalle principali caratteristiche dell'arte nazionale (non sempre *gaia* e *ottimista*), risentendo, come gli altri, l'influenza di tutta l'arte russa e della letteratura in modo particolare.

L'amore per il popolo è innato negli artisti russi; i musicisti, poi, prima ancora che il Glinka tentasse — dietro consiglio del Dehn — la *riforma*, avevano già avuto la fortuna di vedere pubblicate due raccolte di canti popolari russi e cosacchi dovuti rispettivamente al Pratsch e al Kircha. Glinka fu colui che veramente comprese ove doveva fondarsi il nuovo spirito musicale nazionale: nel popolo, nella vita stessa; ma anche nei musicisti anteriori al Glinka, non scorgiamo mai una passione per tutto ciò che è simbolo. La vita, i costumi, le tradizioni sono mire comuni a tutte le espressioni artistiche russe, tanto è vero che le cinque arti sorelle possiedono, qua e là, vari punti di contatto.

Oggi da tutta la critica si rimprovera ai musicisti uno smoderato abuso del *folklore* e dei *ritorni*; quello che i nostri artisti compiono con insistenza e consapevolezza (troppa insistenza e troppa consapevolezza: ecco perchè sono criticati) i russi lo compivano con naturalezza, per un bisogno, quasi, dell'animo. Ci si dirà che oggi non si conoscono a dovere le opere dei russi e che le scoperte di Paolo Lamm diranno molte cose nuove nei riguardi di quei lavori. Personalmente riteniamo che si cominci ad esagerare in questo campo; quello che il Rimsky-Korsakov compì non ci è ancora chiaramente noto, ma siamo lungi dal credere che egli abbia compiuto dei veri « tradimenti » come qualcuno asserisce. Nei riguardi dei valori nazionali, in ogni modo, la musica di Borodine o di Mussorgski non potrà subire mutamenti di sorta.

L'autore del *Principe Igor*, checchè se ne dica, ha tratto dal popolo gran parte della sua arte; anzi quando esce da questo campo cade spesso in un conven-

(4) A titolo di curiosità ricordiamo che il Borodine morì durante una festa da ballo in maschera indossando un abito da contadino russo.

zionalismo che ha molto più di occidentale che di orientale; ma si tratta di momenti, dai quali nemmeno Mussorgski riuscì a liberarsi. Per comprendere a dovere l'importanza della riforma russa — o meglio: della scuola di Pietroburgo — occorrerà ricordare che uomini come Berlioz, Liszt, Schumann, Wagner, dettavano in quel tempo, in tutto il mondo, nuove e precise leggi; occorrerà ricordare che l'opera italiana in virtù di Traetta, Paisiello, Cimarosa era già conosciuta ed apprezzata e poi continuò ininterrottamente a suscitare furore, fino a Verdi, in grazia dei due teatri italiani di Pietroburgo e di Mosca (5). L'opera russa dunque nasce quando in tutta Europa sorgono grandi capolavori; in tutto ciò dobbiamo rintracciare non solo la causa del ritardo con cui giunsero a noi le opere russe, ma anche il felice superamento di numerose difficoltà sorte per la conquista d'una nazionalità ben definita.

Le due scuole imperanti in Russia ebbero ed hanno nella storia della musica una grande importanza; ma l'arte del popolo russo avrebbe molto sofferto se nella battaglia tra Pietroburgo e Mosca avesse vinto, fin dai primi scontri (6), la scuola capitanata da Nicola Rubinstein e dal Ciaikowski. Per quanto le idee del fondatore del Conservatorio di Mosca e del suo distintissimo allievo fossero fondate su basi di indubbia serietà, e per quanto oggi Mosca abbia trionfato su Pietroburgo, la canzone popolare rimane e rimarrà ancora la caratteristica predominante dell'opera russa. Il Borodine, non è vano il ricordarlo, perde qualsiasi carattere di personalità, di « nazionalità », quando si abbandona a quella melodia tutta propria degli occidentali; dicasi la stessa cosa anche nei riguardi di Mussorgski.

La credenza che Borodine sia un musicista *puro* per noi è completamente falsa, e crediamo che essa sia sorta ed abbia preso piede essenzialmente per due fatti: 1.° perchè molti giudicano Borodine attraverso la sinfonia e il quartetto (essendo l'opera teatrale poco conosciuta, poco eseguita e quasi introvabile); 2.° perchè malamente si sono interpretati dei brani tratti da alcune sue lettere.

Dichiariamo nel modo più preciso che Alessandro Borodine è musicista essenzialmente teatrale (7).

Anche i brani strumentali come il *Quartetto in re magg.* e lo schizzo sinfonico *Nelle steppe dell'Asia centrale* hanno delle caratteristiche spiccatamente teatrali; pensate al *Notturno* del quartetto, pensate al tema iniziale dello schizzo sinfonico ricordato e poi diteci se non trovate relazione alcuna con la canzone di Kontchakovna del *Principe Igor*. Del resto è da tutti risaputo che, se i due quartetti di Borodine nella forma rispettano il classicismo occidentale, nella sostanza, nella ispirazione hanno caratteristiche nazionali spiccatissime; le stesse che possono rintracciarsi nelle opere dei « cinque ».

Ma non soltanto questa confusione è stata compiuta ai danni di Borodine, ve ne sono delle altre: l'aver negato al musicista quel *realismo* che è presente in tutte le opere ha fatto sì che alcuni storici avvicinassero l'autore del *Principe Igor* al Dargomiski piuttosto che al Glinka. Chi avesse ancora dei dubbi sul realismo di Borodine studi a dovere il secondo quadro del *Principe Igor* o la

(5) Mussorgski era un appassionato amatore del *Trovatore* e della *Traviata*.

(6) Borodine fu poco o nulla riconosciuto in vita; i solenni funerali che si fecero alla sua morte erano dedicati allo scienziato e non all'artista!...

(7) La sua *Seconda sinfonia* era considerata come « conclusione » del *Principe Igor* e, a volte, fu eseguita dopo la rappresentazione dell'opera.

scena della fuga, nella stessa opera; scena che il più delle volte viene soppressa.

C'è chi non vede l'operista in Borodine perchè questi ebbe ad affermare che il recitativo non apparteneva al suo carattere. Il canto in forma di recitativo, infatti, è poco sfruttato dal Borodine, ma soltanto perchè il musicista fu attirato maggiormente dalla melodia e da quelle forme che egli chiamò « finite e concrete ». E se egli non va tanto per il sottile (e molti operisti, anche grandissimi, non andarono tanto per il sottile per non frenare l'ispirazione, per non sciupare la melodia) è perchè « nell'opera, come nell'arte decorativa, — dice il Borodine — le minuzie sono fuori di posto ». « Le grandi linee soltanto sono necessarie ». Non è nostra intenzione discutere questi concetti, ma nel considerare l'opera d'arte soltanto *a* grandi linee — *nelle* sue grandi linee — ci sembra emerga in modo evidente l'originalità espressiva del sentimento russo che non può fare mai a meno di quella grandiosità e di quell'ampollosità che sono comuni a tutte le manifestazioni artistiche degli slavi.

Nel *Principe Igor* oltre le grandi linee sono curati anche i particolari. Tutti i caratteri, anche quelli secondari, sono ben scolpiti: i due suonatori di ribeca, Ovlour, e altri personaggi minori, benchè vivano nello sfondo dell'azione generale, hanno caratteristiche proprie.

II. - Borodine in rapporto ai « cinque ».

La melodicità di Borodine va accostata a quella di Glinka anche se a volte il melodiare dell'autore del *Principe Igor* non conservi una chiara impronta nazionale. Borodine era del parere di preferire le voci all'orchestra; ma anche nell'impiego degli strumenti — del resto — le voci cantabili hanno una netta predominanza sulle parti d'accompagnamento, nel senso che il canto, spesso, è affidato a molti strumenti, magari trattati all'unisono. Questa osservazione è più facilmente riscontrabile nelle composizioni sinfoniche. Ci si potrebbe far notare che anche per l'Italia e la Francia non sarebbe difficile giungere agli stessi rilievi, ma — aggiungiamo — nei riguardi della musica russa, le parole *voci* e *parti cantabili* hanno un significato un po' diverso dal nostro, dato che i russi, nel melodiare, raggiunsero un'espressione più *intima* e nello stesso tempo più grandiosa di quella dei maestri d'occidente; tutto questo, naturalmente, quando non furono abbandonate le caratteristiche *nazionali*.

Lo spirito lirico (che qualcuno ha persino negato al Borodine) è affine a quello di Cesare Cui, ma deriva direttamente da Glinka; così può dirsi del leggero umorismo borodiniano (caro a tutti i russi) a cui Rosa Newmarck riconobbe un carattere shakespeariano, e che noi — come vedremo — crediamo derivi direttamente da Mussorgski.

Il realismo, forse, è l'elemento più criticabile in Borodine (a meno che non si voglia considerare totalmente *realista* il secondo quadro, che per noi ha un aspetto, più che verista, pittorico), ma certamente esso è differentemente inteso da Dargomiski per avvicinarsi, anche qui, al caposcuola: al Glinka (8). Borodine dunque è musicista di alto senso musicale, poichè comprese i pregi e i difetti

(8) *Il principe Igor* nei riguardi dell'azione ha molte affinità col *Ruslano e Ludmila* del Glinka. L'opera del Borodine, inoltre, è dedicata all'autore de *La vita per lo Zar*.

della scuola nascente, e, senza rinnegare nè il Glinka nè il Mussorgski, seppe crearsi una personalità propria, valendosi dell'esperienza del passato e dei personaggi del presente. Con Mussorgski il Borodine ha in comune una proprietà che deriva da una legge costante: la massima espressione con il minimo mezzo. A volte, ambedue i musicisti, riescono a convincere con piccolissimi elementi.

Glinka intravide la riforma, la fece nota, ma non l'attuò; Borodine, che molto si valse dell'esperienza altrui, fu più di tutti vicino (come artista) all'autore della *Vita per lo Zar* e riuscì a conciliare il passato con il presente, il vecchio con il nuovo. Questa opinione del resto è condivisa da tutti gli storici.

Poichè dunque riconosciamo in Borodine un musicista prettamente teatrale, faremo qui appresso (per dimostrare che le nostre idee non si basano sul nulla) un'analisi del capolavoro del musicista russo: *Il Principe Igor*.

Ricordiamo a titolo di curiosità che lo Stassov, dapprima, fornì al Borodine il libretto della *Fidanzata dello Zar* (dal Rimski-Korsakov musicata, poi, nel 1899); ma il Borodine non ne volle sapere. Avuto poi il *Principe Igor*, il musicista stesso volle rivederlo, quasi completamente, anche nella veste letteraria.

Con la sua unica opera il Borodine volle compiere un lavoro essenzialmente russo tanto che non immaginava come esso avrebbe potuto varcare i confini nazionali. Il *Principe Igor* risente, e vedremo come, di essere stato scritto ad intervalli, ma non fu certo composto con leggerezza, come si è affermato; il musicista russo infatti prima di iniziare la sua fatica volle studiare attentamente il soggetto e l'epoca in cui l'azione si svolge, come studiò attentamente alcune musiche proprie dell'Asia centrale che si fece fornire dall'Humfalvi, viaggiatore di grandi meriti.

Il *Principe Igor*, come il *Boris Godunov*, giunse tardi in Italia; se Borodine sinceramente credette che esso non poteva varcare i confini, mal valutò la sua opera ed il suo genio.

III. - Il « Principe Igor » e le sue danze.

Il *Principe Igor*, opera postuma, è costato al Borodine 17 anni di lavoro; ma come abbiamo visto il musicista russo dedicava all'arte musicale i pochi momenti che la scienza gli lasciava liberi. È noto che al compimento dell'opera presero parte Alessandro Glazunov e Nicola Rimsky-Korsakov; questi strumentò il primo, il secondo ed il quarto atto, nonchè la marcia polovtsa, mentre l'altro portò a compimento il restante del terzo atto e scrisse, di sana pianta, la sinfonia che aveva inteso suonare al piano dall'autore. Vladimiro Stassov, cultore d'arte e di musica (nonchè autore del catalogo delle opere di Glinka), trasse la trama dell'opera da un antico racconto russo dal titolo *L'epopea armata di Igor*, che alcuni credono appartenga al secolo XII.

La guerra tra il regno di Putivl ed i polovsti (che nell'opera non ha certamente l'aspetto di una... epopea), ha fornito un mezzo eccellentissimo per una rievocazione russa; la lotta contro i tartari, la sete di libertà, la grandiosità delle scene, gli elementi nostalgici e folkloristici, hanno generato un insieme smagliante che perfettamente si adatta alle migliori qualità del musicista russo. Questi, infatti, senza far uso nè di formule, nè di sistemi, è riuscito — da bravo chimico — a preparare le combinazioni più sapienti onde cogliere in pieno tutte le caratteristiche proprie della sua terra e del suo popolo. L'arte di Borodine, più spesso

che negli altri musicisti contemporanei, ha punti di contatto con le arti figurative; e, come tutte le espressioni russe, alla grandiosità ama unire qualcosa di doloroso, di opprimente, di nostalgico che a sua volta va ad amalgamarsi con sapienza ad elementi smoderatamente comici, veristici e caricaturali. Così nel *Principe Igor*, così nel *Boris*.

La sinfonia può considerarsi, in un certo qual modo, il sunto dell'opera. Essa, infatti, raccoglie tutte le principali caratteristiche del lavoro: agli accenti nostalgici, che noteremo spesso nel corso dell'opera, si mescolano scatti guerrieri e cadenze popolareggianti. Non riusciamo a comprendere come qualcuno dubiti sulla autenticità delle caratteristiche popolari di questa opera (9); per parte nostra pensiamo che il Borodine, non essendo nè un compositore di professione, nè un pedantissimo professore di strumentazione, si sia valso con grandissima abbondanza, e con assoluta fedeltà, di tutto il materiale folkloristico che gli perveniva sottomano. Mentre altri musicisti del suo gruppo studiavano la forma più perfetta per presentare questo o quel tema, questa o quella canzone, egli — facendo appello alla semplicità — raggiungeva un'evidenza particolare ed a volte personalissima. Ma la sinfonia non si vale soltanto di questi elementi; fedele al suo scopo (quello di riassumere l'opera) ci presenta l'ampia e nobile frase che predomina nel monologo del terzo atto di Igor, il principe prigioniero dei tartari; è tutta la famiglia degli archi che canta le belle frasi accorate e fiere nello stesso tempo. Ricordato così il protagonista, la sinfonia passa a descrivere l'azione: ecco gli squilli dei fiati simili a richiami guerrieri; l'allegro e la marcia posti al termine del brano ci danno, si può dire, la visione di una battaglia e di una vittoria; all'ultimo atto, infatti, vediamo con la sconfitta del barbaro invasore trionfare l'idea della libertà. Nell'orchestra di questo brano sinfonico agli accenti cupi si mescolano scatti talmente fieri che faticosamente potrebbero definirsi «umani», simili — un poco — a quelle impetuosità verdiane che posseggono la virtù di farci fremere di commozione. Con questa differenza però: mentre Borodine si serve dello *scatto musicale* per dar vita ad un colore, Verdi da quello scatto trae melodie interminabili e meravigliose; quello che per Borodine è impetuosità strumentale, folkloristica, per Verdi è impetuosità creativa, melodrammatica. Borodine anche in ciò, del resto, non svela preferenza di sistemi, bensì dà vita ad una delle sue caratteristiche maggiori di compositore.

Il primo quadro (partenza di Igor) ha varie affinità sceniche e corali con il primo e secondo quadro del *Boris Godunov*; anche qui notiamo vari accordi cupi e solenni come rintocchi di campana, vari cori ieratici che hanno del religioso e del doloroso nello stesso tempo. A parte qualche affinità armonica, ricorderemo che questa smania di ricerca del colore, fra i modernissimi, la ritroviamo anche nel Puccini di *Turandot*: ogni qual volta ascoltiamo il primo atto del *Principe Igor* la massa invocante la pietà della bella e altera principessa ci torna alla memoria. In tutto il procedere della musica del Borodine si sente la mano dell'istrumentatore smagliante: il Rimsky-Korsakov.

Sempre interessante lo svolgimento dei cori che a volte alternano le domande

(9) Ben si sa del reale che il Borodine più degli altri si valse delle canzoni popolari raccolte dalla «Mogucialà Kutchlka» per l'opera *Mlada* che non vide mai la luce nella forma desiderata dal direttore dell'Opera di Pietrogrado.

alle risposte come avvenisse, tra i diversi gruppi, un vero dialogo. I solisti procedono per loro conto; il loro cantare, spesso sostenuto dalle note tenute del coro, è essenzialmente melodico; il loro recitativo, se così è possibile chiamarlo, ha qualcosa di *declamato*, ma sempre di ottimo effetto. Il signore della scena, come nel primo atto di *Boris*, è sempre il coro: da esso provengono grida di dolore, di speranza, di disperazione. Suggestiva la scena della benedizione e veramente commovente quella dell'addio (Jaroslavna-Igor) ove i personaggi passano in primo piano.

La partenza è ormai prossima; l'andamento musicale va sempre più accelerandosi sino a divenire marziale. Il pianto della povera Jaroslavna, il coraggio di Igor, le false assicurazioni di Galitzky, l'impassibilità del giovane Vladimiro sono sopraffatti dal pianto delle donne, dai gridi dei fanciulli, dal pianto dei vecchi che vedono andare i loro cari verso la morte: è dunque ancora il coro che comanda; tutta l'azione di questa opera si fonda su di esso.

Il secondo quadro (le orgie di Galitzky) può considerarsi a sè. È un vero e proprio studio pittorico; l'espressione di ogni singolo personaggio fa venire alla memoria « I bevitori » del Velasquez, mentre il movimento generale (più affine ad una tela di Egidio van Tilborgh) potrebbe ispirare un lavoro di grandi proporzioni tanto veristicamente è espresso lo sviluppo di tutta l'azione. A questa espressione si avvicinarono, nei riguardi del movimento, il Guzzardi (col realismo della tela « La figlia dell'oste ») e il seicentista Brouwer.

Il musicista ha qui dato libero sfogo alla forma strofica: era logico. Le canzoni dei due suonatori di ribeca formano parte preponderante dell'atto; ma ci sembra che non giovi scendere a particolari (benchè il particolare scenico qui vada minuziosamente studiato), misurare il valore di tutti i contrasti di cui abbonda questa magnifica scena, esaminare l'impassibilità del traditore innanzi al canto implorante delle donne: giova, invece, considerare tutta l'azione a sè, come quando nell'esaminare un quadro si va in cerca della luce migliore per *tutta* la tela. Nell'orgia di questo atto v'è del dionisiaco, del brutale, del veristico, del caricaturale; ma tutti questi elementi si fondono meravigliosamente senza urtarsi l'un con l'altro. Naturalmente anche qui il Borodine non raggiunse una personalità definita; le cadenze di quel coro di ubriachi non ricordano forse la canzone di Varlaam nel *Boris*?:

Conosco un uom, un galantuom,
un vero gentiluom,
che, se beveva,
a terra cadeva
e vi rimaneva.

Quello che il Mussorgski ha inteso *individualmente*, il Borodine l'ha svolto per tutta una massa; l'ampiezza e l'arditezza del tentativo fanno dimenticare la mancanza di originalità. Pensiamo che in questa scena l'autore e lo strumentatore abbiano compiuto opera artistica e geniale; la chiusa, poi, con la rappresentazione delle brutali conseguenze delle eccessive libazioni è meravigliosa. Quello *smorzarsi* dell'orchestra è una trovata di gusto squisito; sarebbe impossibile pensare ad una rispondenza più perfetta tra scena, azione e orchestra. Una situazione scenica simile può rintracciarsi in un particolare (lato sinistro) della citata tela del Guzzardi.

Il terzo atto, come si sa, è stato quasi per intero (tolto il solo finale) strumentato dal Glazunov; vi si sente un'altra mano, ma ai conoscitori delle opere di Rimsky-Korsakov non farebbe meraviglia se domani si dicesse che anche questo quadro fu strumentato dall'autore della *Fidanzata dello Zar*. Qui era necessario tralasciare tutti i coloriti smaglianti, tutte le sonorità ricercate: questo fece appunto il Borodine. È la povera Jaroslavna che piange il suo Igor di cui non ha più notizie. L'oboe — lo strumento del dolore e della nostalgia — fa sentire tutto il pianto e l'amore della povera donna.

L'arrivo del coro femminile rende ancor più commovente la scena; dopo un'implorazione, ecco una protesta per il crudele Galitzky: essa si fa sempre più ansante e affannosa: è un vero *cicaleccio* che scorre rapido come una preghiera detta in fretta ma con ardore. Il contrasto musicale fra questa scena e l'entrata del traditore ricorda un po' scenicamente l'entrata di Boris nel quinto quadro dell'opera mussorgskiana:

Ebben?
Qui nell'ovil un lupo forse entrò?

Abbiamo detto scenicamente, perchè la situazione, gli stati d'animo son ben differenti. Galitzky ha un tema suo che oscilla tra la spavalderia e il desiderio di nuovi gaudi; la sua perenne ubriachezza tutto gli fa dimenticare, persino il dolore della povera sorella, persino la sorte del proprio cognato. In questa scena ritroviamo quegli accenti, quegli scatti un po' verdiani che abbiamo già notato nella sinfonia; tali slanci passano con agilità straordinaria dal canto del soprano all'orchestra; essi hanno qualche cosa di felino ed umano nello stesso tempo. Come descrivere meglio il dolore e l'amore della povera donna così provata dalla sventura?

La scena dell'assalto e della difesa è un capolavoro: breve, concisa, ma impetuosa e forte come la situazione richiedeva. Qui torna a pulsare il sangue veramente russo, qui torna a farsi sentire il ricercatore appassionato, sapiente e felice delle grandi colorazioni. Dicasi la stessa cosa per la *Marcia Polovtsa* che inizia l'atto seguente.

Tanto il Borodine quanto il Rimsky-Korsakov hanno dato tutto il loro contributo affinchè il quarto quadro riuscisse completo ed avvincente; tale infatti appare anche se l'alternarsi dei vari personaggi alla ribalta fa pensare molto da vicino al melodramma italiano, venendo meno, ancora una volta, a quella *unità* che altri russi hanno intesa ben più intensamente del Borodine.

La mesta natura di questo musicista ha fatto cantare alla Kontchakovna le melodie più dolci, più dolorose e — sopratutto — più nostalgiche. Il Borodine nel suo celebre quadro musicale *Nelle steppe dell'Asia centrale* e nel non meno celebre *Quartetto in re magg.* ha detto (come abbiamo veduto) qualcosa di affine a questa scena; la sua ispirazione in queste visioni di sconfinato accoramento, si trova nel suo elemento preferito. La prima danza e il coro notturno (caratteristico ed opprimente) sono due brevi episodi, ben significativi del resto, che ci portano alla cantata in forma strofica del tenore ove gli accenti di maggior passione passano dal canto all'orchestra con estrema facilità. Il Borodine nelle scene amorose dà maggiormente sfogo alla sua musicalità che è abbondante e piena di melodia; ma anche egli, come tutti i russi, in queste espressioni non tradisce il suo amore per l'opera italiana.

A questa scena segue un patetico duetto d'amore tra Kontchakovna ed il principino prigioniero; duetto che il più delle volte viene tolto con grave danno non solo per lo svolgimento musicale, ma anche per l'intelligenza dell'azione.

Abbiamo già avuto occasione di ricordare la scena del principe prigioniero; ai temi bellissimi di essa il Borodine ha dato un'importanza particolarissima; in questa scena v'è quella grandiosità enfatica che è caratteristica predominante della musica degli slavi. Anche qui i temi passano con la nota facilità dal canto all'orchestra fino a raggiungere un pieno di grande effetto. L'arrivo del fidato guerriero che indica la via della fuga è caratterizzato da un *picchettato* orchestrale significativo ed insinuante: frasi brevi, spezzettate, quasi fossero emesse con paura: gli accenti bruschi, gli scatti improvvisi spiegano l'ira del principe che ritiene la fuga indegna della sua fierezza; egli vuole salvare il suo paese, vuole avere la sua rivincita, solo allora riabbraccerà con amore la diletta moglie, solo allora rivedrà, senza arrossire, il suo paese. Di tutto questo si convince ben presto il Khan Kontchak; il duetto è intessuto su una marcia briosa ben rispondente al carattere fiero dei due uomini di guerra.

In questo atto hanno parte preponderante le danze a cui si unisce il coro, più che per necessità, per la maggior completezza del quadro. Le danze, diciamolo francamente, restano poco giustificate: tanto onore concesso ad un prigioniero, ad un vinto, deve essere storicamente un fatto unico più che raro. È un tripudio coreografico quello che Khan Kontchak offre al suo stimatissimo rivale, ma a noi non interessa tanto la situazione quanto il carattere della musica. Si è affermato, giustamente, che le danze del *Principe Igor* rappresentino ciò che vi sia di più bello nel genere. E così è infatti, poichè esse non si esauriscono in un ritmo variato, in un movimento straordinariamente coreografico, in un effetto fine a se stesso, ma sbocciano continuamente in una appassionata ricerca di colorazioni, in una costante e perfetta intonazione d'ambiente, in una varietà di movimenti e di armonia logica e giustificata. Questo, dunque, è ciò che di più interessante va notato in queste magnifiche danze. La partecipazione del coro contribuisce ad aumentare il valore ed i caratteri dei coloriti, delle ambientazioni, delle armonie ricercate, dei ritmi variatissimi. La musica è tanto bene creata per quell'ambiente, che par quasi di immaginare la coreografia necessaria; il Fokine ha inteso perfettamente la rispondenza costante che esiste tra movimento (ritmo) e colorito musicale. Il Borodine deve assolutamente essersi preoccupato di tutto ciò poichè è riuscito a compiere un quadro non solo originalissimo ed unico, ma anche compatto, completo, pur risultando variatissimo.

I temi nostalgici dell'orchestra e del coro — con cui le danze si iniziano — ci riportano al canto di Kontchakovna così pieno di mistero e di nostalgia. Ma ecco che si inizia il movimento bacchico, virtualmente disordinato nella musica con chiari caratteri asiatici. Nemmeno nella danza i russi vogliono venir meno alla loro grandiosità: ecco il gran tema dalle proporzioni ampie e maestose pesante e svolazzante ad un tempo che si unisce, quasi con stridore, ma con perfetta colorazione, alle grida dei guerrieri. E non basta, chè ecco infiltrarsi nel quadro, già completo, un sensualismo provocatore: sembra che la musica voglia descrivere le belle danzatrici polovste che si lanciano con piccoli e rapidi passi verso la ribalta; con le braccia tese, la testa all'indietro, i corpi rigidi, ma già pronti per l'abbandono. A compimento di tutto questo quadro grandioso ecco prendere il

sopravvento, quasi per contrasto ed a compimento, un movimento scompostamente barbarico, orgiastico, bacchico che s'inquadra un po' con il secondo movimento iniziale; v'è qualcosa di classico in queste danze colme di sensualismo. Qui pure, il Fokine è stato maestro e pensiamo che egli abbia interpretato alla perfezione le intenzioni del musicista.

Ecco avanzarsi un tema saltellante e rapido che esige dei saltatori, satiri novelli, ebbri di gioia, di moto, di vita; ecco le esclamazioni del coro che commentano questo tripudio di piacere, di desiderio, di frenesia. Il Borodine, prima di chiudere il magnifico quadro, torna ai primi tempi per riprendere poi con maggior lena quello che vorremmo chiamare un « disordine composto », già notato in tutto il procedere delle danze. Insistiamo nel far notare che questo quadro meraviglioso, va inteso a sè, quasi senza riscontro con l'azione; un unico punto di contatto può notarsi nell'ambiente ove le danze si svolgono; null'altro.

L'inquadramento della splendida pagina musicale è veramente degno di un grande musicista ed esige interpreti provetti ed un coreografo superiore affinchè le bellezze non vengano diminuite. Le impressioni che noi proviamo nell'ascoltare queste danze con la sola orchestra sono incomplete, ma un animo sensibile e musicale può giungere ad immaginare, a ricostruire il movimento coreografico tanto sono perfettamente espresse nella musica le intenzione del musicista.

Questa scena dovrebbe essere maggiormente eseguita sui nostri teatri dove si alternano balli spesso senza valore: in essa è racchiuso l'esatto significato artistico della danza, che — purtroppo — oggi va morendo, ma che gli antichi greci non consideravano seconda a nessuna espressione artistica.

L'ultimo atto ci sembra il meno importante; il lamento della sposa affranta dal dolore ha accenti bellissimi di verità e di passione, ma non raggiunge una commozione vera e propria, degna di interesse. Bellissimo e caratteristico al massimo grado, invece, il coro dei contadini ove è espressa sinceramente e chiaramente tutta l'anima popolare russa; questa scena ci dà con poche battute e col solo coro, tutte le caratteristiche della musica russa: folklore, proprietà etniche, colorazioni, ambientazioni. Ecco che la scena si popola d'artigiani portanti in ispalla gli strumenti del faticoso lavoro giornaliero; sulle loro bocche è un canto affascinante tra il popolare e lo ieratico (come la maggior parte dei cori popolari russi) impregnato fino all'inverosimile di dolore e di nostalgia. È una visione fugace, son pochi momenti, ma così pittoreschi ed incisivi da indurre gli animi sensibili alla meditazione. Il canto di Jaroslavna riprende; ora esso possiede un senso di speranza; ma è sempre dolorante. L'incontro degli sposi che ritrovano alfine l'agognata pace, poteva essere ancor più passionale e veemente, ma il Borodine qui si è voluto contenere, forse per non tradire la sua vera natura. Ha fatto male, ma se l'ha fatto per rientrare il più possibile nel carattere nazionale russo, approviamo senza discussione il suo operato.

I due suonatori di ribeca riportano quell'aria di scherno e di umorismo che piacque tanto anche al Mussorgski e che oggi lo Strauss è riuscito ad introdurre felicemente e sapientemente nei poemi sinfonici. Quella piccola scena del ragionamento da Erochka e Skoula è un capolavoro, ma ricorda molto da vicino la lettura del mandato da parte di Varlaam, nel quarto quadro del *Boris Godunov*. Se è vero — come ha asserito il Gasco — che le due macchiette di Erochka e Skoula ricordano ben da vicino i due impareggiabili accoliti di Falstaff, Bardolfo e Pistola, non è men vero che gli stessi fanno tornare alla memoria il già nominato Varlaam e Missail. Nella citata scena del ragionamento (Erochka-Skoula) il comico passa alternativamente dalla scena all'orchestra e qui raggiunge un verismo spinto, ma non privo di significato; non diciamo questo a titolo di biasimo, poichè anche il verismo quando è ben trattato può raggiungere — come Mussorgski ha insegnato — grandi possibilità. Del resto, noi, sulla questione, or non è molto abbiamo pubblicato un intero volume (*Musica e verismo*, De Santis, Roma).

Il finale ha tutto l'aspetto della naturale conclusione di una fiaba per bambini; ma abbiamo già detto che tutta l'azione deve essere considerata — ai fini di una analisi musicale — con una certa accortezza..

IV. - Estetica operistica di Borodine.

Borodine con questa opera ha dato prova delle sue eccellenti qualità di operista; certamente la sua musica non raggiunge quella *unità* che brilla in *Boris Godunov*, certamente nessuna sua scena possiede una psicologia così profonda come quella nella famosa scena della cella del Monastero del Miracolo (sempre in *Boris*), ma considerando il *Principe Igor*, quadro per quadro, ci accorgiamo che ogni scena ha una vita propria, una logicità assoluta, un colorito sorprendente.

Il secondo quadro, che se non ha un'azione variata, l'ha certamente movimentatissima, possiede una ricchezza di colorito meravigliosa. Così il quadro dell'accampamento dei Tartari: dove trovare più varietà di elementi? Dove trovare una maggior ambientazione? Le danze poi — come abbiamo veduto — formano un vero quadro dalle forti tinte. Naturalmente questo continuo uso di colori forti e vivaci potrebbe anche considerarsi un difetto in quanto nell'opera si deve esigere *unità* e varietà nello stesso tempo; ma non dimentichiamoci che stiamo studiando un'opera che ha spiccate e speciali caratteristiche e che ha largamente contribuito alla fondazione di una vera e propria scuola. Il Borodine, poi, va considerato come artista tipico ed originalissimo (basterebbe ricordare lo sguardo che abbiamo dato alla sua vita), e tante cose perciò debbono essere considerate sotto uno specialissimo aspetto.

Tutti i musicisti di ieri e di oggi, hanno studiato con passione, con fiducia e con profitto le varie opere dei musicisti russi. Le affinità artistiche di questi, oggi risultano talmente evidenti da giustificare pienamente la nota *intesa* a cinque.

Quali compositori non rimasero soggiogati dalle affascinanti caratteristiche musicali degli slavi? Sarà inutile — perchè troppo noto — ricordare ancora una volta quanto e come il Debussy si sia valso della musica del maggiore dei cinque russi; chi oggi riascolta il *Boris*, d'un tratto può rendersi conto dell'amore che il francese portava per quel caposcuola. Gli elementi paradossali, burleschi, ironici, — tanto cari ai popoli slavi — hanno dato vita a quel grottesco che oggi (anche sinfonicamente) è tanto sfruttato; poco fa abbiamo notato l'affinità di tre coppie meravigliose: Varlaam-Missail, Erochka-Skoula, Bardolfo-Pistola; l'ironia, a volte estremamente pungente di Riccardo Strauss non vi fa venire alla mente qualche geniale scena mussorgskiana? Lo stesso dramma moderno, che sembra voglia esaurirsi nelle colorazioni e nelle ambientazioni, non derivò forse in gran parte dallo studio delle opere dei russi? Se domani questo dramma, come si spera e si vorrebbe, prenderà una vita più spirituale, anche allora tale studio non riuscirà

inutile. Intanto il Pizzetti, nella scena finale di *Débora e Jaèle*, ha rievocato, da par suo, il suggestivo *quadro dell'innocente*.

I russi possono ad un tempo essere oggetto di studio per svariate tendenze, appunto perchè essi non vollero seguire alcun *sistema*, tutti intenti come erano alla *nazionalità* della loro arte. Così, a grandi vedute, va intesa, dunque, la nazionalità dell'arte, onde non ridurla ad un sistema vero e proprio. Gli imitatori di Wagner appaiono ridicoli perchè dimenticarono che solo al genio tutti i mezzi sono buoni per creare un'opera d'arte; Wagner, componendo, superava il suo stesso sistema, andava oltre; ma soltanto lui — o gli uomini come lui — possono raggiunger tanto.

I russi sentono con maggior facilità i sentimenti comuni che non quelli personali, sentono più la collettività che l'individuo. Ecco, forse, perchè nei momenti passionali (ove vivono due soli esseri), restano inferiori. Guardate per esempio nel *Boris Godunov*: nessuna scena è meno russa del celebre duetto d'amore che resta pur sempre un'ondata di melodia.

Anche nelle espressioni individuali, i russi hanno bisogno di rappresentare un sentimento collettivo. Ecco dunque che l'elemento preponderante, predominante, il coro, assurge ad un'importanza senza limiti; ed a questo elemento sono affidate le gioie più sfrenate e le espressioni più dolorose, le aspirazioni più unanimi e le nostalgie più profonde, i gridi più terribili e le preghiere più alte: tutto è affidato al coro, tutto è fatto per il coro; Boris, eletto dal popolo, è vittima del popolo; ed è meraviglioso notare come questo personaggio, imponente e pauroso, riesca a superare la massa per conquistare una vita propria, tutta propria. Non per nulla Mussorgski è uno tra i più grandi musicisti che abbia avuto il mondo. Oggi ce ne cominciamo ad accorgere rimanendo sbalorditi dalla semplicità degli elementi di cui si servì; oggi, epoca in cui tutto si tenta e si rischia per *sbalordire*.

Quelle piccole masse che vediamo muoversi sul palcoscenico delle opere russe, rappresentano il popolo; singoli personaggi rispecchiano un intero periodo di storia; un semplice sentimento rappresenta un'aspirazione nazionale: tutto è inteso con i più ampi significati, con un profondo amore verso la grande Patria così ligia alle leggi ed alle tradizioni. Per tutto ciò si esige nelle rappresentazioni delle opere russe, una fedeltà assoluta, una conoscenza perfetta: ecco perchè le compagnie russe, che vengono fra noi, riscuotono sempre i maggiori successi. Vedete gli interpreti *vivere* le varie parti, notate che i cori sono veramente convinti della loro missione, osservate che tutti i sentimenti sono profondamente sentiti: oggi, forse, con maggior fede di una volta; non contano i mezzi che dette compagnie russe hanno a disposizione, non contano le voci eccezionali, conta sopra ogni cosa la comprensione profonda dell'opera d'arte che è essenzialmente un'espressione nazionale.

L'arte ancora una volta, dunque, resta debitrice dell'umanità: è capace di far rivivere un popolo che — attraverso la guerra, la rivoluzione e la crisi — fu ed è duramente provato; nel caso specifico, poi, si tratta di un popolo che alle tradizioni crede come ad un fede.

Vedere rivivere la Russia degli Zar è cosa che profondamente commuove, e a questa commozione non è estraneo l'interesse per un grande popolo la cui storia resterà incancellabile nei secoli futuri.

V. - Musica e tradizione nella Russia d'oggi.

I « cinque », nel far note le loro teorie trovarono in Antonio Rubinstein, direttore del Conservatorio di Pietroburgo, un oppositore; ma Rimsky-Korsakov seppe vincere tutto ed occupò persino il posto del suo avversario. Restava da abbattere Mosca, ma qui v'era il Ciaikowski che, benchè non seguisse la via dei « cinque », tentava — come questi — la definizione d'un'arte nazionale. A tutta questa lotta il Borodine non portò che il suo contributo d'artista, poichè il movimento era assorbito e diretto dall'autore della *Fanciulla di Pskow*.

Le due tendenze vissero senza ostacolarsi, del resto, poichè in effetto avevano una meta comune; ma oggi dobbiamo riconoscere che tutta la giovane scuola — derivata da Scriabine — trova la sua prima origine in Mosca. La scuola di Pietroburgo chiuse i suoi battenti nel 1908: anno in cui il Rimsky-Korsakov esalò l'ultimo respiro. In tutto ciò possiamo rintracciare una ragione di più, atta a spiegare il ritardo con cui sono pervenute a noi le opere del Borodine e dei suoi compagni. I giovani musicisti russi erano con troppa forza attratti dalle nuove teorie di Mosca per poter pensare alla divulgazione delle opere della scuola pietroburghese; ma a questa mancanza ripararono i cantanti russi che giustamente si ritenevano interpreti d'eccezione del loro patrimonio artistico.

La nuova scuola russa va divisa in due categorie: una a carattere nazionale (che possiede una pallida idea del gruppo dei « cinque »), una a carattere internazionale affine a quella che purtruppo ancora vive in tutte le nazioni. Da questo mutamento radicale sorge una figura tipica: Alessandro Glazunov, che, se tornò al passato, vi tornò non per amore verso il suo primo maestro, il Rimsky-Korsakov, ma per passione di romantico; dalla sua abilità contrappuntistica e dal lirismo infuocato di Scriabine sorse la giovane scuola russa e la passione per la musica pura. Prokofieff e Strawinski contribuirono al resto. Col rinnegamento di Glazunov e coll'europeismo dell'autore di *Petruska*, la scuola, a cui appartiene Alessandro Borodine, ebbe il colpo di grazia. La Russia, o meglio il musicista russo, oggi, non teme rivali nel suo ardente amore per il classicismo.

Soltanto Sergio Diaghilev, immaturamente scomparso, tentò di salvare nel suo processo evolutivo la tradizione russa; fu egli che tentò di far rivivere nella coreografia modernizzata le danze tradizionali della sua patria. È vero che egli aspirava ad una danza più pura di quella di Borodine, ma è pur vero che il famoso direttore dei « Balletti Russi » comprese il tempo presente con tutto l'antiromanticismo e l'antiverismo sorto dalla guerra; egli seguì la sua missione d'artisa, e la danza assoggettò al progresso sensibilissimo compiuto dall'arte dei suoni.

Borodine resta dunque superato? Ma no, chè la Russia resta perennemente legata alla tradizione e nessuno dei « cinque » potrà esser mai disciolto da questa.

Nel governo dell'U.R.S.S. a tutto si è rinunciato, ma non alla tradizione musicale: migliaia di canti popolari hanno riveduto la luce e sono tuttora eseguiti; le opere di Mussorgski sono tornate soltanto oggi nella loro veste originale, il coro dei « Diaconi imperiali » (che conta oltre 400 anni di vita e che fu al servizio della Corte Moscovita) non ha fatto altro che mutar nome.

Borodine riposa nell'amata Pietroburgo mentre la sua musica corre per il mondo. Sul freddo marmo della sua tomba ai più ispirati tempi musicali delle sue composizioni si alternano le formule chimiche dei corpi da lui scoperti. In quella fusione di arte e scienza v'è racchiusa tutta la sua vita.

MARIO RINALDI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Un lavoro rivoluzionario sovietico

È noto l'interessamento che il governo dell'U.R.S.S. porta allo sviluppo delle arti affinchè queste non solo glorifichino e servano la rivoluzione sovietica, ma ancor più perchè esse contribuiscano all'educazione delle masse lavoratrici: il fatto fu segnalato anche sulla nostra rivista.

Il governo dell'U.R.S.S. non solo favorisce la produzione musicale in questo senso, ma *commissiona* ai compositori sovietici, lavori teatrali e sinfonici, gli uni destinati ad evocare i fatti salienti della rivoluzione, gli altri a celebrare il pensiero di Marx, di Lenine, od il trionfo della macchina (vedi l'ormai notissima *Fonderia d'acciaio* di Mossolof e le recenti *Macchine agricole* di non ricordo quale compositore della repubblica sovietica).

Di tali produzioni però, ben poco fu conosciuto fuori della Russia e la musica da camera che arrivò non era tale da invogliare ad approfondire la conoscenza di tal produzione: di quella sinfonica, la sola che girò per le sale europee (più in grazia dell'abilità dell'autore e dell'effetto *fisico* prodotto da quella musica, che per una vera e forte sostanza musicale) fu la già citata *Fonderia d'acciaio;* della produzione teatrale (*et pour cause*) nulla di nulla.

Perciò tanto più interessanti ci riescono le dichiarazioni degli autori d'uno spettacolo: *Fiamme di Parigi*, dato qualche mese fa a Leningrado — dichiarazioni apparse sopra uno degli ultimi numeri delle « Notizie sovietiche », le quali ci illuminano sulle concezioni teatrali della nuova nazione.

Fiamme di Parigi è uno spettacolo che si propone di « creare uno stile comune a tutti i mezzi espressivi della danza, del dramma e della musica: e che risulta da una collaborazione organica del drammaturgo, del coreografo, del compositore e del regista »

L'argomento dello spettacolo è la presa delle Tuileries avvenuta il 10 agosto 1792 (caduta della monarchia): il libretto è dovuto agli scrittori N. Volkof e V. Dimitrief: la musica al compositore e critico Igor Glébof: la messa in scena a V. Vaionen e S. Gadlof.

Spartito e libretto non hanno, naturalmente, varcato i confini dell'U.R.S.S., ma dalle dichiarazioni degli autori ci si può fare un'idea abbastanza chiara di questo singolare spettacolo. Ascoltiamoli dunque. Dicono i librettisti:

« Abbiamo concepito il nostro libretto non solo come un'esposizione del soggetto, ma piuttosto come una vera opera drammatica che non si limitasse al semplice sviluppo di un intrigo... Il nostro scopo fu di creare uno spettacolo di carattere monumentale, servendoci dei documenti storici inerenti alla Rivoluzione francese... Il punto culminante degli avvenimenti è la presa delle Tuileries: protagonista è il famoso reggimento di marsigliesi che attaccò il palazzo Reale. I nostri materiali sono stati presi un poco dappertutto, nelle memorie, nelle stampe, nei quadri, ecc.... Il punto centrale dell'azione è la presa del palazzo (atto III quadro 2°). Il 4° atto s'inizia con una cerimonia funebre in onore dei caduti del 10 agosto: appare la folla silenziosa sotto la luce sinistra delle fiaccole, davanti alla piramide funebre... Segue il quadro del « Trionfo della Repubblica » realizzato dagli schizzi del pittore David: e lo spettacolo termina con un ballo sulle rovine della Bastiglia. Una delle particolarità tipiche di *Fiamme di Parigi* sono i « cori popolari ». Essi appaiono all'apogeo dell'emozione e rinforzano la trama musicale senza contraddire al mutismo generale dell'azione ».

Da parte sua il compositore, Igor Gléboff, dichiara:

« La musica di *Fiamme di Parigi* è la messa in opera di composizioni musicali dell'epoca della rivoluzione francese e, al tempo stesso, un'opera nuova nello stile di quelle composizioni. Ho considerato questi materiali *storicamente:* ho citato, parafrasato, completato i numerosi documenti che avevo a disposizione: ho composto una specie di « romanzo musicale » presentando i documenti dell'epoca in una lingua strumentale moderna.

« La musica di *Fiamme di Parigi* è stata concepita come una gradazione di episodi sinfonici che conducono al punto culminante: il furore popolare e la presa della Tuileries (finale atto terzo). Il quarto atto (le feste popolari) è concepito come il *finale* di una sinfonia eroica, preceduto da un prologo tragico: la *Marcia funebre* di Gossec che accompagna il corteo delle vittime della Rivoluzione.

« Nel 1° atto mi son servito della *Marsigliese* non come inno, ma come canzone popolare intonata dalla folla al momento della formazione del famoso reggimento. L'*ancien-régime* (al II atto) è trattato non nello stile sentimentale delle *pastourelles* o *bergerettes*, ma è realizzato con frammenti di Lully, interprete eloquente dell'assolutismo francese... Il secondo atto è un *andante:* il terzo (punto centrale dello spettacolo e basato su canti e danze popolari) è concepito come uno scherzo drammatico ampiamente sviluppato... ».

Finalmente il regista S. Gadlof dichiara:

« *Fiamme di Parigi* è destinato ad aprire nuove vie per la creazione d'un nuovo stile coreografico... La danza classica deve riconquistare la sua potenza emotiva, la sua forza drammatica... L'essenziale è la revisione dei rapporti tra danza e pantomima; questa non deve sostituire la danza, bensì stimolarla, influenzarla, comunicarle una nuova energia drammatica. Naturalmente non parlo dell'antica pantomima, linguaggio convenzionale di sordomuti...

« Tutto il mio sforzo è diretto verso la conquista di questa nuova pantomima, e, per conseguenza, di questa nuova *qualità* di balletto... ».

Le dichiarazioni sono interessanti. Ma lo *spettacolo* che cosa sarà? Attendiamo, se non la rappresentazione europea, almeno le fotografie di quelle russe per farcene un'idea più precisa ancora.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, marzo 1933.

J. Vellaerts: *Basso in ottava.* (Continua). — G. Rossini: *Occorre che chi dirige, voglia.*

——— aprile 1933.

G. L. Centemeri: *Cenni elementari di registrazione* (Continua).

La Rassegna Musicale - Torino, marzo-aprile 1933.

P. Bekker: *Verso il mito di Wagner.* — A. Pompeati: *Se Wagner ritornasse.* — M. Mila: *Problemi di gusto ed arte in O. Respighi.*

La Stampa. - Torino, 20 maggio 1933.

Sav: *I problemi della radio: La musica.*

La Nazione. - Firenze, 16 maggio 1933.

—— *La musica e il cinema:* Referendum. Risposte di P. Montani; C. Prunières; E. Dent.

Note d'Archivio. - Roma, gennaio-marzo 1933.

R. Casimiri: *Girolamo Frescobaldi, autore di opere vocali sconosciute, ad otto voci.* — N. Pelicelli: *Musicisti in Parma nel secolo XVIII.* — R. Casimiri: *I « Diarii Sistini »* (Anno 1534 e segg.).

La Nuova Italia Musicale. - Roma, aprile 1933.

H. R. Fleischmann: *I rapporti musicali tra Vienna e l'Italia.*

Rassegna Dorica. - Roma, aprile 1933.

R. De Rensis: *La discussione sui ritorni e sul folclore.* — A. Bonaventura: *La tomba di J. Peri.* — M. Rinaldi: *A. Ponchielli ed alcune lettere inedite.*

Il Giornale d'Italia. - Roma, 26 maggio 1933.

R. De Rensis: *Nuove opere per il teatro lirico dell'Italia fascista; Porte che debbono aprirsi.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1933.

A. Baschot: *Une traduction du véritable « Don Juan » de Mozart.* — M. Mila: *Ottorino Respighi.* —— *Lettres de F. Liszt à M.me d'Agoult.* — E. Ansermet: *Un émouvant témoignage sur la destinée d'H. Duparc.*

Le Monde Musical. - Parigi, 30 aprile 1933.

T. Klingsor: *Le Réalisme Franco-Flamand.* — J. Salvan: *Au sujet de la « Partita » de J. Markevitch.* — L. Schmitt: *Coup d'archet.* — J. Thieffry: *L'art d'apprendre.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 aprile 1933.

A. Boschot: *Le véritable « Don Juan » de Mozart.* — G. Martenot et M. Semenoff: *La musique éducation de l'homme et de l'enfant.* — A. Pirjou: *Miguel Villabella.*

——— 15 aprile 1933.

F. Lehar: *La Femme, source d'inspiration, est l'âme de la musique moderne.* — O.

BAUMGARD : *Quelques sites où Wagner a placé l'action de ses opéras.* — A. PIAIOU : *Josè de Trevi.*

Le Ménestrel. - Parigi, 31 marzo 1933.

P. BERTRAND : *Toujours la question de l'Opéra-Comique.*

——— 7 aprile 1933.

J. CHANTAVOINE : *La correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult.* — L. VAILLAT : *À propos de « La Damnation de Faust ».*

——— 14 aprile 1933.

M. DAUGE : *Orgue et Liturgie.*

——— 21 aprile 1933.

A. MACHABEY : *La Propaganda Musicale.*

——— 28 aprile 1933.

R. AUTERIVE : *Karl Loewe.*

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, marzo-aprile 1933.

DOM SERGENT : *Leçons grégoriennes.* — H. POTIRON : *La Messe « Christus resurgens » de Van Pulaer.* — J. DELPORTE : *L'école polyphonique franco-flamande : J. Mouton.* — B. ROUSSEAU : *Le luminaire liturgique.*

Revue Grégorienne. - Parigi, marzo-aprile 1933.

F. CABROL : *Le « Credo » de Nicée-Costantinople à la Messe.* — E. MOUREY : *Un exercice de Composition grégorienne.*

INGHILTERRA

The Chesterian - Londra, marzo-aprile 1933.

F. CHOISY : *R. Wagner and Greek Thought.* (R. Wagner ed il pensiero ellenico). — G. J. AUBRY : *Wagner and Ruskin.* — R. H. HULL : *The Chamber Music of Eugène Goossens.* (La musica da camera di E. Goossens). — E. M. GREW : *Creation and Criticism.* (Creazione e critica).

Musical Opinion. - Londra, aprile 1933.

H. BRIAN : *Johannes Brahms.* — F. BERGER : *Opera.* — H. V. JERVIS-READ : *Contemporary String Quartet Writing.* (Autori di quartetti per archi, del giorno d'oggi). — H. O. ANDERTON : *Two Early Händel Scenes.* (Due scene giovanili di Händel). — A. FARMER : *A study of Swell-Pedalling.* (Studio per una buona pedalazione). — M. P. CONWAY : *Widor's Organ Symphonies.* (Le sinfonie per organo di Widor).

The Musical Times. - Londra, aprile 1933.

H. GRACE : *The musical Profession and the B.B.C.* (La professione di musicista e la Radio). — D. G. MASON : *The pianoforte Quartet of Brahms op. 60.* — W. S. DREW : *Art and Life, Their Indipendence and Interdipendence.* (Arte e vita : loro indipendenza ed interdipendenza). — W. G. WHITTAKER : *Mendelssohn's Octet.*

The Sackbut. - Londra, aprile 1933.

B. MAINE : — *Speech on the Stage.* (Discorso intorno alla scena). — H. OULD : *This Weak-kneed Generation.* (Questa generazione dalle ginocchia deboli — e la volontà fiacca). — L. HENRY : *Betweeen American and British Broadcasting.* (Fra la radio americana e quella inglese). — R. DEWSBURY : *Approach to Achievement.* (Avvicinandosi al successo).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, aprile 1930.

P. BEKKER : *Die Oper und ihr Publikum.* (L'opera ed il suo pubblico). — A. LIESZ : *Die realistische Oper.* (L'opera verista). — O. ERHARDT : *Opernregie.* (La messa in scena dell'opera). — F. DEUTSCH : *Opern - Bearbeitungen.* (Riduzioni di opere). — E. FELBER : *Das musikalische Drama im Orient.* (Il dramma musicale in Oriente).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino 14 aprile 1933.

E. PETSCHNIG : *Mediumismus und Genialität.* (Mediocrità e genialità).

——— 21 aprile 1933.

E. MANNHEIMER : *Tonale und atonale Melodik.* (Melodizzare tonale ed atonale). — H. KUZNITZKY : *Zur Stellung des Klaviers in der Gegenwart.* (La posizione del pianoforte al giorno d'oggi).

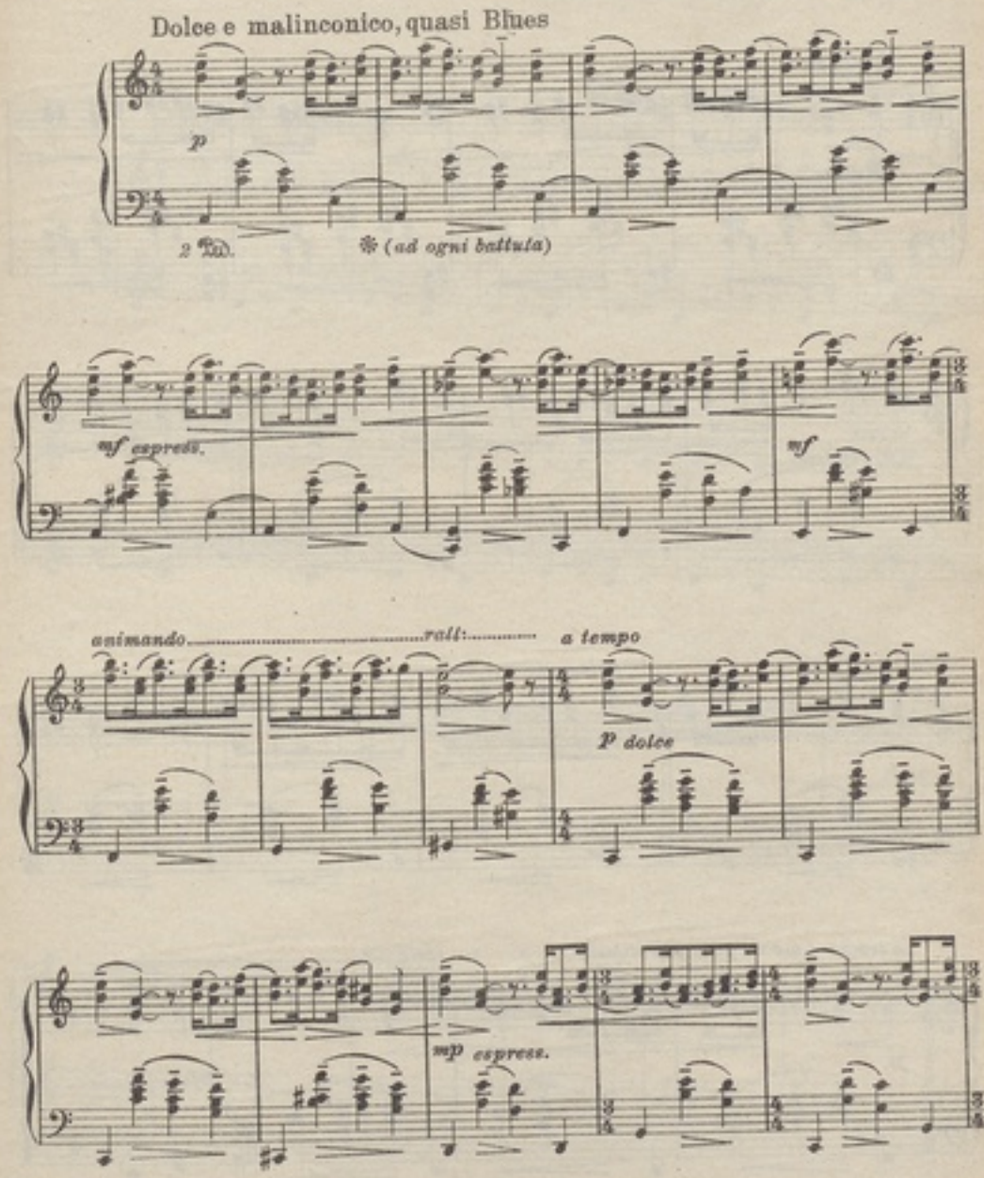
——— 26 aprile 1933.

A. THAUSING : *Musikbetrieb und Volksentartung.* (Il commercio musicale e la degenerazione del popolo). — A. WEIDEMANN :

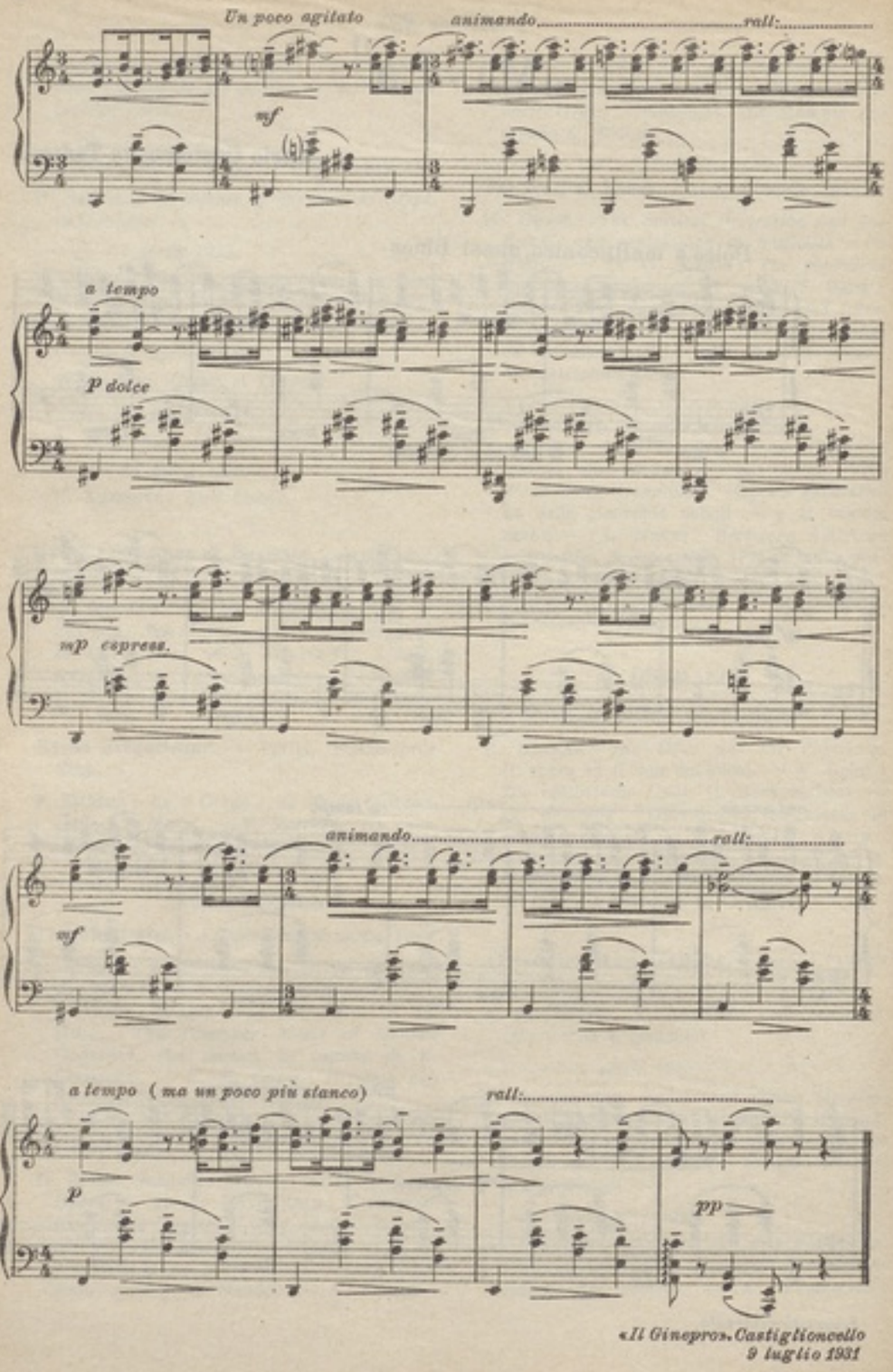
a Massimo Mila

„Mi - La"

Mario Castelnuovo Tedesco



Proprietà riservata.

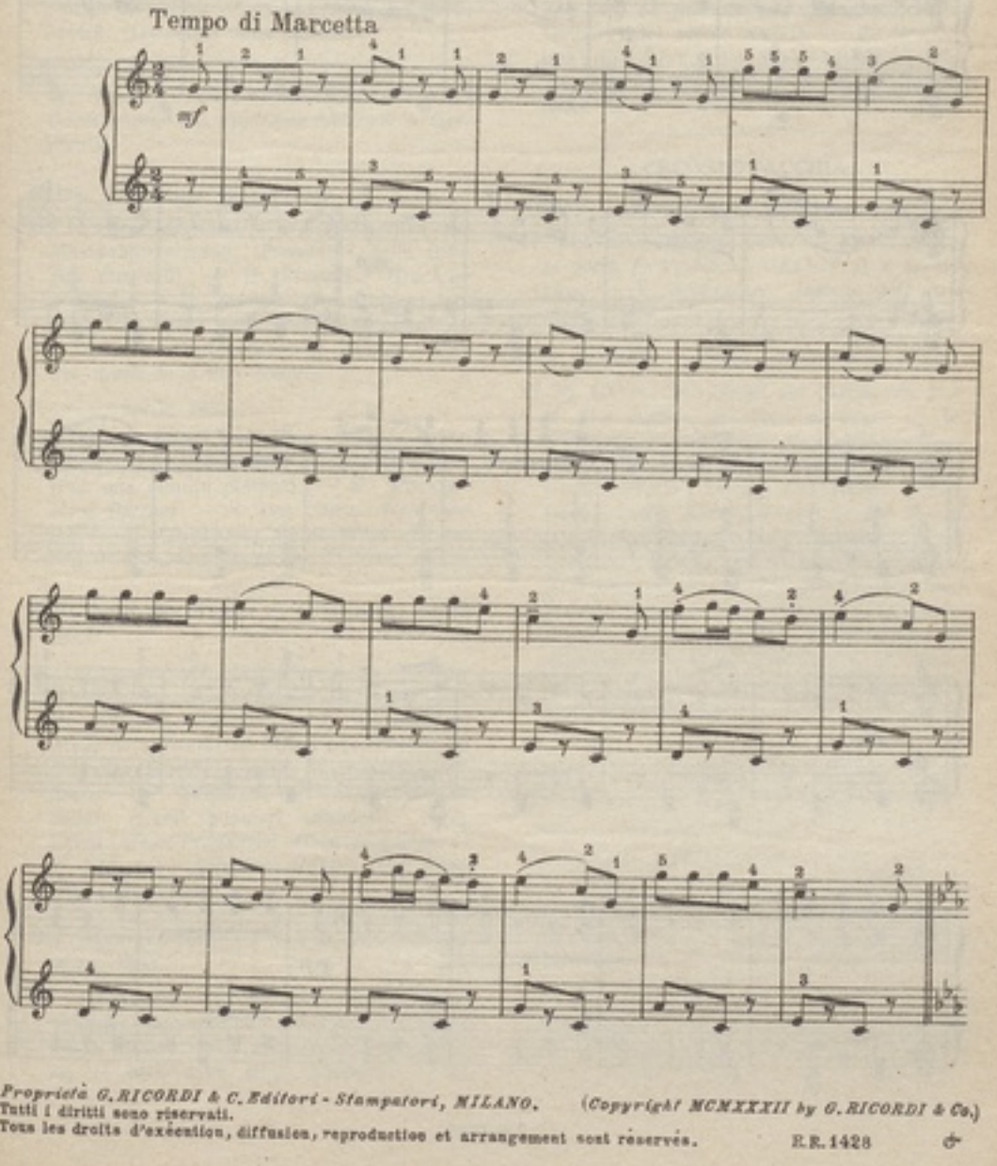


«Il Ginepro». Castiglioncello
9 luglio 1931

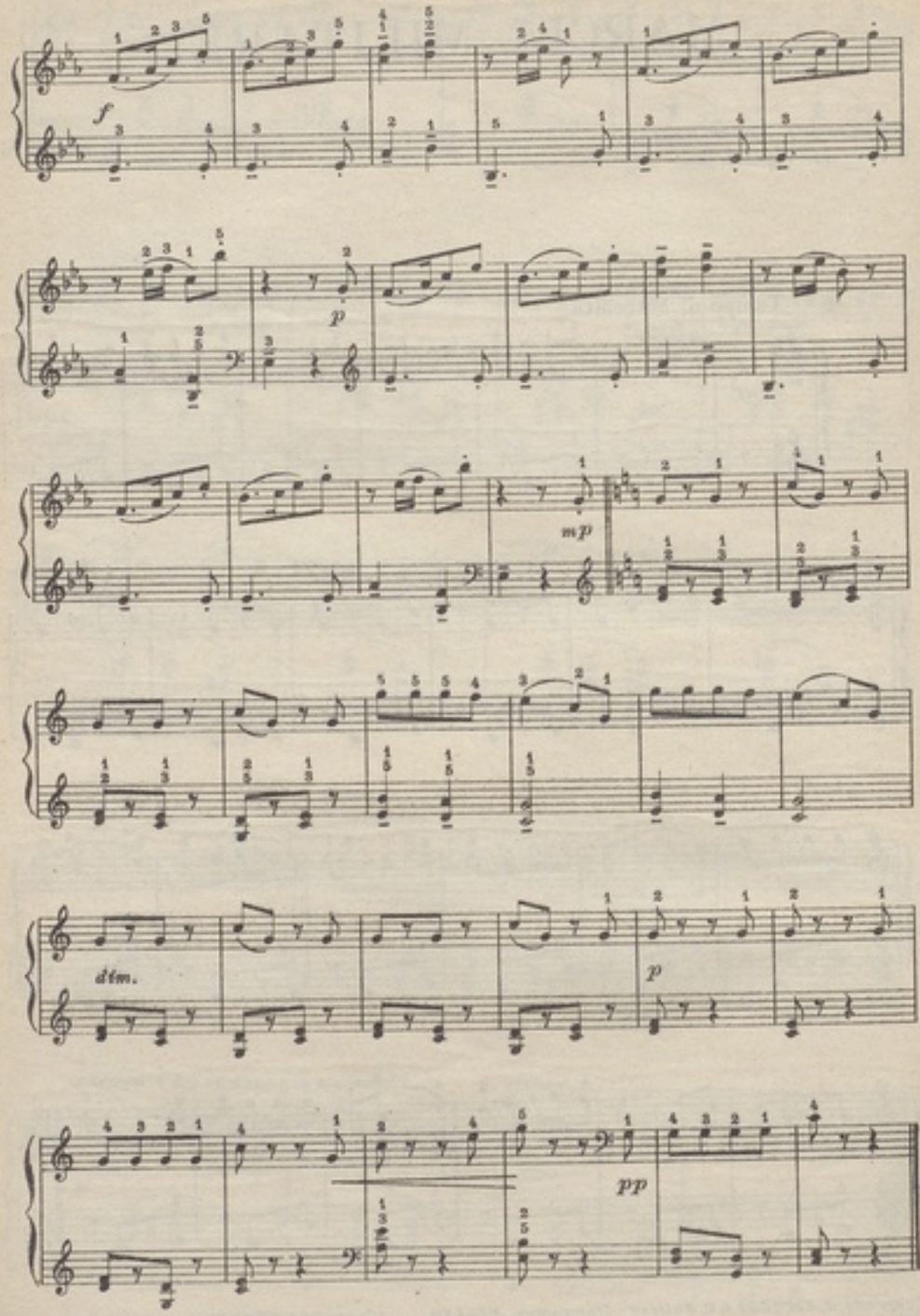
MARCIA MILITARE

Da *« CINQUE PEZZI FACILI »*
per Pianoforte

V. Mortari



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXXII by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.



E.R. 1428

Wagner und die Klavierauszüge. (Wagner e gli spartiti per pianoforte).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 5 aprile 1933.

S. Brichta: *Hanslick.*

——— 12 aprile 1933.

O. Karpfen: *Der Tod in der Musik.* (La morte nella musica). — F. Tutenberg: *Eine jungschwedische national Komponistenschule.* (Una giovane scuola musicale nazionale svedese). — F. Lauhofer: *Zweckmusik.* (Lo scopo della musica).

——— 26 aprile 1933.

W. Petzet: *Zur musikalischen Lage in Deutschland.* (La situazione musicale in Germania).

Melos. - Magonza, marzo 1933.

H. H. Stuckenschmidt: *Möglichkeiten der Musikuntersuchung.* (Possibilità delle indagini musicali). — H. Strobel: *Bruckner original.* — H. David: *Das Geigenschulwerk.* (*Le opere della scuola di violino*). — L. Fürst: *Musikkritik und Tonfilm.* (Critica musicale e film sonoro).

——— aprile 1933.

F. Hamel: *Musik und Staat.* (Musica e Stato). — B. E. Werner: *Zur Kulturpolitik.* (Per una cultura politica). — K. Worner: *Hans Pfitzner.* — E. Der Nüll: *Bela Bartok.* — H. Gutmann: *Verdi, Werk und Leben.* (Verdi, vita ed opere).

Zeitschrift für Musik. - Ratisbona, aprile 1933.

W. Altmann: *G. Schjelderup im heutigen Musikbetrieb.* (G. Schjelderup nel commercio musicale odierno). — F. Tutenberg: *Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriss.* (Musica e profili di musicisti svedesi). — P. Treutler: *Isländische Volkslieder.* (Canti popolari islandesi). — J. Leips: *Zwei Prognosen.* (Due prognosi). — K. Siemers: *Sonatinen-Kuhlau.* (Le Sonatine di Kuhlau).

Die Sing-gemeinde. - Dortmund, febbraio-marzo 1933.

W. Lipphardt: *Altdeutsche Marienklagen.* (Antiche lamentazioni tedesche di Maria). — B. Peinen: *Die deutschen Stammestänze.* (I balli delle stirpi tedesche). — R. Schäfer: *Der Thüringer Wald-Chor erwerbslofer Glasarbeiter aus Lausche.* (Il coro della foresta di Turingia, dei vetrai disoccupati di Lausche).

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, marzo-aprile 1933.

F. Moissl: *Zur Einführung in J. Lechtalers Werk.* (Introduzione all'opera di J. L.). — K. G. Fellerer: *Oelberg-Kompositionen aus dem 18 Jahrhundert.* (Composizioni di Oelberg. del secolo XVIII). — C. Schneider: *Ein Besuch im Reger-Archiv zu Weimar.* (Una visita all'Archivio Reger a Weimar).

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, aprile 1933.

H. Dolezil: *Ladvik Kuba.* — L. Kundera: *Il poeta J. Vrchlicky (1853-1912) e la musica.* — V. Smetacek: *Intorno agli strumenti a fiato.*

Der Auftakt. - Praga, marzo-aprile 1933.

G. M. Gatti: *Die Musik des Italien von heute.* (La musica dell'Italia di oggi). — W. Schramm: *Theaterstil nach Stamm und Landschaft.* (Stile teatrale nei diversi paesi). — W. Reich: *Daniel Ruyneman.* — M. Brod: *Junge Deutsch-Prager in der Musik.* (Giovani musicisti tedeschi a Praga). — M. Ocadlik: *Junge und jüngste tschechische Komponisten.* (Giovani e giovanissimi compositori céchi). — E. Watchen: *Radiosendungen moderner Musik.* (Trasmissione radiofonica di musica moderna). — G. Krause: *Das neue Musik-Finland.* (La nuova musica finlandese).

EGITTO

Musica (Rivista dell'Istituto Musicale Italiano). - Alessandria d'Egitto, marzo 1933.

G. Galassi: *Musica e Cultura in Egitto.* — A. Catrabo: *Vicende di un culto musicale.* — A. Furno: *Musica e medicina.* — F. Cantoni: *La musica orientale e il progresso.* — E. Terni: *In tema di musicalità.*

——— aprile 1933.

G. Galassi: *Ottorino Respighi.* — E. Terni: *Strumenti e voce umana.* — A Catrabo: *Inni ad Apollo.*

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«La notte ghibellina»

A Teramo, il 6 c. m., è andata in scena quest'opera postuma di Raffaele Malaspina, compianto, promettente e giovane maestro abruzzese, morto nel 1910, appena ventiquattrenne.

Il libretto, di Valentino di Jorio (che illustra un episodio della lotta fra guelfi e ghibellini a Firenze, al tempo di Farinata degli Uberti) ha trovato nel musicista un commentatore preparato ed efficace.

Il successo è stato assai felice, con numerose chiamate al direttore Pasquale Malaspina, fratello dell'autore, ed agli interpreti: Cesarina Valobra, Giulia Charol, Matilde Arbuffo, il tenore Lattaro, il baritono Perrone, ecc.

«Il veliero bianco»

Anche quest'opera del maestro italiano Isidoro De Lara è stata accolta con favore all'Opera Reale di Budapest. L'intreccio, in 4 atti, è dello stesso De Lara e si svolge successivamente in un'agenzia teatrale di Milano, nella villa del protagonista (il maestro Consolo), in una città della Laguna e sul palcoscenico della Scala.

® Al Carcano di MILANO, il maestro Lo Monaco ha diretto *Butterfly*, con Rina Ribari ed il tenore Islandi.

Al Lirico è andata in scena *Traviata*, direttore Mugnai, protagonista Pina Billi.

Al Teatro del Gruppo Cantore, infine, in occasione del bicentenario di Pergolesi che cadrà in agosto, si è rappresentata la *Serva padrona*, direttore Castagnino, interpreti Bruna Dragoni, il basso Bettoni e Barbarisi.

G. M. Ciampelli, prima che s'iniziasse lo spettacolo, ha efficacemente rievocato la figura del Pergolesi.

® Una stagione lirica, che si protrarrà a tutto agosto, è in corso al Politeama di GENOVA. Finora sono andate in scena, direttore Gualandi-Gamberini: *Traviata* (Emilica Vera, tenore Foresta, baritono Manacchini); *Cavalleria* (tenore Scarinci, soprano Leone); *Pagliacci* (Mirassou, Reali, la Foresta-Mojoli); *Barbiere* (con la Carosio). Il maestro Padovani ha diretto *Chénier* (Gaviria, la Guidetti, Campagnano) ed il maestro Moresco il *Mefistofele*, col basso Donaggio.

® Al Regio di PARMA, diretta da Podestà, si è avuta una breve stagione lirica con *Elisir d'amore* (Schipa, la Capsir, Biasini, Cirino) e *Trovatore* (Merli, Viviani, la Cigna e la Stignani).

® Altri recenti spettacoli lirici:

A VENEZIA (Malibran) ed altre città si è svolta una tournée di *Bohème* (m° Poloni, Stella Roman, Wesselowski, Carlo Cavallini).

FIUME (Fenice). — *Matrimonio Segreto* e *Barbiere di Siviglia* (direttore Benintende).

VICENZA (Verdi). — *Trovatore* (m° Annovazzi, tenore Del Corso, baritono De Franceschi, Caterina Rossi, Angela Rossini).

PIACENZA (Municipale). — *Andrea Chénier* (m° Arduini, Bentonelli, la Caniglia, Borgioli).

CASALE MONFERRATO. — *Lucia di Lammermoor* (m° Sigismondo, Lina Pagliughi, Giorgio Lulli).

BADIA POLESINE. — *Rigoletto* (m° Cheli, Valentino, Costa Lo Giudice, Jolanda Bocci).

BERGAMO. — *Bohème* (m° Annovazzi, Camilla Frison, Oneto, De Franceschi).

TORINO (Vittorio Emanuele). — *Butterfly* (maestro Zeetti, la Zawaska, Oneto).

® All'Opéra di PARIGI si è svolta una serie di rappresentazioni straordinarie del *Barbiere di Siviglia* — che così entra nel repertorio stabile del Teatro — eseguito per la prima volta nel suo testo originale e con un allestimento scenico appositamente creato.

Il giovane maestro italiano Mario Cordone, che mai prima d'ora aveva diretto a Parigi, ha conseguito un fervido successo, sottolineato da tutta la stampa. Tra gli interpreti si sono distinti Fanny Heldy, il baritono Ponzio, i bassi Huberty e Pernet.

Anche l'*Aida*, da lui diretta, interpreti la

Cigna, Formichi ed artisti francesi, ha avuto fervide accoglienze.

® Al Covent Garden di LONDRA si è svolta una stagione d'opera italiana con *Aida* (direttore Beeckam, la Turner, la Giani, Battaglia, Borgioli ecc.); *Tosca* (direttore Votto, Rosa Raisa, Formichi, Minghetti, Baracchi); *Bohème* (direttore Barbirolli, la Pampanini, Minghetti, Borgioli, Tomei e Baracchi); *Otello* (direttore Votto, Melchior, Pampanini, Rimini); *Don Carlos* (direttore Beeckam, la Cigna, la Giani, Lappas, Rimini, Baracchi).

® Il maestro Panizza ha diretto *Tannhäuser* all'Opera di VIENNA. Il grandissimo successo di pubblico è sottolineato unanimamente dalla stampa. L'autorevole *Neue Freie Presse*, ad esempio, asserisce che «la bacchetta di Panizza sa convincere anche all'infuori di Puccini che egli interpreta con tanta soavità. Il Wagner del *Tannhäuser* gli è, ad ogni modo, completamente familiare. Nel «baccanale» ha fatto pensare a Toscanini che aveva scatenato quell'orgia sonora in maniera indimenticabile in un concerto a Vienna».

® Le settimane festive a VIENNA si sono inaugurate con l'*Angelina* (Cenerentola) di Rossini.

Nella stessa metropoli è andata in scena *Turandot*, protagonista Clara Jacobo.

® All'Opera di VARSAVIA, direttore Mazurckiewicz, si è ripreso con buon esito *Chopin* di Giacomo Orefice.

® A GINEVRA il m° Pais ha diretto l'*Aida*, principali interpreti Lina Lanza, la Falliani, Fullin e Nava.

® A LUGANO si è riesumata, al teatro dell'Oratorio, *Betly* di Donizetti. Ha diretto il m° Filipello. Tra i cantanti vanno ricordati Pia Bongiorni e il tenore Cecil.

® Presenti 20 mila spettatori si è inaugurata, con *Aida*, una stagione italiana all'Ippodromo di NUOVA YORK, direttore il maestro Bamboche; ed a S. ANTONIO DEL TEXAS, innanzi a cinque mila persone, il maestro Uriel Nespoli ha diretto *La Traviata*.

® La stagione al Colon di BUENOS AIRES si è iniziata con *Débora e Iaèle* di Pizzetti (direttore Marinuzzi, Gilda Dalla Rizza, la Bertana, Zanelli e Vaghi), che ha ritrovato le fervide accoglienze di alcuni anni or sono.

MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

CONCERTI

Tre eccezionali convegni d'arte

In onore della signora americana Elisabetta Sprague Coolidge, nota per la grande simpatia con cui essa segue il movimento musicale moderno, e in modo speciale quello italiano, si sono avuti recentemente tre eccezionali convegni d'arte.

Il primo è stato offerto l'11 maggio da S. E. il maestro Ottorino Respighi, nella sua bella villa romana «I Pini».

Il programma comprendeva tre composizioni, tutte dedicate dagli autori alla signora Coolidge: il *Quartetto in re* di Pizzetti (1933); *Epodi e Giambi* di Malipiero (1932) per violino, oboe, viola e fagotto; il *Concerto a cinque* di Respighi (1933) per violino, oboe, tromba, contrabbasso, pianoforte.

L'esecuzione era affidata al Quartetto «Pro Arte» di Bruxelles e inoltre a Guido Agosti (pianoforte), Mario Corti (violino), Riccardo Scozzi (oboe), Gino Barabaschi (fagotto), Umberto Semproni (tromba), Francesco Gamberini (contrabbasso).

Il secondo convegno ha avuto luogo ad Asolo il giorno 13 maggio, nella villa del maestro Malipiero; oltre ad *Epodi e Giambi*, al *Quartetto* di Pizzetti e ad uno di Milhaud, venne eseguito il *Concerto* per violino di Mapiero (esecutori la signora Mitchell e il pianista G. Gorini).

Il terzo, infine, venne offerto il 23 maggio dal maestro Toscanini nell'antica e superba Villa Borromea dell'Isolino S. Giovanni, presso Pallanza, dove egli trascorre i suoi periodi di riposo.

Il programma comprendeva tre numeri di musica pizzettiana, e cioè il *Trio in la*, le *Tre canzoni* su poesie popolari italiane (Donna Lombarda, La prigioniera, La pesca dell'anello) per canto con accompagnamento di quartetto d'archi, e il *Quartetto in re*. Esecutori: il Quartetto Busch e la soprano signorina Maria Rota.

A tutti questi convegni ha assistito, molto festeggiata, la signora Coolidge ed è intervenuto un folto ed eletto pubblico di invitati, fra cui molte personalità rappresentanti l'arte in tutte le sue forme.

Superfluo tessere le lodi delle smaglianti esecuzioni e dire dell'entusiasmo col quale esse furono accolte, dato il valore degl'interpreti e la qualità degli ascoltatori.

MILANO

® ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Per commemorazione di Brahms, la Società Corale Harmonie di Zurigo, coi solisti Mia Peltenburg e Heinrich Rehkemperer e con l'orchestra della Scala, ha eseguito il 13 maggio —

direttore il maestro Lavater — il *Requiem tedesco* del compositore amburghese, composto di sette meditazioni ispirate alla Sacra Scrittura, di carattere fra il religioso e l'accademico, di austero lirismo ed in cui le voci del coro e quelle solistiche sono state trattate con stile squisitamente vocale.

Il pubblico ha fatto lieta accoglienza tanto al *Requiem* che agli altri due numeri brahmsiani, l'*Ouverture tragica* e la *Rapsodia* op. 53

Per la prima volta, il 16 u. s., si è presentato alla Scala il giovane maestro Previtali (coadiutore di Gui alla Stabile fiorentina) che, oltre la sinfonia della *Cenerentola* ed il *Till Eulenspiegel* di Strauss ha diretto, applaudito con grande cordialità e destando favorevolissima impressione, il *Concerto in mi bem.* di Beethoven e quello *in la* di Liszt. Dei due concerti per pianoforte ed orchestra è stato interprete di ordine superiore il grande pianista Vladimiro Horowitz.

Il 26 maggio si è avuto un altro gradito concerto di Willy Ferrero, che, assai applaudito, ha diretto la *Mer* di Debussy, *Danza della mugnaia* di De Falla, la *Cavalcata* della Walchiria e due novità: *Sinfonia in sol min.* di Roussel e *Dai nevai dell'Ortler* di Cesare Sonzogno. La prima ha avuto accoglienze modeste; l'altra, assai ricca di colore e di eletta ideazione, ha procurato molte chiamate anche al giovane autore presente.

Il 31 maggio, Pablo Casals — applaudito dopo tutti i brani — ha presentato un programma quasi ortodosso, adatto alla severità classica di cui è impregnata l'arte sua: la 2ª *Sinfonia* di Beethoven, il *Concerto brandeburghese* di Bach e la *Quarta sinfonia* di Brahms.

I successivi due concerti sono stati diretti dal maestro russo Dobrowen, ch'è apparso interprete personalissimo e ottimamente dotato. Nei suoi programmi figuravano il *Concerto grosso in re min.* di Händel, la *Leonora*, la *Sinfonia N. 1 in si bem. magg.* di Schumann, il *Concerto brandeburghese* di Bach per cembalo, flauto, violino e orchestra d'archi (solisti lo stesso Dobrowen, che si è rivelato pure ottimo pianista, Tassinari e Chiti), la suite *L'oiseau de feu* di Strawinski ecc.

Alla prima udizione diedero il contributo della loro arte elettissima il violinista Hubermann ed il cellista Casals; l'uno nel *Concerto in la min.* di Bach; entrambi nel *Doppio concerto* di Brahms.

® Amici della Musica. — Il violinista Vincenzo Ricci ed il pianista Alfredo Rossi ebbero molti applausi in un programma di Sonate di Beethoven, di Brahms e di Toni. Quella di quest'ultimo, *in sol min.*, ch'era nuova, ottenne fervide accoglienze.

La successiva serata fu dedicata a musiche, tutte accolte con favore, di giovani: *Tre Canzonette* del Poliziano, di Achille Longo; quattro *Liriche* di C. Sonzogno, di cui una bissata; altre tre di Guido Farina; *Sonata* per pianoforte di G. Gavazzeni; *Trio* di Silvio Insana; alcune composizioni polifoniche per cori femminili e soli di Giulia Recli.

Assieme agli autori presenti ebbero la loro parte di applausi gli interprerti: Ines Maria Ferraris, il violinista Carenzio, il cellista La Spina, il pianista Favaretto, il coro femminile dell'Accademia della Scala, addestrato da Veneziani.

Ha concluso trionfalmente la riuscita stagione il pianista Horowitz con uno dei suoi abituali grandi successi, in un programma variato ed interessante.

® Triennale. — Anche questa mostra artistica ha voluto organizzare le sue serate musicali con una serie di concerti sinfonici che si svolgono al Parco, richiamando grande pubblico, il sabato e la domenica.

Finora si sono avvicendati sul podio il maestro La Rotella per due concerti ed il maestro Ninì Bellucci per gli altri. Nei programmi del primo erano compresi la sinfonia delle *Maschere;* l'Andante per *Quartetto* di Perosi; *Fontane di Roma* di Respighi; *Notte in Taormina* e *Fioriscono gli aranci* di Mulè; *Tema, Variazione e Fuga su un valzer di Agide Jacchia*, di Toni. In quelli del maestro Bellucci, figuravano *Bolero* di Ravel, *Notturno e Rondò fantastico* di Pick-Mangiagalli; due brani de *La Sagra* di Gianferrari; l'ouverture giocosa *Buffalmacco* di Gasco; il *Largo* per violino di Veracini (solista Vincenzo Ricci); la Preghiera del *Mosè* (cellista Attilio Ranzato).

L'8 c. m. il maestro Santarelli ha iniziato i concerti del giovedì, nel salone degli spettacoli, dirigendo l'ouverture *Il Cavaliere romantico* di Toni, la Cavalcata della *Giulietta e Romeo* di Zandonai, *Notturno* e *Novelletta* di Martucci ecc.

Da ricordare anche un concerto d'inni patriottici svoltosi nel terrazzo del palazzo della Triennale, diretto dal maestro Erba del gruppo rionale Mussolini.

® Commemorazione di Giacomo Orefice. — È riuscita solenne, austera ed ha richiamato molto pubblico di amici, ammiratori e allievi del compianto maestro: ciò che prova che il suo ricordo è sempre vivo in tutti.

Ad un affettuoso ed ispirato discorso di Innocenzo Cappa ha seguito un concerto di musiche del maestro vicentino, nel quale si fecero ammirare il pianista Nino Rossi, il Quartetto Abbado, la cantatrice Oltrabella ed i maestri Enzo Calace e Pietro Clausetti, ottimi collaboratori pianistici.

® Casa di Riposo G. Verdi. — Per festeggiare il 25° anno di presidenza del senatore Pietro Sormani è accorso un folto pubblico ad unirsi al fervido saluto augurale pronunciato dal comm. Giulini. Vi è stato pure un simpatico concerto al quale hanno partecipato anche vecchi cantanti e fu assai applaudita una nuovissima e ispirata *Salve Regina*, dedicata al sen. Sormani, dal vecchio maestro Gaetano Cipollini, ospite della Casa.

® Scuola Civica di Musica. — Molto bene è riuscito il concerto finale, diretto dal maestro Corio. In programma una *Meditazione* del maestro Giuseppe Ramella, un coro a 4 voci miste con accompagnamento d'orchestra; un *Coro* tratto dalle *Quattro stagioni* di Tarenghi, ecc.

® Circolo del Littorio. — Udizioni della cantatrice Cascella, accompagnata al piano dal maestro Favaretto; e di Toti Dal Monte, con il tenore Granda e l'Accademia mandolinistica. Al piano il maestro Bettinelli.

® Sala Martignoni. — Proseguono i concerti di Musica italiana contemporanea. Notevoli le ultime udizioni del pianista Toia, col violinista Zanoni e il tenore Locati; e del Quintetto di Milano, con la soprano Kimelman, che ha eseguito brani di R. Bossi, di Paribeni, di Gargiulo, di N. Corsi, di Pedron, di Tronchi e di La Rotella.

® Concerti diversi. — Ricordiamo quelli della cantatrice Fino Savio col cellista Caruana ed i pianisti Piccini, Petrazzoli e Maria Colombo, all'Assoc. Donne Professioniste; della pianista Anna Maria Seppilli e del soprano Livia Sigalla, in programma di musiche russe, nella sala dei Sindacati; delle cantatrici Anne Moors e Gina Milone-Lavazza (accompagnate dal maestro Moratti) al Conservatorio.

® Patriottica. — Concerto della violinista Allodi, dei cantanti Iva Pacetti e Francesco Foresta, di un'orchestra d'archi (diretta dal prof. Moroni), del Coro dell'Accademia della Scala (direttore Veneziani); al pianoforte Marino Beraldi e Leopoldo Gennai. Come novità vennero eseguite alcune liriche di quest'ultimo, e brani corali di Paribeni.

ROMA

® La Doriana, un nuovo gruppo musicale presieduto dal Principe Doria e diretto dal maestro Alceo Rosini, che si propone concerti per piccole formazioni, da un minimo di 8 ad un massimo di 18 esecutori), ha iniziato la sua attività.

Nella prima serata, diretta da Respighi con la partecipazione dell'arpista Ruata Sassoli e del flautista Paci, sono stati eseguiti due tempi del *Concerto brandeburghese* di Bach, il *Concerto in do magg.* per flauto, arpa e piccola orchestra di Mozart, *Trittico botticelliano* e *Gli uccelli* di Respighi.

Il programma della seconda udizione, diretta da Casella, comprendeva anche un'aria dell'opera *Rodelinda* di Händel (nella quale si distinse la soprano D'Albore), e *Serenata* per piccola orchestra di Casella, ecc.

Il 3° ed il 4° concerto furono diretti rispettivamente da Reiner e da Alceo Rosini. Il primo incluse nel suo programma il *Concerto* per 5 strumenti a fiato e orchestra di Rieti e *Pupazzetti* di Casella; il secondo, due composizioni non frequentemente eseguite: *Concerto grosso per il S. Natale* di Manfredini (1713) e *Carnevale degli animali* di Saint-Saëns.

L'ultima udizione ha avuto a direttore Willy Ferrero che ha fatto conoscere *Ditirambo* di Masetti, brano luminoso, chiaro di idee e ricco di motivi gustosi.

® Al Circolo della Stampa, in un concerto di musiche francesi, sono state ammirate alcune nuove composizioni dell'ambasciatrice signora De Jouvenel, presente ed assai festeggiata.

® Al Lyceum ha dato un singolare concerto il cantante indiano prof. Pandit Omkarnathji Faklir, il quale, accompagnato da un suonatore di *tablah*, ha fatto udire canzoni e melopee caratteristiche della sua regione.

® Alla Camerata si distinsero la soprano Maria Marzano ed il violoncellista Giulio Vianelli.

TORINO

® E.I.A.R. — Gli ultimi due concerti hanno avuto a direttori i maestri Gui e Parelli.

Il primo, oltre a pagine di Franck e Rossini, ha offerto ottime esecuzioni del *Concerto in re min.* di Vivaldi e dell'*Eroica*.

Il maestro Parelli, come novità, ha presentato una sua ampia ed elaborata *Sinfonia in do min.* e la suite Chiaroscuri di L. Rocca: quattro tempi ricchi di indovinati effetti e di piacevoli contrasti. Entrambi i lavori hanno avuto calorose accoglienze.

® Soc. Concerti Sinfonici. — La stagione si è conclusa con l'esecuzione dell'oratorio profano *Il Paradiso e la Peri* di Schumann, per grande orchestra, soli e coro. L'opera, di grande bellezza, può considerarsi fra le più significative del grande autore per ispirazione e purezza.

® Concerti diversi. — Parecchi, notevoli, si sono tenuti al Liceo; tra essi due di Bufaletti, Giaccone, Mazzacurati; uno d'organo, di Ulisse Matthey, con la cooperazione del violinista Revere e della cantatrice Gazzera.

Pel Sindacato musicisti, la cantante Croveri Sobrero e il pianista Perrachio hanno svolto un bel programma, comprendente anche due *Liriche tagoriane* di Alfano, due brani dei *Canti spenti* di L. Rocca e tre *Liriche* di Perrachio.

Pel G. U. M. Serato e Fuga hanno fatto conoscere una nuova *Sonata*, seria e limpida di Sinigaglia; e Alfano e Bonucci, una *Sonata* di Alfano, assai piaciuta.

VENEZIA

® L'ultimo concerto del Dopolavoro ha avuto ottimi interpreti nella cantatrice Arbib Coen, nella pianista Tina Conigliani Magrini e nell'organista Giarda.

® Al Benedetto Marcello è stata assai festeggiata la pianista Bodurian, in musiche prevalentemente chopiniane.

In un concerto di beneficenza, pure al Marcello, ha avuto ottime accoglienze il recentissimo poemetto *Redemptio*, scritto per l'occasione dal maestro Gino Tagliapietra. La composizione, efficace di ispirazione e di fattura, dovette bissarsi. Ne furono interpreti il quartetto veneziano, l'organista Casati, il pianista Gorini, il baritono Fornarolo e le alunne dell'Istituto magistrale.

® Una delle ultime interessanti lezioni tenuta dal prof. Bernardi all'Accademia di Musica antica, aveva per oggetto *Il teatro nell'antichità e nel medio evo*.

L'importante corso si è chiuso il 28 u. s., con una manifestazione di omaggio e di gratitudine al prof Bernardi che da 14 anni è l'animatore della nobile Istituzione.

BOLOGNA

® Un ciclo di concerti sinfonici si è svolto al Vittoriale per le feste di primavera.

Zandonai, oltre pagine di Rossini, di Goldmark, di Wagner e di Berlioz, ha diretto i suoi *Quadri del Segantini*, *Trescone* (danza popolare toscana) e il brano sinfonico tratto dalla *Giulietta e Romeo*.

Willy Ferrero ha fatto conoscere tre nuove composizioni: *Fonderie d'acciaio* di Mossoloff; *Triana* di Albeniz e *Bolero* di Ravel.

Mascagni, a sua volta, ha presentato un programma in cui erano compresi l'intermezzo dell'*Amico Fritz*, il preludio dei *Rantzau* e l'Inno al sole (con cori) dell'*Iris*.

Calorose accoglienze a tutti i direttori.

® Circolo della Stampa. — Bellissima udizione dei Canterini romagnoli di S. Pietro in Vincoli, istruiti da Bruno Carioli. I vari brani sono stati commentati da Balilla Pratella.

® Al Liceo, commemorazione di Brahms, con programma di sue musiche, interpreti il violinista Materassi, il cellista Oblach ed il pianista Rudan.

NAPOLI

® R. Conservatorio di Musica. — Un'interessante conferenza ha tenuto il prof. Della Corte sul tema *Gli stili vocali*, illustrata da musiche di Pergolesi, Leo, Scarlatti, Cilèa, Ravel, Gluck, Verdi etc. Ottimi esecutori gli alunni: Bellipanni, Sciortino, Salito, Fierro.

Un'altra dotta conferenza ha tenuto il professor Cesari, sul tema: *Origini e sviluppi della « Canzone per sonar » nel 500*, illustrata musicalmente da esecuzioni di Ferrannini e D'Ascoli.

® Accademia di Musica di Napoli. — Il maestro Giorgio Falvo ha diretto con molto impegno un programma di musica sinfonica, comprendente la *Danza dello sparviero* di Pizzetti, *Due intermezzi* di Alfano, il *Concerto* di Fitelberg ecc.

Anche per l'Accademia, in altro concerto, si è esibito il giovane violoncellista Ugo Aiello, riportando molto successo in un *Concerto* di Leo-Cilèa e nelle difficili *Variazioni sinfoniche* di Boëlmann. L'orchestra è stata diretta da Giorgio Falvo, che ha anche eseguito egregiamente pezzi a solo (*processione notturna* di Rabaud etc.). Molto ben accolto un *Canto triste* di Staffelli, per violoncello e orchestra.

® Ravello. — Nel suggestivo giardino della villa Rufolo che ispirò le immortali melodie a Wagner, l'orchestra del S. Carlo diretta da Vitale ha eseguito un programma wagneriano, presenti i Principi Ereditari ed un eletto pubblico.

VARIE ITALIANE

® Al Circolo della Stampa di Genova ed alla Pro Cultura di Torino sono stati meritatamente applauditi la pianista Mondini-Ruella ed il violinista Mario Canegallo, il quale anche in brani da solo ha dato prova delle sue eccellenti doti.

® Il maestro Franco Vittadini ha presentato a Pavia un'accuratissima *Resurrezione di Cristo*, solisti Nella Gaio, la Palombini, Fregosi, Bentonelli, ecc.; all'organo don Baroni; direttore dei coristi, oltre 180, il maestro Pietra.

® Alcuni apprezzatissimi concerti ha dato l'orchestra sinfonica di Vicenza recentemente costituita, sotto la direzione di Arrigo Pedrollo.

® *La Passione*, del m.° R. Carruba, per coro a tre voci femminili con orchestra d'archi, organo e pianoforte ad libitum, su parole di Manzoni, è stata eseguita, con ottime accoglienze a Treviso, da un coro di 300 voci.

® All'Arena di Verona è stato calorosamente applaudito il decenne direttore di orchestra Brunetto Grossato.

® Gli ultimi concerti agli Amici della Musica di Udine sono stati tenuti da Chiarina Fino Savio con Leone Sinigaglia (canti piemontesi), e dal pianista Vincenzo Vitale.

® Alla Fiera di Padova vi è stato un raduno di canti corali e di danze, in cui si sono particolarmente distinti i canterini romagnoli di S. Pietro in Vincoli.

® In piazza Garibaldi di Adria, si è iniziato un giro di concerti pro Opere assistenziali, interpreti gli artisti Martinelli, Danise, Franca Somigli, e la corale adriese diretta dal maestro Binelli.

® Il Quartetto veneziano ha eseguito pure ad Adria un *Trittico* di Vittorio Fael, lietamente accolto.

® All'Alighieri di Ravenna si è tenuta una udizione di musiche di giovanissimi (appartenenti ai diversi gruppi universitari) tutte accolte con significativo favore.

Del G. U. F. di Bologna si presentarono: Pietro Zara (*Lirica* per canto e pianoforte e *Danza* per orchestra); Mario Medici (*Alba* per orchestra); Francesco Fontana (*Burlesca* per orchestra); Dionisio Urban (*Liriche*).

Nunzio Montanari, del G. U. F. modenese, presentò una *Burlesca* per orchestra.

Tra i ravennati ricordiamo Renzo Calamosca (*Fanciulla malata* per violino e pianoforte e *Tre liriche*); Luigi Bettucci (*Quartetto* per archi e *Due liriche*): Nino Maioli (*Preludio in stile antico* per orchestra d'archi e un *Poema* per orchestra).

® Lietissimo successo ha avuto a Ferrara un concerto dei cori scaligeri, diretto dal maestro Veneziani. Il programma andava da Palestrina a Monteverde, da Veneziani a Pizzetti e Cattozzo, e comprendeva anche molti canti popolari.

® Nella Cattedrale di Parma si è avuta una ottima edizione de *La resurrezione di Lazzaro*, alla quale hanno partecipato oltre 150 esecutori. Ha seguito la scena della vestizione de *La forza del destino*; direttore Podestà.

® In S. Croce di Firenze il maestro F. M. Napolitano ha tenuto due ottime udizioni di organo.

® Gli alunni dell'Istituto musicale Pacini di Lucca, sotto la direzione del maestro Aldo Priano hanno dato applauditi concerti a Livorno ed a Carrara.

® Per le Opere assistenziali si è tenuto nella Cattedrale di Messina un concerto al quale, oltre l'organista Gasparini, ha partecipato la signora Amalia Pinto, già nota artista lirica.

® Molte applaudite udizioni ha dato in Italia ed all'estero (Verona, Padova, Parigi, Amsterdam, Berlino) il giovane pianista Giovanni dell'Agnola, meritando lusinghieri giudizi anche dalla stampa.

VARIE DALL'ESTERO

® Il tenore Schipa è stato applaudito a Parigi alla Sala Pleyel, davanti ad un pubblico affollatissimo, in un concerto di canzoni popolari italiane, francesi e spagnole.

Nella stessa città, il prof. Carlo Gatti del Conservatorio di Milano, ha tenuto due ottime conferenze su *Giuseppe Verdi nell'opera italiana e francese*, con esemplificazioni musicali affidate alla signora Giannina Arangi Lombardi.

® Una eccellente e applauditissima esecuzione delle *Vetrate di chiesa* di Respighi è stata offerta dalla Société des Auditions symphoniques di Ligne la cui florida vita è in gran parte dovuta al valente suo direttore maestro Charles Strony.

® All'Ambasciata Italiana di Berlino si è svolto un concerto riuscitissimo del Trio di Roma e della cantatrice Gabriella Besanzoni.

® Il maestro Lucon, con l'orchestra dei Filarmonici, ha presentato all'Opera di Vienna un'accurata edizione del *Requiem* di Verdi.

® Prescelta dalla giuria internazionale quale pezzo italiano, la *Partita* di Goffredo Petrassi — già vincitrice del Concorso del S.N.F.M. a Roma — ha ottenuto un grande successo al Festival internazionale di Amsterdam, sotto la direzione di Alfredo Casella.

® Fervide accoglienze hanno avuto Beniamino Gigli a Copenaghen e Tito Schipa a Losanna, in recenti concerti.

® Anche a Copenaghen il m.° Weisbach ha diretto, con lieto successo, la leggenda sinfonica *La cella azzurra*, di Ludovico Rocca.

® L'orchestra filarmonica diretta da Perez Casas ha eseguito, a Madrid i frammenti sinfonici dalle *Commedie goldoniane* di Malipiero.

® L'Istituto musicale italiano di Alessandria d'Egitto, si è inaugurato con un concerto del suo direttore, il pianista Eriberto Scarlino, presente un folto pubblico internazionale.

® A Tunisi per scopi benefici, e in ricorrenza del XXIV Maggio, si è tenuta un'udizione di *Canti della trincea*, rievocati a cura di Giorgio Nataletti, che pure li aveva trascritti ed armonizzati.

DUE PIANOFORTI:

BACH (G. S.)

E. R. 1432. - *Concerto in Re min.* (Tagliapietra), due esemplari L. 14.—

POZZOLI (E.)

E. R. 1411. - *Allegro di Concerto* (due esemplari) L. 20.—

EDIZIONI RICORDI

IL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

GLI SPETTACOLI.

Al teatro Comunale Vittorio Emanuele si sono rappresentati *Falstaff* (14 maggio) e *I Puritani* (25 maggio); alla Pergola, *La Cenerentola* (23 maggio).

Di tutte le opere, come di quelle precedentemente inscenate, si sono date eccellenti edizioni, sia per il valore degli interpreti che per l'accuratezza della messa in scena e dei particolari.

Il *Falstaff*, diretto da Victor de Sabata, ha avuto ad interpreti Giacomo Rimini, Rosa Raisa (Alice), Edith Mason (Nannetta), Dino Borgioli (Fenton), la Casazza, la Kovaceva, Badini, Venturini, Nessi, Tomei. Coreografia di Angiola Sartorio, danze di Bianca Gallizia. Regista Giovacchino Forzano, scenari di Antonio Valente.

Nella *Cenerentola*, direttore Tullio Serafin, hanno cantato Conchita Supervia (protagonista), Dino Borgioli (Don Ramiro), Pinza (Don Magnifico), Ernesto Badini, Laura Pasini, la Kovaceva, Scattola. Messa in scena di Salvini, autore anche dei bozzetti delle scene.

Le due rappresentazioni de *I Puritani*, pure dirette da Serafin, hanno costituito particolare attrattiva, perchè, a parte il fatto che quell'opera si rappresenta raramente, figurava nella parte di Arturo il tenore Lauri Volpi; altri interpreti, la Capsir (Elvira), Pinza, Basiola, Scattola ecc. Regista Guido Salvini, scene — alcune giudicate troppo ardite — di De Chirico.

Ottimi, in tutti i tre spartiti, i cori istruiti dal maestro Morosini.

Di altri due spettacoli, per quanto prevalentemente drammatici, occorre anche far cenno per la parte che vi ha avuto la musica. Essi sono il *Sogno d'una notte d'estate* di Shakespeare ed il mistero *La rappresentazione di S. Uliva*.

Nella suggestiva cornice del giardino di Boboli, con la magnifica regia di Max Reinhardt si è inscenato il lavoro del grande drammaturgo inglese, con la musica di Mendelssohn integralmente eseguita, sotto l'accurata direzione del maestro Previtali, dalla orchestra stabile fiorentina.

Tale musica commenta con rara efficacia la tenerezza, la grazia, il senso della natura, l'immaginazione sorridente della commedia. L'*ouverture* n'è quasi la sintesi e gli intermezzi servono di preparazione agli atti che seguono. Di squisita delicatezza, lo *Scherzo* e la *Danza degli elfi*; poetico il *Notturno*; grandiosa, invece, la *Marcia nuziale*.

La rappresentazione di S. Uliva, che potrebbe definirsi il calvario o la via crucis di una santa, è una delle più nobili e tipiche estrinsecazioni sceniche cristiane del quattrocento. Uscita dalla fantasia popolare, versificata da autore ignoto, ha avuto ora un riduttore sagace in Corrado d'Errico.

Lo spettacolo si è svolto nel chiostro di S. Croce che Giacomo Copeau ha adattato con grandissima arte, riuscendo perfettamente a dare il senso della scena ed offrendo un saggio del più affascinante e puro teatro che sia dato d'immaginare.

Le musiche che ha composto espressamente per l'occasione il maestro Pizzetti, e che ha anche diretto con grande efficacia, sono di nobilissima ispirazione, perfettamente aderenti al dramma, del quale mettono anche in maggior evidenza la commozione da cui è impregnato.

Sono ben 18 brani tra strumentali e corali; oltre ad una monodia delineata con chiarezza, riboccante di sentimento e perfettamente intonata al carattere del lavoro.

Inutile dire che l'illustre maestro, unitamente a Copeau ed agli interpreti, ha partecipato alle acclamazioni calorose del pubblico.

Anche le danze sono apparse quanto mai suggestive. Il regista le ha affidate a cinque danzatrici che sulla indovinata musica pizzettiana hanno creato atteggiamenti e movenze perfettamente intonate al complesso dello spettacolo.

CONCERTI.

Gli ultimi due sinfonici, del Maggio musicale, sono stati diretti da Victor de Sabata con l'orchestra della Scala, al teatro Comunale. I programmi erano in gran parte di composizioni che lo stesso maestro aveva presentato a Milano e sulle quali, quindi, abbiamo già riferito.

Il primo programma comprendeva *Sinfonia in sol min.* N. 40 di Mozart; *Eros e Psiche* di Franck; brani di *Petruska* di Strawinsky; *Elegia e Menestrelli* di Pick Mangiagalli e la Sinfonia dei *Maestri cantori*.

Nel secondo, oltre la *Toccata* di Frescobaldi, trascritta dall'organo da Ghedini, figuravano *Bourrée fantasque* di Chabrier; *Preludio, Fanfara e Fuga* di Tommasini; Sinfonia della *Semiramide*; due brani di Liadow; *Morte e trasfigurazione* di Strauss.

Importanti sono state anche le udizioni di musica da camera e varia.

Nella Sala Bianca di Palazzo Pitti si sono avvicendati il Quartetto Kolisch e quello Poltronieri. Il primo ha fatto conoscere un nuovo *Quartetto* di V. Frazzi; il secondo — con la cooperazione di Castelnuovo Tedesco al piano — un *Quintetto* di quest'ultimo ed un altro di Guerrini. Le tre nuove composizioni hanno avuto unanimi consensi.

Nella Basilica di Santa Trinità vi è stata un'udizione di *Laudi* toscane e umbre dei secoli XIII e XIV interpretate da manoscritti del tempo e strumentate dal prof. Fernando Liuzzi, che ha pure diretto; interpreti i cantanti Laura Pasini, Hina Spani, Ginevra Vivante, Sernicoli e Meletti, ed il coro dei cantori di Firenze diretto dal maestro Doplicher.

Al Lyceum, inoltre, si è avuta una commemorazione dell'origine del melodramma, gloria italiana e fiorentina. Jolanda De Blasi ha parlato di Ottavio Rinuccini e della sua poesia; Arnaldo Bonaventura di Jacopo Peri e della sua musica. Le interpretazioni musicali erano affidate a Dino Borgioli ed alla Capsir, accompagnati al piano da Castelnuovo-Tedesco.

Due eccellenti conferenze sono ancora da segnalare, tenute da Franz Werfel e da Paul Valery. Il primo ha parlato in lingua italiana su *Verdi nel nostro tempo*, facendo una cosciente glorificazione del genio bussetano. Il Valery ha intrattenuto con grande finezza l'uditorio sul tema *Poesia e musica*, dimostrando che mentre il musicista può disporre di un sistema di termini fissi, il poeta, più libero ma meno fortunato del primo, deve creare di volta in volta, le sue forme d'arte.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

W. Straram inizia i concerti di marzo col *Concerto grosso in re min.* di Vivaldi, e la *Sinfonia 38 in re magg.* di Mozart. Nello stesso concerto prima esecuzione di *Contrerimes* di M. Delage. Tre pezzi: il Preludio d'una leggerezza e d'una grazia che fan pensare a Ravel; l'Hommage a M. De Falla che richiama, naturalmente, alla memoria *El amor brujo*, e la *Danza* assai viva e vigorosa, in cui gli strumenti a fiato son trattati in modo nuovo ed originale. L'unico torto che si può imputare al lavoro si è che i tre pezzi rivelano la loro parentela con evidenza eccessiva.

La *Rapsodia provenzale* per piano ed orchestra di E. Passani sviluppa abilmente e con la sensibilità di un musicista fortemente attaccato al paese natale, sei saporite canzoni popolari di Provenza; con una tavolozza di mezzi sobri e precisi, l'autore ottiene una gamma di sensazioni ondeggianti, tutte dominate da una luminosa gaiezza.

Il *Concerto grosso* di M. Mitropoulos è, al contrario, un'opera intensamente dinamica, costruita meravigliosamente come una macchina di precisione; qualche anno fa si sarebbe parlato di *oggettivismo*. Il modello è Bach: ma modernamente interpretato: tutto è vivo, forte, entusiastico in questo concerto: il quarto tempo, sopratutto, d'una violenza rude, suscitò clamori di approvazione ed applausi vivissimi. Vicino ad esso il *Concerto cromatico* di M. D. Rechid parve un po' sbiadito: ma è un lavoro che non manca di vera poesia che una veste orchestrale smagliante e luminosa (ma non violenta) mette mirabilmente in valore.

Il viaggio d'Urien, ispirato a J. Rivier dal libro di A. Gide è una *suite* di cinque pezzi, il cui linguaggio mordente, un po' aspro, talvolta duro, ma pieno di vita, d'accento e di ritmo è quello al quale ci ha già abituato l'autore. In questo *Viaggio* egli ha modo di sfoggiare tutte le risorse della sua tavolozza e di mostrarci che il suo talento è in piena maturità.

La *Danse de rêve* di Tomasi, sembra piuttosto un incubo caotico e stridente. Ma la composizione è interessante e ben costruita e meritava miglior successo. *La Fille de Jephte* di L. Haudebert (illustrazione sinfonica per il poema di A. de Vigny) fu invece calorosamente accolta. L'A., nell'evocazione della feroce leggenda biblica trovò il miglior impiego delle proprie qualità drammatiche: il lavoro è forte e conciso, senza nulla d'inutile, e lascia nello spirito dell'ascoltatore l'impressione della grandezza biblica. La *Fantasia monotematica* di L. Lambert, in cui il tema muta continuamente colore e tonalità, vale sopratutto per il senso di misura del lavoro, assai breve: meglio un piccolo schizzo che un discorso prolisso.

Fra le musiche non nuovissime, riprese in questo mese, ricordiamo il *Concerto* per piano ed orchestra di Paderewsky (interpretato dall'allievo prediletto del grande pianista: A. Tadlewski), il notturno *Aux étoiles* di Duparc, la *Sinfonia* di E. Chausson, i frammenti di *Prometeo* e del *Requiem* di Fauré, la « suite » del *Cappello a Tricorno* di De Falla, le *Metamorfosi d'Eva* di Ingelbrecht, la *Messa in re* e la *IX Sinfonia* beethoveniana, la *Suite in fa* di Roussel, il *Pelléas et Mélisande* di Fauré, la *Dannazione di Faust* in forma d'oratorio ed il *Tristano e Isotta* eseguito integralmente in due concerti, ecc.

Si sono avuti anche *festival* dedicati a Strawinsky: uno diretto da R. Siohan comprendeva: suite de l'*Oiseau de Feu, Petrouchka, Sinfonia di Salmi*; l'altro diretto dal compositore stesso riprendeva la *Sinfonia di Salmi*, preludio ed aria del *Rossignol, Pastorale*, aria

di *Mavra*, *Tilimbom* e *Le Sacre du Printemps*. Un *festival* dedicato a Debussy presentò *Tre preludi*, *Due notturni*, e l'esecuzione integrale in concerto (ma qualche taglio non avrebbe guastato *in questo caso*) del *Retablo de Maese Pedro* di De Falla.

Nei concerti di musica da camera ricordiamo prima di tutto il concerto offerto dagli studenti svedesi, di musica del loro paese: opere di Stenhammar e di H. Mankell (*Fantasia* e *Ballata* per pianoforte), di Sjogren (*Lieder* per canto), di Dag Wirén (*Sonatine* per violoncello e pianoforte) e sopratutto di Gunnar de Frumerie (*Sonata* per violoncello e pianoforte, *Suite* e *Chaconne* per pianoforte) le quali rivelarono l'esistenza d'una scuola nazionale la quale ha già dato i suoi frutti tutti interessanti, e parecchi eccellenti. (1).

Da menzionare ancora le *Chansons françaises* per voce e piccola orchestra di P. Coppola, d'una scrittura ingegnosa e di espressione tenera o scherzosa, vivace o graziosa; il *Quartetto* di T. Aubin, d'una scrittura densa e tormentosa, ma solido di struttura ed interessante; la incisiva *Sonata* per violoncello e pianoforte di A. Tcherepnin; un *Quartetto* di R. Bernard e tre studi dello *Zodiaco* di G. Migot. Tutte queste sono le novità più interessanti offerte nei suoi concerti dalla Società Nazionale.

Il « Triton » offriva la prima esecuzione di *Costruiamo una città* di Hindemith, gioco figurato di cui già qui si parlò a proposito della sua prima esecuzione in Germania. Non sappiamo che effetto possa fare questa musica ai ragazzi tedeschi: a noi parve un poco grigia e monotona. Assai più vitale e colorita *Un peu de musique* di D. Milhaud, opera scritta con gli stessi criteri, ma destinata ai ragazzi francesi. La stessa società presentò (sempre in prima esecuzione) una insignificante *Sonata* per flauto e piano di W. Pliper, un *Trio* per 3 clarinetti di M. Mihalovici di cui una migliore esecuzione avrebbe potuto mettere in luce le innegabili qualità; un *Quartetto* di Berezowsky, opera ineguale ma interessante e piena di felici trovate espressive; un altro *Quartetto* di S. Laks che conferma le belle qualità già notate nella *Sonata* per piano e violino dello stesso; infine un *Quintetto* (con oboe) di A. Bliss che non è certamente la migliore opera del compositore inglese, sopratutto a causa delle risorse limitate dell'oboe che conferisce a tutto il lavoro un tono *pastorale* intollerabile dopo qualche minuto.

All'Opéra, ripresa di *Parsifal* sotto la direzione di Ph. Gaubert. Esecuzione eccellente (interpreti: Mme G. Lubin, MM. G. Thill, M. Journet, M. Singher, Huberty), cori e messa in scena accuratissimi. Ottimo successo.

All'Opéra Comique ripresa di *Taras-Boulba* di M. Samuel Rousseau. Ripresa ch'è quasi una novità, poichè l'opera fu data solo poche sere nel 1917. L'argomento è quello del famoso romanzo di Gogol, troppo noto perchè occorra rievocarlo. La musica ha il gran merito di seguire scrupolosamente l'azione drammatica senza rallentarne il corso: appena qualche breve danza russa o polacca ed un duetto d'amore ne attenuano la violenza. I caratteri dei diversi personaggi sono musicalmente ben delineati. Interpreti: Mmes Granval e Calvet, MM. Got, Micheletti e Baldous: orchestra e cori sotto la direzione precisa e sicura di P. Bastide, non meritano che lodi.

Nello stesso teatro un balletto *Jeux de couleurs*, assai divertente. Nello studio d'un pittore cubista i colori insorgono contro il pittore, e dalla parete si staccano le figure dei quadri per prender parte alla sollevazione generale. La musica è quella di Ingelbrecht per *La Nursery*, abilmente adattata, ed il successo del lavoro è stato ottimo.

A la Porte Saint-Martin ripresa del *Barbiere di Siviglia* con interpreti d'eccezione: Mlle Feraldy, MM. A. Bougé, L. Fugère, Lafont et Capitaine: direttore L. Masson. Ottima messa in scena, e... nonostante i prezzi leggermente superiori a quelli dell'Opéra Comique, ogni sera il teatro registra un *esaurito*. E poi si parla di crisi... Si annuncia la ripresa de *La Traviata*.

***

Se aprile non porta novità nel teatro — da segnalare soltanto, all'Opéra, una buonissima ripresa dell'*Ebrea* di Halévy, snellita da alcuni tagli provvidenziali allo scopo di rendere le rughe meno appariscenti; ed un'altra della *Dannazione di Faust* con una nuova messa in scena a base di proiezioni luminose di stupendo effetto tali da rendere il carattere fantastico dell'opera berlioziana (finora pressochè irrealizzabile sulla scena) con una suggestività unica — nel campo dei concerti invece, le novità si susseguono senza posa, e quasi tutte interessanti.

Al « Conservatorio » un *Mouvements Symphoniques* di J. Dupont, un giovanissimo che già al suo attivo conta un altro successo in questa stessa stagione, fu festosamente accolto. Il lavoro riconferma l'ingegno del musicista. Buon successo arrise anche al *Concerto* di Guy Ropartz (ottimo lavoro, solidamente costruito e degno del suo autore) mentre i *Mirages* di F. Schmitt divisero il pubblico e diedero luogo a violente proteste. Si tratta di due pezzi pianistici già noti — *La tragique chevauchée* e *Pan* — recentemente strumentati con quella intensità di colore e di violenza dinamica che fanno parte integrale della personalità di Schmitt.

Al « Concerti Lamoureux » il pubblico ha festeggiata la *Sinfonia in do magg.* di P. Dukas che poteva considerarsi come una vera e propria novità, data la scarsezza delle sue esecuzioni: ed il poema sinfonico *Ophelia* (da una poesia di A. Rimbaud) di E. Bondeville. Si tratta d'un poema in quattro tempi, squadrato un po' alla brava, di realizzazione orchestrale ricca e minuziosa, ma che lascia una impressione vaga e senza consistenza. Dallo stesso complesso furono eseguiti i *Sei epigrammi* di W. Pilper; lavoro di aggressività un poco gratuita, e talmente brevi da non permettere di comprendere il significato di tale aggressività. Migliore accoglienza ebbero le *Tre melodie* per voce ed orchestra di M. Fraggi (la terza vagamente melodrammatica, ma le altre due di sentimentalità ironica deliziosa) ed il *Concerto in fa* di Ph. Gaubert, vagamente faureano nella parte centrale, inquadrata tra due movimenti vivaci pieni di *verve*.

Il venerdì santo, dopo l'esecuzione della *Gräner Messe* di Liszt, ci portò due novità, dirette dai rispettivi autori: la *Sinfonia in mi bem.* di G. Enesco (dai bei temi, mirabilmente e chiaramente sviluppati, di espressione franca e diretta, volta a volta concentrata e luminosa) ed il delizioso *Divertimento sopra un tema pastorale* di Pierné, dalla strumentazione savorosa e ricca di particolari interessanti.

Ai « Concerti Colonne », dopo un festival Beethoven, un *fox-trott internazionale*: *La jeunesse du Monde* di M. Le Boucher. Grande successo e molte lodi; ma il lavoro, per quanto abile è sembrato vagamente superficiale. Allo stesso concerto *Kaa* di A. Block, illustrazione sinfonica per il noto episodio del pitone e delle scimmie del *Libro della Jungla* di Kipling. Il lavoro solido e vigoroso, che rivela un eccellente musicista ricco di tecnica e di idee fu applaudito, e con ragione: per quanto la musica non giunga a quel grado di suggestione che emana dal racconto di Kipling.

All'« Orchestra Sinfonica di Parigi » piacque una *Introduzione, Sarabanda e Toccata* per clavicembalo ed orchestra di M. Roesgen-Champion: lavoro ben femminile e delicato che si ascolta con piacere. *Le livre des danceries* di G. Migot non è una novità assoluta nel senso della parola: scritta in origine per flauto, violino e pianoforte, nella versione orchestrale apparisce ora ben più chiara ed efficace e suggestiva. La *Sinfonia concertante* per pianoforte ed orchestra di F. Schmitt rivela stupendamente il carattere del suo autore. Il suo temperamento fantastico, alternativamente violento, tenero od ironico appare chiaramente in questo complesso lavoro che è fra i migliori e più tipici del musicista della *Tragedia di Salomé*. L'autore, festeggiato calorosamente, stava al pianoforte.

Ai « Concerti Pasdeloup », in prima audizione, si diedero *Tre poemi* per voce ed orchestra di P. O. Ferroud: commentari sonori assai intelligenti e sottili di tre poesie goethiane fra le più intime e profonde; l'*Incantation sur la morte d'un jeune Spartiate* di M. Capdevielle: lavoro cupo, di un'eloquenza sobria e profonda al quale si può predire una fortuna sicura non solo tra il pubblico, ma anche tra la critica ed i musicisti. Da ricordare ancora la *Croisière coloniale* del siamese E. C. Grassi, una specie di trittico sinfonico per solo, coro ed orchestra, suggestiva e riuscita evocazione del paesaggio e della vita del Siam, in cui, attraverso una orchestrazione di ricchezza rara di colore, echeggiano grida e canti popolari del paese lontano; ed una singolare *Fuga* per diciotto violini del compositore slavo-americano Dubensky, lavoro in cui tutte le risorse della tecnica e dell'ispirazione violinistica sono sfruttate con grande arte in questa apoteosi del violino.

Anche la *Sinfonietta* di Burlingham-Hill, concisa, ma aspra e forte, parve opera più che notevole; invece *S.O.S.* di R. Braine, descrizione sonora d'un naufragio, sembrò caotica e confusa: più rumore che musica, e senza le qualità di altri lavori del genere che l'hanno certo ispirata: *Pacific*, *Rugby*, *Fonderie*.

Ai « Concerti Straram » prima esecuzione dell'*Hymne au Saint-Sacrament* d'O. Messiaen, magnifico affresco musicale, volta a volta dolce e soave, violento e appassionato. Il lavoro ha accenti di tenerezza profonda; l'orchestra (dove i violini suonano talvolta a 32 parti) dà l'impressione d'una fluidità straordinaria. L'insieme rivela un lavoro di prim'ordine. Il *Concerto* per violino, viola, violoncello ed orchestra d'istrumenti a fiato di E. Bozza (ottimi specialmente il *secondo tempo* ed il *finale*) e l'altro *Concerto* per piano, tromba, violoncello ed orchestra di S. Plé (severo, sobrio e ben costrutto) ottennero un vivissimo successo, non meno che un altro *Concerto* per violino ed orchestra di R. Casadesus.

C. F.

(1) « Musica d'oggi » pubblicherà presto un articolo del dot. Fritz Tutenberg *su La giovane scuola nazionale svedese di musica*.

PICCOLA ORCHESTRA

WESTERHOUTH (N. v.)

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

122224. - *Bal d'enfants*. L. 6,—
122225. - *Canzonetta*. » 6,—
122226. - *Romanza*. » 6,—

122345. - *Rimembranze pugliesi*. Pezzo caratteristico (De Cecco). L. 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

KOECHLIN (CH.) — *Traité de l'harmonie.* (M. Eschig, Parigi).

Da un musicista quale è il Koechlin non era da attendersi soltanto un manuale bene ordinato della scienza armonistica, bensì un'opera sull'armonia, larga nelle vedute, impregnata di spiritualità e d'arte, erudita. Bisogna esaltare al superlativo questi tre aggettivi, per dare un'impressione del valore dei tre volumi, che costituiscono il suo trattato. Esso si rivolge non ai meccanici o ai pratici, nè agli allievi pigri, ma a coloro che vogliono pensare e gustare l'arte, rendendosi ragione di uno dei suoi mezzi. L'elevatezza dell'assunto, evidente fin dalle prime pagine, non scema neppure attraverso le pagine necessariamente scolastiche. Una parte che può considerarsi nuovissima, e che rappresenta il fiore spirituale del libro, è quella, contenuta nel II volume, dell'Evoluzione dell'armonia dal sec. XIV ai nostri giorni. Dimostrazioni ricche di esempi, indagini tecniche ed estetiche, rivelazioni numerose nel campo della storia dell'armonia fanno di questa parte una *summa* di erudizione, cui attingeranno largamente sia gli armonisti professionali, sia le persone colte. Il terzo volume reca le lezioni realizzate dallo stesso autore, in una stesura tanto elegante quanto sostanziosa.

BEKKER (P.) — *Briefe an zeitgenossische Musiker.* (Max Hesses Verlag, Berlino).

Paul Bekker, dapprima violinista, poi direttore, s'è dedicato alla soprintendenza teatrale e alla critica, raggiungendo in questa attività un posto eminente. Più che delle questioni proprie della storia, egli si è occupato dei problemi attuali. Mah'er, Schreker, Schönberg, Krenek hanno avuto in lui un sostenitore d'avanguardia. Il suo più recente libro si apre pertanto con il riconoscimento di R. Strauss come dell'artista iniziatore della giovane generazione e l'asserrore della volontà fattiva contro le indecisioni e le concessioni; e continua con la revisione del valore di Furwängler, di Hindemith, di Pfitzner, di Weill. Scrittore vivace, sovente giornalistico, non tace le riserve che i più recenti atteggiamenti degli artisti a lui cari gli suggeriscono, nè trascura di considerarli in rapporto alle condizioni presenti del teatro, del concerto, dell'economia sociale.

CALDARA (A.) — *Kammermusik für Gesang* DTO, XXXIX, 75 (Universal Ed., Vienna).

Il compianto Mandicewsky aveva preparato con somma cura e molto amore il volume che ora vede la luce, quasi per completare la conoscenza di A. Caldara nell'aspetto delle brevi pagine, cantate (di 2 o 3 arie col da capo, interrotte da recitativi secchi), madrigali polifonici e canoni. Tali cantate, del 1716, del '29 e del '34, risentono della facilità e della superficialità propria di quel genere, e della fecondità del Caldara. (Ventimila pagine autografe di lui sono serbate nell'archivio degli Amici della musica di Vienna). Fra le cantate si distinguono per l'affettuosità, oltre che per l'eleganza, quella per soprano *La rosa* e l'aria per basso *Con qualche stilla*, l'una vezzosa, l'altra severa; le quali dovrebbero entrare nel repertorio dei concertisti italiani.

REDLICH (H. F.) — *C. Monteverdi.* (Edit. Adler, Berlino).

Interamente dedicato ai madrigali, o meglio a tutte le opere da camera vocali e strumentali, di Monteverdi, questo libro ne è il primo esaurliente studio. Ciascun pezzo è stato più o meno largamente analizzato, in relazione alla sua importanza. L'analisi è minuziosa per tutti gli elementi della composizione, raffrontati con quelli emergenti in altri contemporanei; e non è arida ma di buon gusto. Sì che l'importanza del pezzo non vien desunta soltanto dal formalismo, ma dall'osservazione delle forme e da quelle dello spirito. Il tempo e il mondo monteverdiano appaiono bene illuminati sulla scorta dei documenti e dalle posteriori cronache e critiche. Oltre l'ampia parte centrale dello studio intimo, capitoli laterali convengono sguardi su interessanti argomenti secondarii e provano la larghezza delle informazioni. Qualche tesi vien confutata, come quella del Malipiero, che considera saltuarie alcune manifestazioni monteverdiane, laddove il Redlich nota una evoluzione. Ricco di esempii, il volume è un eccellente contributo allo studio di Monteverdi che la pubblicazione malipierana delle *Opere omnia* rende sempre più vivo ed affettuoso. Gl'italiani devono essere grati al Redlich d'un tanto erudito ed acuto contributo.

ROKSETT (J.) — *Grieg.* (Rieder, Parigi).

Biografia completa e piacevole, redatta con semplicità ed eleganza. Le opere ricordate o descritte con misura. Molto numerose e belle le illustrazioni, sia dell'artista e della sua vita, sia del paese nativo.

PIETZSCH (G.) — *Die Musik im Erhiehungs und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters.* (M. Niemeyer, Halle).

Autore d'una monografia, già recensita, sulla *Classificazione della musica da Boezio a Ugolino da Orvieto*, il Pietzsch ha proseguito i suoi studii medioevali sulla scorta di scrittori autorevoli e anche di trattati o frammenti tuttora inediti. L'interessante argomento della funzione della musica nella vita cultura'e, elementare e superiore, risulta disciplinato con chiara evidenza. Dal I al IV secolo prevalse la tendenza, culminante in Quintiliano, di studiare tecnicamente la musica nella teoria e nella pratica. Anche S. Agostino aderì dapprima a tale tendenza; poi, voltosi al misticismo, concepì la musica come una espressione tale da adeguare l'anima alle esigenze della divinità. Quest'altra tendenza, ideale ascetico, ebbe più duratura fortuna, sostenuta da S. Benedetto, da Gregorio Magno. Specialmente notevoli i capitoli su Carlo Magno e sulle scuole in Italia.

VALLAS (L.) — *C. Debussy et son temps.* (Alcan, Parigi).

Già documentato su Debussy, come provano altre sue pubblicazioni, il V. ha scritto ora la più completa e densa storia di quell'artista, e accennato, in un capitolo, alle influenze che agirono sulla formazione e sull'evoluzione di lui. Biografia minuziosa, analisi di opere vivificatrice, buon gusto critico, scelta sagace di cronache e di testimonianze, allegati musicali copiosi, belle fotografie. La simpatia verso l'artista non fa velo al giudizii e all'obbiettività documentaria. La narrazione sobria e colorita rappresenta il ciclo d'una vita interessante e d'un'arte insigne. Dopo le eccellenti pagine dell'Emmanuel, queste del V. costituiscono il primo esaurliente studio di Debussy.

TERRY (CH. S.) — *Bach's Orchestra.* (Oxford University Press, Londra).

Ancora un eruditissimo libro di questo insigne studioso di J. S. Bach. Esso tende a chiarire quell'intricato complesso della nomenclatura degli strumenti del '700, che fa dubbiosi intorno alla strumentazione bachiana. Osservato che le composizioni di Bach necessariamente si adattavano ai mezzi strumentali e vocali di cui egli volta a volta disponeva, il Terry ha innanzi tutto accertato tali condizioni, stabilendo, sulla scorta dei documenti, la formazione delle singole cappelle. Ed è stato questo un primo lavoro difficile e interessante. In seguito egli ha redatto, per così dire, la biografia di ciascun istrumento, in rapporto all'uso nelle singole opere di Bach. L'ambigua nomenclatura risulta criticata, e più d'un problema soddisfacentemente risolto. Importanti capitoli trattano del «corno da tiarasi», in relazione al *Waldhorn* e all'*Jagdhorn;* trovandosi tali istrumenti nominati in varie opere, appartenenti a periodi diversi, era necessario saperne la specifica sonorità per intendere esattamente il risultato della strumentazione. Altre pagine interessanti si riferiscono agli archi (fra i quali la viola pomposa e il violoncello piccolo), agli altri strumenti prescritti come obbligati, all'organo, realizzante il continuo. Numerose tabelle delle opere bachiane in rapporto alla strumentazione completano l'importante volume.

DE SAINT FOIX (G.) — *Les symphonies de Mozart.* (Mellottée, Parigi).

Questo volume di uno fra i musicologi più autorevoli negli studii mozartiani non esaurisce il suo compito nella guida alla conoscenza tematica, strutturale, delle sinfonie di Mozart, in relazione alla biografia di lui, ma col progredire dalle opere giovanili alle ultime allarga sempre più l'indagine critica sul compositore e ne illumina l'intima personalità e i rapporti con i contemporanei. Di particolare interesse risulta la storia delle maggiori sinfonie, di cui ciascun capitolo è un saggio critico, e quella delle influenze tecniche di Haydn su Mozart, dei quali le forme mentali e spirituali non vengono per altro nè confuse, nè opposte, per giuoco polemico o per impossibili raffronti. *a. d. c.*

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MONTANI (P.) — *Fantasia* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Con una di quelle trovate che son tutte proprie del «fiorentino spirito bizzarro», sul finire del 1930, a iniziativa dello scultore Andreotti e del pittore Carena, insigni maestri d'arti figurative nelle scuole fiorentine, un gruppo di scultori, pittori, letterati, musicisti, deliberava di riunirsi ogni mercoledì nella trattoria dell'*Antico fattore* ed ebbe l'idea di assegnare reciprocamente un premio, per concorso, ai rappresentanti delle varie arti. La singolarità poi di tali concorsi stava in ciò: che dalla giuria del premio per la poesia sarebbero stati esclusi i letterati, da quella del premio per la musica i musicisti e così via dicendo.

La sera del 18 maggio 1932 la giuria che doveva giudicare il concorso al premio per la musica e che era composta degli scultori Andreotti, Innocenti e Gelli, dei pittori Carena, Vagnetti, Peyron, Colacicchi, Chiappelli, Magnelli, Rosatta, dei letterati De Robertis, Montale, Loria, Carocci, Pea, Timpanaro, Vittorini, Bonsanti e del segretario Vanni, procedeva all'esame, per audizione, delle ben 46 composizioni presentate al concorso, alcune delle quali firmate da compositori di chiara rinomanza e sceglieva, per giudizio unanime, la *Fantasia* per pianoforte di Pietro Montani, che ora è stata pubblicata dalla Casa Ricordi.

Giova, prima di accennarvi, osservare che questo sistema del comporre le giurie escludendone i tecnici competenti e del giudicare a traverso le esecuzioni e non mediante lettura a tavolino (che, d'altra parte, i giudici non saprebbero fare) potrebbe dar luogo a riflessioni ondeggianti fra il serio e il sarcastico e prestarsi ad applicazioni curiose. Chi sa! Se tutti i concorsi si potessero risolvere in questo modo, molte delusioni sarebbero forse risparmiate al buon pubblico! Quante sono, infatti, le composizioni odierniasime che, scritte, benissimo, contentano pienamente l'occhio dei tecnici, ma disgustano le *orecchie* degli ascoltatori! Ma veniamo senz'altro alla composizione di Pietro Montani, della quale, avendola io letta e ascoltata, posso dire dunque *de visu et de audita!*

De visu. La costruzione architettonica del pezzo si può determinare così: una Introduzione, una prima parte in cui è il tema principale, un parte centrale, la ripresa, la chiusa.

De audita. L'Introduzione è un vivace ed elegante arabesco che si snoda in vaghi svolazzi e che ha una qualche analogia formale colle Fantasie di W. A. Mozart. Nella prima parte che segue, il tema ha carattere corale e si sviluppa calmo e sereno fino alla parte centrale. Questa assume il tipo della «canzone a ballo» ed è molto simpatica nell'idea melodica e molto singolare e gradevole nel suo variato movimento ritmico. Dopo la *ripresa*, una chiusa dolcissima, che dà quasi l'impressione di un coro lontano, corona, dileguando e morendo, la nobile e bella composizione. Intorno alla quale, preme soprattutto di porre in rilievo che si tratta di musica assai originale nella concezione e spontanea nell'espressione, lontana da ogni manierismo artificioso come da ogni morbosa evanescenza, ma ricca invece di salute e di vita. Al che si può aggiungere che questa *Fantasia* del Montani, mentre ha le qualità richieste dai pezzi di concerto, si presta anche ad essere presentata come uno dei pezzi per l'esame di Diploma secondo i nuovi programmi ministeriali.

A. Bonaventura.

ADAGLIO (M.) — *Berceuse* per Violino e Pianoforte. (Edizioni Fantuzzi, Milano).

Pagina di media difficoltà, soffusa di delicatezza melodica e di eleganza armonica assai notevole.

GUBITOSI (E.) — *Tre Liriche* per Canto e Pianoforte. (Edizioni F.lli Curci, Napoli).

Basterebbero queste tre liriche a rivelare il valore della compositrice, già favorevolmente nota ed apprezzata nell'ambiente artistico italiano. Originalissima nel *Dialogo di marionette*, oltremodo drammatica nell'*Ultimo sogno*, l'autrice raggiunge un'elevatezza di concezione assai mirabile nell'ispiratissima lirica *Le illusioni*, che, affidata ad una bella voce di mezzo soprano, avvalorata da caldo ed intelligente fervore espressivo, otterrà il generale consenso ogni qual volta verrà eseguita in pubblico.

BELOCH (D.) — *In alto* per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

La romanza porta il sottotitolo di *Canto del tormento e dell'ascesa* e si svolge su parole incisive di Ernesto Simini, che hanno saputo infondere alla compositrice appropriati accenti di drammaticità.

MONTICO (M.) — *Sei composizioni* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il musicista ha scelto sei poesie di Giosuè Carducci e le ha rivestite di note con evidente amore di ricerca espressiva, riuscendo a colorire la sua concezione con singolare efficacia pittorica. Tra le più dimostrative ricorderemo *Mezzogiorno alpino* e *Nevicata*.

CAUDANA (F.) — *Acclamazioni*. (Ediz. Carrara, Bergamo).

Il titolo indica il genere della composizione. Le acclamazioni al Sovrano e al Capo del Governo sono presentate a tre voci virili, a tre voci miste, a quattro voci miste, virili e inguali. Il fascicolo è il primo di una intera collezione ideata da M. Carrara di Bergamo e diretta da M. Caudana di Cremona.

FERRARI TRECATE (L.) — *Il piccolo montanaro*. Bozzetto lirico in un atto. (F. Bongiovanni, Bologna).

La piccola azione scenica è dovuta a Giovanni Omodeo; i personaggi sono due, Piero e Graziella, due bambini circondati da un coro di fanciulli. Le proporzioni dell'operina sono minuscole, le difficoltà di esecuzione poche, il garbo della musica e la freschezza dei ritmi piacevolissimi, perciò non occorre essere veggenti per aspettarsi un successo largo e continuato.

Questo tipo di rappresentazione teatrale è assai ricercato ora che nella scuola si canta, si recita e si agisce con amore e con piacere; e dobbiamo tutti essere grati all'illustre Direttore del Conservatorio di Parma di trovare il tempo di pensare ai ragazzi cantori per educare il gusto divertendo sinceramente.

LONGAS (F.) — *Aragon. - Habanera*, pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Due pezzi pieni di colore locale e ricchi di buoni effetti pianistici, notevolmente interessanti.

GEBHARDT (R.) — *New Tales*. Jazz Suite für Klavier. (Ediz. Zimmermann, Lipsia).

I tre racconti s'intitolano *Quello che mi disse la mia piccola cara. Ho sognato. Tempo americano*. Il sottotitolo della Suite spiega il genere della musica che vi si svolge.

ELISABETTA ODDONE

TRAPP (M.) — *Divertimento* für Kammerorchester. Partitura tascabile. (Ed. Eulenburg, Lipsia).

Cinque tempi, d'una scrittura chiara e trasparente, ben costrutti, equilibrati ed arïosi, d'un bel colore strumentale. Musica ben realizzata, come san fare i tedeschi, piacevole, decorativa, che non aspira a nessuna profondità: *divertimento* nel senso migliore della parola.

RIDKY (J.) — *Quartetto* per Archi. - *Il Quartetto* per Archi. Partiture tascabili. (Ediz. Sadlo, Praga).

Musica d'una sensibilità e d'una scrittura decisamente moderne, per quanto la costruzione lasci intravvedere il modello classico nelle grandi linee: musica tutta linee incise, aspre e dure, specialmente nel primo quartetto; nel secondo questa durezza si attenua un poco e si alleggerisce, senza che la struttura rinunci per questo al suo carattere lineare. Opere, l'uno e l'altro, d'un musicista colto e sensibile e tali, particolarmente il secondo, da poter tentare qualche buon complesso di esecutori.

FOERSTER (J. B.) — *Quartetto* per Archi. Partitura tascabile. (Ed. Sadlo, Praga).

L'A. conosce bene la produzione attuale, lo si vede: ma si direbbe ch'essa lo lasci assolutamente indifferente tanto non solo la struttura, ma la scrittura del suo lavoro al modello su quella classica. Questo quartetto rivela una delicata sensibilità lirica ed una tecnica sicura, specialmente nel *Tema e variazioni* che lo conclude.

ERB (M. J.) — *Deuxième Sonate - Troisième Sonate* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

L'una e l'altra non aggiungono, nè possono aggiungere nulla a quanto s'è detto a proposito della *I Sonata* dello stesso autore. Una sensibilità romantica unita ad una fattura che per voler essere moderna (senza convinzione) risulta fredda e cerebrale. Da ciò uno squilibrio artistico tra forma e sostanza: senza contare che la sostanza non è nè molto peregrina, nè eccessivamente preziosa. Una buona tecnica ed una scrittura chiara, unite ad un buono (ma ottenuto con troppa facilità) equilibrio strumentale: ecco i soli pregi che riscontriamo in questi lavori.

HEMSI (A.) — *Méditation* (dans le style arménien) pour Cello et Piano. (Ed. Orientale de Musique, Alexandrie d'Egypte).

Bella e grave melopea, a cui serviron da modello i modi popolari armeni, degna d'esser segnalata a tutti coloro che amano la musica (quella che comincia oltre le nove), ed ai concertisti desiderosi di rinnovare i numeri troppo fruiti del loro repertorio. È di media difficoltà (tecnica): ma richiede una sensibilità delicata e profonda.

d. d. p.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® GIORNALE « IL PICCOLO TEATRALE », MILANO (Via S. Paolo, 6). — Concorso per un'opera lirica inedita in un atto, della durata di circa quaranta minuti; di soggetto libero, con non oltre cinque personaggi (di cui due, parti secondarie), senza cori, nè ballerine. Una giuria, scelta fra tecnici e competenti del teatro lirico, che a suo tempo verrà nominata, esaminerà i lavori pervenuti e, con deliberazione inappellabile, assegnerà a quello ritenuto idoneo un premio di L. 5000.

Il giornale, inoltre, si assume l'impegno della rappresentazione del lavoro prescelto, in un teatro italiano, nel più breve tempo.

Termine per l'invio dei lavori il 31 ottobre 1933.

® SINDACATO MUSICISTI SARDEGNA. — Promuove la prima Mostra internazionale di musica che si terrà nel settembre-ottobre prossimo a Cagliari, alla quale potranno partecipare i musicisti ed esecutori iscritti ai sindacati. L'8 luglio scade il termine per presentare le domande e per inviare le composizioni alla Segreteria della Mostra, presso il Liceo musicale pareggiato di Cagliari, dove si potranno richiedere il bando di concorso e relativi schiarimenti. La Mostra si svolgerà unitamente a quella del Sindacato Belle Arti, in occasione dell'inaugurazione del nuovo Palazzo di Arte moderna, sorto ad iniziativa del Podestà.

® MOSTRA INTERNAZ. D'ARTE SACRA, (P.zza Grazioli, 5) ROMA. — Concorso nazionale fra le *Scholae cantorum*, che saranno divise in 6 categorie e dovranno eseguire: *a*) un brano musicale a propria scelta; *b*) un altro imposto, previa preparazione in 10 minuti.

Scadenza, per l'invio delle domande con la tassa d'iscrizione di L. 25, non oltre il 30 giugno 1933.

® CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO. (Vedi nostro fascicolo di dicembre u. s.). — Al Concorso, per quattro opere da rappresentarsi alla Triennale di Milano (senza allestimento scenico, nè costumi), sono riuscite vincitrici le seguenti: *Donna lombarda* di Alessandro Cicognini; *Corsaresca* di Pasquale La Rotella; *In terra di leggenda* di Ludovico Rocca; *Graziella* di Gianni Bucceri.

Avevano partecipato al Concorso ben 97 opere, 14 delle quali ammesse ad un secondo esame. La commissione, presieduta dall'onorevole Pierantoni, era composta dagli accademici Respighi e Paribeni, dai maestri Mulè, Pizzetti, Toni, da Forges Davanzati, dall'ingegner Chiodelli, dal comm. Beretta, da Gino Rocca e da Giancapo.

® FEDERAZIONE INTERNAZIONALE CONCERTI. — Nell'ultimo fascicolo avevamo dato notizia dei tre lavori prescelti dall'Ufficio Italiano di tale Federazione, per essere inviati a Parigi per il Concorso internazionale, al quale oltre l'Italia, partecipavano la Francia, il Belgio, l'Austria, l'Ungheria, la Rumania, la Polonia.

Possiamo ora annunciare che la *Partita* per orchestra, dell'italiano Goffredo Petrassi, è stata giudicata il miglior lavoro tra quelli presentati, e quindi vincitrice dell'importante Concorso.

® MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. — Al Concorso di BEL CANTO (vedi nostro fascicolo di novembre u. s.) la premiazione, all'unanimità, è stata la seguente:

SOPRANI: Marisa Merlo di Torino, Giannina Napoli di Catania, Olimpia Quarantacinque di Firenze. — MEZZO-SOPRANI: Giulia Simionato di Mestre. — TENORE Aldo Sinnoni di Milano. — BARITONO Pietro Sopralzi di Roma. — BASSO Giulio Neri di Roma.

® R. ACCADEMIA FILARMONICA ROMANA. — Il Concorso (vedi nostro fascicolo VII-VIII del 1932) per un *Trio* non ha avuto esito soddisfacente. Delle 21 partiture concorrenti nessuna è stata dichiarata meritevole del premio. Soltanto le quattro contrassegnate dai motti *Sola fides sufficit. Falstaff. Kronos protos. Cantare* hanno richiamato particolarmente l'attenzione degli esaminatori.

® Il risultato del Concorso pubblicato a pagina 215 dell'ultimo fascicolo, per un TORNEO PIANISTICO, è stato erroneamente attribuito a quello indetto dall'Opera Nazionale Dopolavoro di GENOVA, mentre invece doveva riferirsi all'altro analogo, bandito dal Circolo della Stampa della stessa città.

Il Concorso dell'O. N. D. si è concluso

soltanto il 4 c. m. al Teatro Carlo Felice ed ha avuto il seguente esito: 1° premio alla signora Gemma Cappelletti Vasquez di La Spezia; il 2° premio *ex-aequo* alle signorine Jolanda Bellora di Alessandria e Ornella Balestrieri di Genova; il 3°, pure *ex-aequo*, alla signorina Alba Maria Marchi di Firenze e ad Antonio Dell'Anno, di Vico Equense.

La commissione aggiudicatrice era composta da Alfredo Casella (presidente), Amilcare Zanella, Renzo Silvestri e Mario Barbieri (segretario).

® Ad un Concorso corale svoltosi a Ferrara il 12 c. m. si è avuto il seguente esito:

Prima categoria. — 1° premio, non assegnato; 2° premio, *ex aequo*, Orfeonica di Bologna e Rossini di Modena; 3° premio, Euridice di Bologna.

Seconda categoria. — 1° premio, non assegnato; 2° premio, La Pace di Villafranca; 3° premio, G. Verdi di Borotto.

Al entrambe le categorie sono stati assegnati anche premi d'incoraggiamento.

® Universal Edition, Vienna. — Al primo Concorso, di cui al nostro fascicolo di novembre, in onore del compianto Emil Hertzka, parteciparono 267 lavori. Ebbero un premio di 500 scellini le composizioni dei seguenti autori: Robert Gerhard (Barcellona); Norbert von Hannenhei (Berlino); Julius Schloss (Vienna); Ludwig Zenk (Vienna).

® Al Concorso pianistico Liszt a Budapest (vedi nostro fascicolo di aprile u. s., gli italiani si sono assai distinti.

La pianista Magda Brard Borgo di Torino ha avuto il quinto premio nella classifica generale, con diploma d'onore; Giuseppina Pittini il quarto premio; Carlo Vidusso e la signora Puliti Santoliquido hanno conseguito un diploma di benemerenza. La Magda Brard e la Pittini si sono divise il primo premio femminile.

Della giuria facevano parte gli italiani maestri Attilio Brugnoli e Cesare Nordio.

G. GUERRINI

TRE PEZZI

per Orchestra d'Archi

I. in modo scherzoso. - II. in modo elegiaco. - III. in modo popolaresco.

Partitura in 16°

(122663) L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NOTIZIE

® La Presidenza della Biennale internazionale d'arte di Venezia ha fissato il regolamento per il Terzo festival internazionale di musica, che avrà luogo a Venezia dall'8 al 16 settembre 1934. L'ammissione degli artisti, sia italiani che stranieri, avrà luogo unicamente per invito della Presidenza della Biennale. La designazione degli artisti italiani da invitare è fatta su proposta del Comitato esecutivo, che è presieduto dal direttore del Festival e nominato dalla Presidenza della Biennale. Gli inviti alle Nazioni e ai maestri stranieri saranno fatti per designazione del Comitato esecutivo, il quale potrà aggregarsi una rappresentanza estera.

Le opere, sia italiane che straniere, da esibire devono essere preferibilmente nuove; soltanto in via eccezionale alcuni lavori molto importanti di autori italiani, saranno ammessi anche se già eseguiti, purchè la prima esecuzione non risalga ad oltre cinque anni da quello in cui il Festival sarà tenuto.

Una parte degli inviti saranno mandati a quei compositori giovani che meglio si saranno distinti, a giudizio del Comitato esecutivo, alla Mostra del Sindacato musicisti.

Il conte Volpi di Misurata, presidente della Biennale, ha invitato l'on. maestro Adriano Lualdi ad assumere la Presidenza del Comitato esecutivo e la direzione del Festival. Fanno parte del Comitato i maestri Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè, Franco Alfano, Alfredo Casella e Francesco Malipiero.

® La Mostra di Liuteria che era stata indetta dal Maggio musicale fiorentino per il corrente anno, causa la pletora delle manifestazioni odierne, è stata rimandata al prossimo Maggio musicale che avrà luogo nel 1935.

® Il « Carro di Tespi Lirico », direttore d'orchestra Edoardo Vitale, darà quest'anno *Trovatore*, *Bohème* e *Barbiere di Siviglia*, percorrendo il seguente itinerario: 23 giugno, Littoria; 24 e 25, Civitavecchia; 26, Orbetello; 27 e 28, Grosseto; 29 Piombino; 30 giugno e 1° luglio, Volterra; 2, Pontedera; 3 e 4 Lucca; 5. Massa Carrara; 6, La Spezia; 8 e 9, Reggio Emilia; 10 e 11, Fidenza; 12, Piacenza; 13 e 14, Pavia; 15, Vercelli; 16 e 17, Novara; 18, Varese; 19 e 20, Como; 21 e 22, Bergamo; 23, Crema; 24 e 25, Brescia; 26 e 27, Mantova; 28, Este; 29, Castelfranco Veneto; 30 e 31, Treviso; 1° agosto, Portogruaro; 2 e 3, Monfalcone; 4 e 5, Gorizia; 6 e 7, Udine; 8, Pordenone; 9, Vittorio Veneto; 10 e 11, Belluno; 12, Feltre; 13. Porto Valsugana; 14 e 15, Trento; 16, Rovereto; 17 e 18, Vicenza; 19 e 20, Padova; 21, Adria; 22 e 23, Rovigo; 24 e 25, Cento; 26 e 27, Modena; 29 e 30, Pistoia; 31, Bagni di Casciana; 1 e 2 settembre, Livorno; 3, Empoli; 4 e 5, Siena; 6, Bagni di Chianciano; 7 e 8, Orvieto; 9 e 10, Terni e di là a Roma.

® All'Arena di Verona si rappresenteranno in luglio-agosto: *Ugonotti*, *Trovatore* e *Lohengrin*. Delle prime due opere sarà protagonista il tenore Lauri Volpi. Dirigeranno i maestri Failoni ed un altro da scegliersi al posto del compianto Bavagnoli.

® Altre stagioni liriche: a Cremona, ai primi di luglio, si daranno nella Piazza del Duomo, *Aida* e *Trovatore* sotto la direzione del maestro Sabino; al Vittorio Emanuele di Rimini, a partire dal 29 giugno, verranno date *Isabeau* di Mascagni, diretta dall'autore e con interpreti Barla Castelletti, il tenore Parmeggiani e il baritono Nava, la *Traviata* e l'*Adriana Lecouvreur*, con la Saraceni, il tenore Masini e il baritono Valentino, dirette dal maestro Bellezza.

® Con decreto dal 20 aprile u. s., il Liceo musicale N. Paganini di Genova è stato pareggiato ai Conservatori governativi.

® Il maestro Enrico Naso di Napoli, già vincitore di cattedre pianistiche di diversi Licei musicali è stato nominato professore di pianoforte nel R. Conservatorio di S. Pietro a Maiella.

® Operisti al lavoro. — Oltre quelle di cui demmo notizia nell'ultimo fascicolo, altre nuove opere vengono annunciate. Amilcare Zanella sta componendo *Notte d'incanti*, un atto su libretto di Annibale Ninchi, e *Domenico Santorno* in tre atti, il cui intreccio, ideato da Giulio Fara, ha uno sfondo ardentemente patriottico.

Il libretto di *Nell'anno mille* di R. Bossi è di Luigi Orsini, che l'ha ricavato da Pascoli; l'azione si svolge in Provenza all'alba dell'anno mille.

Due opere di genere comico, *Le astuzie di Bertoldo* e *Il giocoliere* sono state musicate rispettivamente dai maestri Carlo G. Garofalo e Ferrari Trecate. Il libretto della prima è di N. Angelucci; quello della seconda di Zangarini e Lucarini.

Una delle quattro opere prescelte per la Triennale è *Donna Lombarda* del giovane maestro Alessandro Cicognini, che è autore anche del libretto, ricavato dall'omonima poesia popolare. Lo stesso Cicognini ha in preparazione un'altra opera, *I figli di Caino*, la cui azione si svolge durante la guerra mondiale.

® Il 20 maggio nel Salone del Conservatorio di Parma si è tenuto il primo Congresso delle Società di concerti. Si sono svolti i seguenti argomenti: *La musica per l'educazione scolastica* (avv. Grassi di Brescia); *La musica per l'educazione del popolo* (prof. Vatielli di Bologna); *La situazione economica ed artistica delle Società musicali* (prof. Lasagna di Parma); *Incremento dell'organizzazione concertistica italiana in rapporto alla musica ed agli esecutori* (avv. Foà di Milano); *Le tassazioni in rapporto alle Società musicali* (avv. Ferrarini di Parma); *Delle sedi e del finanziamento delle Società musicali* (dott. Conetrali di Livorno); *Disciplina delle manifestazioni musicali* (ing. Morini di Fiume); *Educazione musicale dei giovani* (prof. Rizzi di Parma).

® A Copenaghen si è tenuto l'VIII Congresso della Confederazione internazionale delle Società degli autori e compositori di musica, che si è concluso con la rinnovazione delle cariche, alle quali sono stati confermati diversi italiani. Alfredo Colombo è stato rieletto presidente della Federazione internazionale dei diritti di riproduzione meccanica; Gino Rocca e Mario Labroca, vicepresidenti, rispettivamente, delle Federazioni dei diritti di rappresentazione e di esecuzione, per le quali sono stati rieletti segretari Paolo Giordani ed Ugo Gherardi.

® Il XII Festival della Società Internazionale di musica contemporanea si terrà a Firenze nell'aprile del 1934. La giuria incaricata di formare i programmi per quella manifestazione è risultata composta di Alfredo Casella per l'Italia, di Rosemberg per la Svezia, di Nadie Boulanger per la Francia, di Krenek per l'Austria e di Vogel per la Russia.

® Con la prossima stagione entreranno nel repertorio dell'Opéra Comique la *Maria Egiziaca* del maestro Ottorino Respighi e l'*Italiana in Algeri* di Rossini. Tra le novità figurano: *Gargantua* d'Armory e Mariotte; *Toutankamon* di Pérez; *Faublas*, d'Erlanger; *Le diable amoureux* di Roland Manuel; *Malva* di Bonheur; *Le mariage* di Moussorgsky ed un'opera buffa di Sacha Guitry con musica di Samuel-Rousseau.

Si daranno, inoltre, i seguenti balletti: *L'ode à la Rose* di Fauré e F. Schmitt; *Dimanche suédoise* di Larmanjat; *Divertissement breton* di Le Flem.

® A Berlino si insegna la Musica a quarti di tono. La Deutsche Kammeroper ha istituito speciali classi dalle quali usciranno compositori, cantanti e strumentisti.

® Il Premio nazionale ungherese di musica è stato attribuito ad Eugenio Zador, residente a Vienna, per un quintetto.

® A Vienna, tra i documenti della Società degli Amici della Musica, è stato scoperto un Manoscritto autografo di Schumann. Si tratterebbe di *Otto polonesi* composte nell'anno 1828.

® Grandi feste musicali popolari si preparano in Estonia: a Tallin si inizierà, il 24

giugno, un torneo di canti paesani, al quale parteciperanno non meno di 16.000 cantori e 4000 musicisti. Spettatori di tutte le regioni interverranno a questo straordinario spettacolo, per il quale saranno preparate tribune capaci di centomila persone. Si prevede tale eccezionale affluenza, anche tenuto presente che i festeggiamenti rivestiranno un carattere patriottico e simbolico, poichè il canto è stato uno dei principali fattori morali della unità estone.

® Corsi internazionali per direttori di orchestra avranno luogo, a Salisburgo, dal 9 luglio al 2 settembre: saranno affiancati a corsi speciali di composizione, musica drammatica, regia di spettacoli d'opera e canto. Durante i mesi di luglio ed agosto, saranno date pubbliche rappresentazioni ed esecuzioni di concerti, dirette dagli allievi dei vari corsi, che sono organizzati dalla Fondazione internazionale del Mozarteum.

® Anche presso il Conservatorio di Strasburgo si svolgerà dal 3 luglio al 31 agosto, sotto la direzione del dott. Hermann Scherchen, un Corso per l'insegnamento del dirigere, durante il quale si rappresenteranno opere moderne, alle quali i partecipanti dovranno cooperare nel coro e nell'orchestra.

® La 95ª stagione dell'Orchestra Filarmonica di Nuova York (1933-34) avrà a direttori i maestri Arturo Toscanini, Bruno Walter e Hans Lange. I concerti per fanciulli, saranno diretti da E. Schelling.

® La Biblioteca del fu prof. dott. Oscar Fleischer, appassionato musicologo, è stata rilevata dalla Casa musicale Hans Dünnebeil di Berlino. La raccolta contiene molte opere importantissime e ricercate, e molte rarità come fogli in notazione, manoscritti religiosi e la quarta parte degli esercizi per pianoforte di Bach, nella prima edizione.

NECROLOGIO

GIUSEPPE FRUGATTA

® È morto il 30 maggio u. s. a Milano, ove da oltre mezzo secolo viveva, amato e stimato come compositore e sopratutto come insegnante di pianoforte. Nato a Bergamo il 20 maggio 1860, aveva seguito i corsi di quell'Istituto Donizetti, diplomandosi nel 1881 a nostro Conservatorio ove era stato allievo di Andreoli e di Bazzini.

Dieci anni dopo fu chiamato a supplire l'Andreoli nella cattedra di pianoforte, ed alla morte di questi fu nominato titolare per merito e senza concorso.

Maestro nel vero senso della parola, uscirono dalla sua scuola numerosi allievi che, per la maggior parte, sono pervenuti a buona rinomanza e che lo ricordano con effetto e con riconoscenza.

Tra le sue composizioni da camera vanno ricordate la *Sonata* per pianoforte (2° premio al concorso del Quartetto di Milano) ed il *Quartetto* per archi (1° premio a quello della Accademia di S. Cecilia), nonchè molta musica didattica che figura anche nelle nostre edizioni.

Condoglianze vivissime ai familiari.

GAETANO BAVAGNOLI

Improvvisamente, il 4 c. m., ha cessato di vivere il maestro Gaetano Bavagnoli, uno dei più noti ed apprezzati direttori di orchestra italiani del nostro tempo. La sua brillante carriera si è svolta alternativamente nei più importanti teatri d'Italia e dell'estero. Per ben cinque stagioni consecutive — ultima delle quali la scorsa — è stato chiamato alla direzione del Carlo Felice di Genova. Prossimamente avrebbe dovuto dirigere le stagioni di Rimini e dell'Arena di Verona.

Figliuolo di artisti (suo padre, morto un paio d'anni or sono, era un eccellente maestro di canto e la madre, tuttora vivente, una valentissima artista lirica), il Bavagnoli possedeva un senso musicale squisito; le sue esecuzioni, oltre che ben curate ed equilibrate, avevano sempre un'impronta di signorilità e di ottimo gusto che non si offuscava neppure dopo parecchie repliche dello stesso lavoro.

Come uomo e come amico, le sue qualità valevano quelle dell'artista, il che spiega il generale e profondo rimpianto che ha destato la sua repentina scomparsa.

Era nato a Cremona 53 anni or sono.

Alla desolata madre e alla dilettissima figliuola giungano le nostre più sincere e cordiali condoglianze.

® In ritardo ci giunge la notizia della morte (avvenuta a Roma, alla fine dello scorso aprile) di Mons. Raffaele Manari.

Nato in Abruzzo nel 1887, studiò organo con Remigio Renzi e composizione con Mons. Casimiri. Fin dal 1913 insegnava organo e legislazione musicale liturgica al Pontificio istituto romano di musica sacra, del quale era pure prefetto per gli studi.

® A Milano, a fine maggio, il comm. Arturo Borin, direttore della « N. V. Italianische Opera » in Olanda; un ente che organizzava annualmente una lunga stagione lirica e di concerti.

® A Londra, il 23 maggio, il violinista De Groot che ha goduto grande celebrità.

® All'Asmara, a fine maggio, il maestro Alfeo Buja, direttore dell'Istituto musicale di Asmara.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA

BONA (P.) (122828). *Metodo completo per la Divisione*, con l'aggiunta di una Grammatica musicale (Pedron). (A) L. 4,—

ARMONIA

DOBICI (C.). *30 Lezioni*, da svolgere a 4 voci per gli esercizi pratici del basso tematico:
——— (E. R. 1575). 30 Lezioni. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1576). *Le stesse*, realizzate. » » 8,—
PEDRON (C.) (E. R. 1510). *Armonie d'eccezione*. (B) L. 6,—

PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 213). *Ballata-Fantasia* Op. 49 (Bragnoli) (testi ital. e portoghese). (B) L. 10,—
GARDEL (C.) (122847). *Melodia de arrabal* (La canzone del vecchio borgo). Tango-Canzone, con parole (dal film Paramount: *Melodia de arrabal*). (A) L. 5,—
——— (122849). *Mañanita de sol* (Ballatella gioiosa). Zamba criolla, con parole (dal film Paramount: *Melodia de arrabal*). (A) L. 5,—
GARDEL (C.) e LATTÉS (J. M.) (122851). *Cuando no estás* (Lunge tu sei). Canzone, con parole (dal film Paramount: *Melodia de arrabal*). (A) L. 5,—
SCHUBERT (F.) (E. R. 1331-32). *Sonate* (Tagliapietra). 2 volumi. Cad. (B) L. 12,—

PIANOFORTE A 4 MANI

BRAHMS (G.). *Sinfonie* (Tagliapietra) testi ital., franc., ingl. e spagn.):
——— (E. R. 1321). Vol. 1° (Sinfonie I. e II. - Op. 68 e 73). (B) L. 12,—
——— (E. R. 1322). Vol. 2° (Sinfonie III. e IV. - Op. 90 e 98). (B) L. 12,—
MENDELSSOHN (F.). *Sinfonie* (Tagliapietra) (testi ital., franc., ingl. e spagn.):
——— (E. R. 1401). Vol. 1° (Op. 56 e 90 - Scozzese e italiana). (B) L. 12,—
——— (E. R. 1402). Vol 2° (Op. 11 e 52). » » 12,—

DUE PIANOFORTI

BEETHOVEN (L. v.). *Concerti* (Tagliapietra) (testi ital., franc., ingl. e spagn.):
——— (E. R. 1413). Op. 19, in Si b (2 esempl.) (B) L. 14,—
——— (E. R. 1414). » 37, » Do min. » » » 14,—
——— (E. R. 1415). » 58, » Sol » » » 14,—
——— (E. R. 1416). » 73, » Mi b » » » 14,—
BRUGNOLI (A.) (122561). *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione dell'Autore. (A) L. 15,—

CANTO E PIANOFORTE

VOCALIZZI NELLO STILE MODERNO. *II. Serie* (Allano - Cilèa - Giordano - Marinuzzi - Pedrollo - Pick-Mangiagalli - Respighi - Tommasini):
——— (E. R. 1049). Fasc. 1° 8 Vocalizzi per voci acute. (B) L. 10,—
——— (E. R. 1050). Fasc. 2° 8 Vocalizzi per voci medie. (B) L. 10,—
——— (E. R. 1051). Fasc. 3° 8 Vocalizzi per voci gravi. (B) L. 10,—

CORO A VOCI SOLE

SCHINELLI (A.) *Canzoniere dei fanciulli*. Vol. 4°: Saggi di canti popolari (delle diverse regioni d'Italia):
Parte I. (Italia settentrionale):
——— (122527). Canto e Pianoforte. (A) L. 15,—
——— (122528). Canto solo. » » 8,—
Parte II. (Italia centrale, meridionale e insulare):
——— (122529). Canto e Pianoforte. (A) L. 15,—
——— (122530). Canto solo. » » 8,—

VIOLINO

ANZOLETTI (M.) (E. R. 1268). *Esercizi* per il meccanismo dell'Arco alla I. Posizione. (B) L. 7,—
FUSELLA (G.) *Esercizi* alla V. Posizione. » » 10,—
KREUTZER (R.) (E. R. 1450). *24 Studi* (Principe). (B) L. 8,—
RODE (P.) (E. R. 1451). *24 Capricci* in forma di Studi (Principe). (B) L. 7,—

VIOLINO E PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.). *Sonate* (Principe-Vitali):
——— (E. R. 1471) Sonata I., Op. 12 N. 1 (B) L. 4,—
——— (E. R. 1472) » II., » » » 2 » » 4,—
——— (E. R. 1473) » III., » » » 3 » » 4,—
——— (E. R. 1474) » IV., » 23 » » 4,—
——— (E. R. 1475) » V., » 24 (Primavera) » » 5,—
——— (E. R. 1476) » VI., » 30 N. 1 » » 4,—
——— (E. R. 1477) » VII., » » » 2 » » 5,—
——— (E. R. 1478) » VIII., » » » 3 » » 4,—
——— (E. R. 1479) » IX., » 47 (a Kreutzer) » » 6,—
——— (E. R. 1480) » X., » 96 » » 5,—
BRAHMS (G.). *Sonate* (Corti):
——— (E. R. 1444). N. 1 Op. 78, in Sol (B) L. 7,—
——— (E. R. 1445). » 2 » 100, » La » » 7,—
——— (E. R. 1446). » 3 » 108, » Re min. » » 7,—

MANDOLINO

GARDEL (C.) (122853). *Melodia de arrabal* (La canzone del vecchio borgo). Tango-Canzone, con parole (dal film Paramount: *Melodia de arrabal*). (A) L. 1,—
——— (122854). *Mañanita de sol* (Ballatella gioiosa). Zamba criolla, con parole (dal film Paramount: Melodia de arrabal). (A) L. 1,—
GARDEL (C.) e LATTÉS (J. M.) (122855). *Cuando no estás* (Lunge tu sei). Canzone, con parole (dal film Paramount: Melodia de arrabal). (A) L. 1,—

OBOE E PIANOFORTE

WOLF-FERRARI (E.) (122711). *Idillio-Concertino in La maggiore*, Op. 15. (A) L. 10,—

FAGOTTO E PIANOFORTE

WOLF-FERRARI (E.) (122712). *Suite-Concertino in Fa maggiore*, Op. 16. (A) L. 10,—

ORCHESTRA

ZANDONAI (R.) (122726). *Il flauto notturno*. Poemetto, per Flauto solista e piccola Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 8,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CATALANI (A.) (122612). *Un organetto suona per la via....* Bozzetto (De Cecco). (A) L. 6,—
——— (122613). *Le rouet* (L'arcolaio) (De Cecco). (A) L. 6,—

CIPOLLINI (D.) (122765). *Allegria di maschere*. Intermezzo. (A) L. 6,—
——— (122766). *Canto notturno*. Intermezzo. » » 6,—
——— (122767). *Canzone al vento*. Intermezzo. » » 6,—
——— (122768). *Danza primaverile*. Intermezzo. » » 6,—
——— (122769). *Leggenda zingaresca*. Interm. » » 6,—
——— (122770). *Tempo di Gavotta* (per Quintetto d'Archi, con P.forte ad lib.). (A) L. 6,—
——— (122771). *Tutte incipriate*. Minuetto (per Quintetto d'Archi, con P.forte ad libitum). (A) L. 6,—

MULÉ (G.) (122603). LA MONACELLA DELLA FONTANA. Fantasia (Culotta). (A) L. 8,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

Composizioni di G. BRAHMS

Pianoforte a due mani

E. R. 1296. - *Ballate*, Op. 10 L. 4,—

Danze ungheresi:
E. R. 98. - VOL. I (1 a 10) (Marciano) L. 6,—
E. R. 1523. - VOL. II (11 a 21) » 6,—
E. R. 1030. - *Tre danze ungheresi*, N. 5, 6 e 7. (Marciano) L. 2,—
E. R. 1064. - *Gavotta*, dalla « Ifigenia in Aulide » di Gluck L. 3,—
E. R. 1174. - *3 Intermezzi* » 4,—
8 Pezzi, Op. 76:
E. R. 1457. - VOL. I L. 4,—
E. R. 1458. - VOL. II » 4,—
E. R. 1516. - Uniti » 6,—
E. R. 1062. - *Rapsodia*, Op. 119, N. 4 L. 4,—
E. R. 1061. - *2 Rapsodie*, Op. 79 » 4,—
E. R. 1175. - *Sonata*, Op. 1 » 5,—
E. R. 1176. - *Sonata*, Op. 2 » 5,—
E. R. 1177. - *Sonata*, Op. 5 » 5,—

Studi:
E. R. 1142. - VOL. I L. 4,—
E. R. 1443. - VOL. II » 4,—
E. R. 1499. - Uniti » 7,—
E. R. 1155. - *Valzer*, Op. 39 » 4,—
E. R. 1007. - *Variazioni*, Op. 21, N. 1 e 2 L. 4,—
E. R. 1008. - *Variazioni* (tema di Haendel), Op. 24 L. 4,—
E. R. 1006. - *Variazioni* (tema di Schumann), Op. 9 L. 4,—
Variazioni (tema di Paganini), Op. 35:
E. R. 1215. - VOL. I L. 5,—
E. R. 1216. - VOL. II » 5,—

Pianoforte a quattro mani

Danze ungheresi:
E. R. 99. - VOL. I (1 a 10) (Cesi) L. 7,—
E. R. 1524. - VOL. II (11 a 21) » 7,—
E. R. 1031. - *Tre Danze ungheresi*, N. 5, 6 e 7. (S. Cesi) L. 3,—

Sinfonie (Tagliapietra):
E. R. 1321. - VOL. I L. 12,—
E. R. 1322. - VOL. II » 12,—
E. R. 1156. - *Valzer*, Op. 39 » 5,—

Canto e Pianoforte

E. R. 1408. - *Ninna-Nanna*, Op. 49, N. 4. (MS-Br) L. 3,—
E. R. 1409. - *Serenata inutile*, Op. 84, N. 4. (MS-Br) L. 3,—
E. R. 1410. - *Ode saffica*, Op. 94, N. 4. (C-Br) L. 3,—

Violino e Pianoforte

Sonate (Corti):
E. R. 1444. - N. 1, Op. 78, *in Sol* L. 7,—
E. R. 1445. - N. 2, Op. 100, *in La* » 7,—
E. R. 1446. - N. 3, Op. 108, *in Re min.* L. 7,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

INTERNATIONAL RADIO

MILANO - Corso di Porta Nuova, 15 - MILANO

costruttrice delle famose

SUPERETERODINE IRRADIO a 4 e 5 valvole

munite di controllo automatico del volume
e di silenziatore automatico brevettato.

NIENTE SCARICHE - NIENTE FADING!!...
POCO CONSUMO DI CORRENTE!!...

ENORME SELETTIVITÀ!!... E MILLE ALTRI PREGI...

TUTTO QUANTO POTETE DESIDERARE NEL VOSTRO APPARECCHIO

Chiedete listini ed audizioni ai nostri rivenditori

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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

NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.
G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.
Tedeschi e Obersnu - Corso Vitt. Em., 36.

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

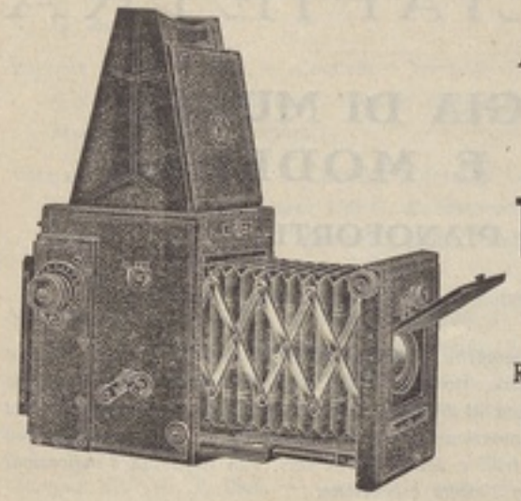
UN BREVE RIPOSO

Un breve riposo, un buon bicchiere di Tamarindo Erba (che deliziosa sensazione di fresco!) e sarete di nuovo pronta per un'altra partita.



CARLO ERBA S.A. MILANO

TAMARINDO ERBA



APPARECCHI FOTOGRAFICI

THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI:

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4

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

G. TAGLIAPIETRA

ANTOLOGIA DI MUSICA ANTICA E MODERNA

PER PIANOFORTE

159 Autori. - 519 Composizioni. - 18 Volumi. - 2863 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. Practorius; 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.

Volume XIII. (E. R. 992). — Contiene 3 brani di C. F. E. Bach; 3 di G. F. Kirnberger; 2 di F. G. Marpurg; 1 di G. Benda; 1 di G. E. Bach; 1 di F. Bertoni; 1 di G. P. Rutini; 1 di G. Haydn; 1 di A. Sacchini; 1 di G. C. Bach; 1 di G. Hässler; 1 di F. Turini; 1 di G. B. Grazioli; 1 di M. Clementi; 1 di W. A. Mozart.

Volume XIV. (E. R. 993). — Contiene 1 brano di L. Cherubini; 2 di G. L. Dussek; 1 di F. Pollini; 5 di D. Steibelt; 2 di L. v. Beethoven; 4 di G. B. Cramer; 1 di G. N. Hummel; 6 di G. Field; 1 di F. Ries; 1 di C. M. v. Weber.

Volume XV. (E. R. 994). — Contiene 1 brano di F. G. M. Kalkbrenner; 5 di C. Czerny; 2 di J. Moscheles; 3 di F. P. Schubert; 1 di G. C. Kessler; 11 di F. Mendelssohn; 5 di F. Chopin.

Volume XVI. (E. R. 995). — Contiene 4 brani di R. Schumann; 5 di F. Liszt; 2 di S. Thalberg; 7 di H. Kjerulf; 5 di S. Golinelli.

Volume XVII. (E. R. 996). — Contiene un brano di J. Raff; 1 di A. Fumagalli; 3 di A. Rubinstein; 3 di G. Brahms; 2 di G. Sgambati; 1 di M. Esposito; 2 di G. Martucci; 1 di C. Albanesi; 2 di N. v. Westerhout; 3 di Al. Longo; 1 di G. Orefice.

Volume XVIII. (E. R. 997). — Contiene 10 brani di F. Busoni; 2 di F. Cilea; 2 di A. Zanella; 1 di A. Savasta; 3 di D. Alaleona; 2 di R. Pick-Mangiagalli; 6 di L. Perrachio; 4 di A. Casella; 1 di F. Santoliquido; 1 di P. Coppola, 1 di A. Veretti; 2 di M. Castelnuovo-Tedesco; 1 di S. Musella; 1 di E. Masetti; 1 di M. Pilati.

I volumi I a V: L. 12 - I volumi VI, VII, VIII, IX, XII e XVII: L. 15
I volumi X, XI e XVI: L. 18 - I volumi XIII e XV: L. 20
I volumi XIV e XVIII: L. 25.

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. Alcari. — Claudio Monteverdi alla Corte di Odoardo Farnese . . . Pag. 261
A. Cantarini. — Dante e la voce cantata e parlata . . . . . » 267
F. Giarelli. — L'ultimo musico alla Scala: G. B. Velluti . . . . . » 272

RIVISTA DELLE RIVISTE: Bach e Kayserling. - Italia. - Estero . . . » 275
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 280
CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) » 284
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 289
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 293
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 296

BRANO MUSICALE

E. Sartori. - *Un ricordo*. Parole di G. d'Annunzio.

Lo scrigno Radiomarelli

Supereterodina a cinque valvole, con altoparlante elettrodinamico
Presa per fonografo - Massima selettività - Facilmente trasportabile

Prezzo di vendita in contanti L. 1200.
A rate L. 200 in contanti e 12 rate mensili da L. 90 cadauna

Nel prezzo sopra segnato sono comprese le valvole e tasse governative - È escluso l'abbonamento dovuto alla "Eiar" per le radioaudizioni.



RADIOMARELLI

ANNO XV. LUGLIO 1933-XI N. 7

MVSICA D'OGGI

Claudio Monteverdi alla Corte di Odoardo Farnese

Odoardo Farnese, Duca di Parma e Piacenza dal 1624 al 1646, sfidando lo sdegno del Re di Francia Luigi XIII, l'11 ottobre del 1628, in Firenze, celebrò le sue nozze con Margherita De' Medici, primogenita del Granduca di Toscana Cosimo II. Fra queste case, nelle grandi circostanze si era sempre gareggiato in lusso, pompa e magnificenza. Nell'occasione di questo sposalizio le feste parmigiane superarono quelle fiorentine. Negli spettacoli teatrali da rappresentarsi in Parma, sia nel posticcio teatro piantato in uno dei cortili del Palazzo della Pilotta, sia nel grande teatro ducale sorto nella « Sala d'armi » della mole farnesiana per volere dell'ambizioso, tetro e allucinato Ranuccio I, il giovane e serenissimo sposo comandò di raggiungere il massimo splendore. Gli uomini più rinomati nel campo teatrale, gli architetti Marchese Enzo Bentivoglio e Girolamo Rainaldi: i poeti Ascanio Pio di Savoia e Claudio Achillini, e il musico Claudio Monteverdi, furono chiamati a far brillare di nuova e smagliante luce gli aurei gigli farnesiani.

Con i documenti del R. Archivio di Stato di Parma — due biglietti del M.se Bentivoglio al Duca: il primo del 4 settembre 1627 in cui gli scrive: « Io non posso dire il gusto che ho della risoluzione presa in valersi del Sig. Monteverde, si per le qualità rare di quel soggetto come ancor per poter metter mano... », il secondo del 24 dicembre 1627 in cui gli annuncia « la venuta del sig. Claudio Monteverde, garbatissimo gentiluomo e il maggior virtuoso della sua professione », — ben poco si potrebbe dire sulla chiamata del Monteverdi alla Corte Farnese.

Però con la scorta del completo epistolario monteverdiano pubblicato dall'illustre musicista e musicologo Gian Francesco Malipiero mi proverò ad illustrare la « *scrittura* » che il grande Cremonese chiamò « sua fatica di Parma ».

Il M.se Bentivoglio, responsabile dell'allestimento e della riuscita degli spettacoli teatrali che tanto premevano al Duca, volendo avere anche nella parte musicale un collaboratore di grandissima fama, sui primi dell'agosto del 1627 propose al Monteverdi di musicare *Teti e Flora*, prologo di Claudio Achillini, cinque *Intermedii* di Ascanio Pio di Savoia, e di scrivere le musiche per il regale

torneo *Mercurio e Marte*, composto pur esso dall'Achillini, incarico che il grande musicista subito accettò.

Lo svolgimento del « negotio » concluso fra il Maestro della Cappella Ducale di S. Marco in Venezia e la Corte di Parma, ci è descritto in questa lettera che il celebratissimo musico inviò al Segretario della Corte di Mantova, Alessandro Striggio:

Il Sig.r Marchese Bentivogli molto mio Sig.re per molti anni passati, mi scrisse già un mese fa adimandandomi se io gli haverei posto in musica certe sue parole fatte da sua Eccellenza per servirsene in una certa principalissima comedia che si saria fatta per servitio di nozze da prencipe, et sarebbero statti intermedi; et non comedia cantata; essendo molto mio particolar signore gli risposi che haverei fatto ogni possibile maggiore per servire alli comandi di S. E. Ill.ma mi replicò un particolar ringratiamento et mi disse che se ne haveva da servire nelle nozze del Seren.mo di Parma, gli risposi che haverei fatto ciò si fosse degnato comandarmi. Ne diedi parte subbito a quelle Altezze Seren.me et hebbi per risposta che dovessi impiegarmi in tal bisogno così di subbito mi mandò il primo intermedio et di già l'ho fatto quasi mezzo, et Io farò con facilità perchè sono quasi tutti soliloqui le quali Altezze mi honorarno molto con tal comando havendo io inteso che vi erano da sei o sette che facevano instanza per haver tal carico, con moto proprio si sono voluti dignare quei Sig.ri di eleggere la persona mia, tal è statto il negotio.

Venezia gli 10 settembre 1627.

Concluso l'affare il Bentivoglio spedì il primo intermedio al Monteverdi, il quale così rispose al suo estimatore e benefattore:

Heri che fu alli 9 del presente dal curriere ricevei un plicco di V. E. Ill.ma nel quale vi era un Intermedio et una lettera di V. E. Ill.ma piena d'infinita humanità et honore verso la persona mia, et insieme una copia d'un capitolo di una lettera della Ser.ma Sig.ra Duchessa di Parma scritta a V. E. Ill.ma nel quale si degna honorarmi di comandarmi con il mezzo di V. E. Ill.ma ch'io ponga in musica quello che da V. E. Ill.ma mi sarà comandato. Appena ho potuto leggiere due volte il detto Intermedio p. l'occasione del scrivere hauta essendo giorno che si parte il curriere, ho però visto tanto di bello che in verità son rimasto dedicatissimo con l'affetto a così bell'opera. Et si ben è statto poco il tempo, non per questo son statto indarno in tutto, perchè di già gli ho datto principio come ben ne farò vedere qualche poco d'effetto p. mercore venturo a V. E. Ill.ma havendo di già visto che quattro generi d'armonie saranno quelli che anderanno adoperati p. servitio del dettó intermedio; l'uno che incomincia dal principio, e seguita sino al principio delle ire, tra Venere et Diana, et tra le loro discordie, l'altro dal principio delle ire sino finite le discordie, l'altro quando entra Plutone a metter ordine et quete, durante sino dove Diana si incomincia ad innamorare d'Endimione, et il quarto et ultimo dal principio di detto innamoramento sino alla fine. Ma mi creda V. E. Ill.ma che senza il delicato suo aiuto vederà che ci saranno lochi che mi porterebbero non poca difficoltà, dei quali mercore ne darò più minuto ragualio a V. E. Ill.ma.

Altro per hora non intenderò fare che rendere prima gratie a Dio che mi habbi fatto degno di poter ricevere così alti comandi da così alti Signori et Padroni, pregandolo insieme che mi facci degno così degli effetti come del affetto qual sicurmente cercherà di servire a padroni con ogni maggior potere che saperà rendendo infine gratie a V. E. Ill.ma di cotanto favore, pregando insieme Dio che sempre in bona gratia di V. E. Ill.ma operi supplicandola a rendere p. me quelle gratie maggiori che si può alle bone gratie di quelle A. Sere.me alle quali faccio Humil.ma e profonda riverenza obbligandomeli p. suo humill.mo ser.re et a V. E. Ill.ma ne l'inchino e gli bacio la mano.

Da Venezia gli 10 Sett.re 1627.
di V. E. Ill.ma
Ser.re Devotiss.mo et obblig.mo
Claudio Monteverdi.

Ma le occupazioni proprie dell'impiego, i nuovi incarichi avuti dal Duca di Mantova e gli studi di alchimia, ostacolavano tanto il rapido progresso dei canti per Parma — « che tanto mi tengono occupato » scrive Claudio il 25 settembre allo Striggio — che il Marchese fu costretto a far pressione al sommo virtuoso; il quale con la presente adduce attendibili scuse per il ritardo e formula propositi che quetano il turbato animo del Bentivoglio.

Supplico V. Ecce.Ill.ma non si meravigliare se per l'ordinario di Mercore passato nón ho datto risposta all'humanissima lettera di V. E. Ill.ma che la causa è stata che l'Ecc.mo Sig.re Procuratore Foscarini mio Singolare Signore havendo un suo Sig.r figliuolo Podestà in Chioggia e quel Sig.re volendosi prevalere della persona mia in una certa funtione di musica, mi trattenni in Chioggia un giorno di più di quel che mi credevo che fu lo stesso giorno della partenza del Corriere et ritornato io la giobbia et non in mercore prossimo passato et ricevuto il plicco di V. E. Ill.ma con dentro un Intermedio bellissimo et la carissima insieme che io dovessi trovarmi in Ferrara hieri che fu alli 24 del presente, ed havendo visto del mio mancamento, mi credda V. E. Ill.ma che ne ho sentito particolar afflitione all'animo, come tuttavia sentirò persino che non si sia degnata V. E. Ill.ma di novo avviso della sua sodisfatione, essendo dunque scorso questo poco di tempo contro il mio volere vorrei supplicar V. E. Ill.ma che si degnasse farmi gratia che io possi restare in Venetia sino alli 7 del venturo mese possiachè il Ser.mo Doge, in tal giorno processionalmente se ne va a Santa Justina per rendere gratie a Dio N. S. della felice vittoria navale, et vi va con tutto il Senato insieme et si canta solenne musica, che subbito fatto tal funtione mi porrò in barca col Corriere et verrò ad ubbidire ai comandi di V. E. Ill.ma et sarà cosa cauta l'andar a vedere il Theatro in Parma per poterli applicare più che sia possibile le proprie armonie decenti al gran sito, che non sarà così facil cosa (secondo me) il concertar le molte et variate orationi che veggo in tali Intermedi, frattanto anderò facendo et scrivendo, per poter mostrar a V. E. Ill.ma altra cosa et maggiore che mi ritrovo. Et qui facendo Humilissima riverenza a V. E. Ill.ma da Dio N. S. gli prego con tutto il core il colmo d'ogni maggior felicità.

Venetia gli 25 Settembre 1627.
di V. E. Ill.ma
Ser.re Humill.mo et obblig.mo
Claudio Monteverdi.

Il Monteverdi, ottenuto dalla Serenissima, per intercessione di Odoardo, venti giorni di licenza, venne a Parma, ove il 30 settembre spedì al Bentivoglio questa sua:

Vengo a far riverenza a V. E. Ill.ma, et insieme a renderle quelle gratie maggiori che so et posso per gl'honori particolari e straordinari ricevuti da Madama Ser.ma et Ser.mo Prencipe, quali Signori non solamente hanno datto commissione ai Sig.ri Ministri che mi sia datto ogni comodità, ma essi medesimi in voce m'hanno certificato di tal singolar gratia. L'Ill.mo Signor Majordomo poi punto non è restato ad eseguire la bona volontà de' padroni, ma la gentilezza di Sua Sig.ria Ill.ma ha completo anco maggiormente di più sichè altro ora non mi manca ricevere che la man di Dio che effetti in me, non dirò in tutto che non sarebbe possibile, ma in parti corrispondenti alle cotante et signalate gratie. Il riverente affetto in me non è già mancante punto; perchè in verità ardo di desiderio di far cosa che sia grata et alle Ser.me Altezze Loro, et al delicato gusto di V. E. Ill.ma, la qual colla sua presenza se fosse qui spererei anco di far maggiormente. Et per quanto alla mente di Madama Ser.ma creddo che teneva che V. E. Ill.ma fosse venuta a Parma, perchè nel presentarLe la lettera di V. E. Ill.ma mi disse — e quando sarà a Parma il Sig. Marchese? — Mi trovo haver fatto il primo intermedio, qual è quello di Melissa et Bradamante, et non quello di Didone, ma sarà il secondo. Son dietro al terzo, il qual finito, comincerò a provar qualche cosa. Fra il qual tempo de le prime prove finirò piacendo a Dio anco il quarto. Il quinto per anco non l'ho havuto, ma creddo che mi sarà datto quanto prima. Nè ho mancato sino ad hora di far qualche cosa per il Torneo ch'è stabilito se non in tutto almeno la maggior parte. Vorrei haver gratia di poter andar a Venetia per servire alla Chiesa di S. Marco per la notte di Natale, la cui solennità è la più grande che faccia il Maestro di Cappella in tutto l'anno, e poi di subbito ritornarmene a li comandi di queste Ser.me Altezze, e di V. E. Ill.ma. Del tutto che ho fatto e vado facendo ne ho datto parte alle Altezze loro et al Sig. Majordomo, et hanno mostrato essere restati gustati, del che ne ho ringratiato Dio, qual insieme prego con ogni caldo affeto sempre feliciti et conservi V. E. Ill.ma alla quale humilmente inchinandomi baciole riverentemente la mano.

Da Parma gli 30 ottobre 1627.
di V. E. Ill.ma

l'Humill.mo et Obbligat.mo
Claudio Monteverdi.

Ma il congedo dei venti giorni è scaduto, e Claudio deve ritornare a Venezia: il Duca però non lo lascia partire e chiede alla Serenissima il permesso che egli rimanga a Corte tutto il mese di novembre. Anche Claudio a sua volta si rivolge ad uno dei Procuratori della Serenissima per dimostrargli la necessità di un più lungo soggiorno presso il Farnese:

. . . . . .

Venni da V. E. Ill.ma a pigliar licenza per qualche venti giorni per potermi transferire sino a Parma addimandato da queste Ser.me Altezze, havendomi honorato di comandarmi ch'io li mettessi in musica certa bona quantità di versi per servitio d'una bellissima commedia che fanno fare: et credendo, veduto il Theatro

e datto conto alle loro Altezze, dell'ordine che tenevo di mettere in canto le dette parole, potermene di subito ritornare, ma quando sono stato giunto, l'Ill.mo Sig. Majordomo mi ha fatto molta istanza che io resti fino a tanto che gli habbi fatto gli detti cinque intermedii per la detta commedia; essendovi ancora altre parole da compire: gli risposi che no haveva licenza de le V. Ecc. Ill.me che per vinti giorni: esso Sig.re mi rispose che queste Ser.me Altezze havrebbero scritto per la licenza almeno per tutto il presente mese, nel qual tempo promisi de darlo fatto: et avrebbe scritto a VV. Ecc. Ill.me e a Sua Serenità: gli risposi che più saria stato di necessario che mi fossi potuto partire alla fine del presente mese per potermi trovare a tempo per la messa della Notte di Natale a Venetia: mi rispose che si certamente. Del tutto ne ho voluto dar parte a V. E. Ill.ma come parimenti ho fatto a Sua Serenità, atiò restino informati minutamente della mia persona: per la presentatione ordinaria mi ha certificato il Sig.r Majordomo che queste Altezze scrivono a Venetia soggiungendomi che la loro lettera conterà desiderio particolare che subito finiti li primi otto giorni di Natale mi lascino ritornar a Parma per mettere in esecuzione le opere fatte.

Et qui facendo humill.ma riverentia a V. E. Ill.ma da Dio N. S. gli prego ogni compita felicità.

Da Parma gli 8 Novembre 1627.
Di V. Sig.rie Ill.me

Servo Hum.mo Obbl.mo
Claudio Monteverdi.

Odoardo, ottenuto il benestare, trattenne il musico ricercatissimo presso di sè tutto il mese di novembre. Ma il 9 dicembre il Monteverdi riprendeva il viaggio di ritorno a Venezia latore di questa lettera del Duca al Doge:

« Serenissimo Principe,

Supplicai Vostra Serenità li giorni passati a restar servita che il Monteverdi potesse trattenersi qua presso alle Feste del SS. Natale. Ora egli se ne viene per complire all'obbligo del suo carico; ed io... la supplico umilmente a degnarsi di concedere al medesimo Monteverdi che passate dette feste, possa ritornarsene qua, dove è necessaria la persona sua per esecuzione di quello che con tanta amorevolezza egli con le virtù sue ha incamminato per le feste da farsi nelle mie nozze. Di questo favore Ecc. Ecc. »

Che il Doge concesse il favore richiesto ci è detto dal Monteverdi nella sua del 9 gennaio 1628 allo Striggio:

« Tra duoi giorni spero tornerò a Parma per metterle a queste Alt.ze Ser.me al ordine musiche per torneo et per intermedi di comedia che si haverà a recitare da di là se così gusterà darolle nova de la riuscita de le cose. »

L'attività svolta a Parma durante il suo nuovo soggiorno ci è descritta da questa lettera, piena di riconoscenza e di affetto, inviata allo Striggio in occasione della di lui creazione a Marchese:

Qui in Parma si provano le musiche da me composte in pressa (credendo queste Ser.me Altezze che loro Ser.me Nozze si havessero a fare di gran lunga

un pezzo prima di quello si tiene anderanno) et tali prove si fanno per trovarsi in Parma cantori Romani e Modenesi et sonatori Piacentini et altri che havendo visto queste Ser.me Altezze come rieschino per li lori bisogni et la riuscita che fanno et la sicura speranza al occasione in brevi giorni si metteranno al ordine si tiene che tutti se ne anderemo alle case nostre, sino al sicuro aviso del effetto qual si dice potrebbe essere a questo maggio et altri tengono a questo settembre saranno due bellissime feste l'una tutta comedia recitata con gli intermedi apparenti in musica et non vi è intermedio che non sij longo almeno tre cento versi et tutti variati d'effetto le parole le quali le ha fatte il Sig. Ill.mo D. Ascanio Pii Genero del Sig.r Marchese Entio Cavaglier dignissimo et virtuosissimo: l'altra sarà un Torneo nel quale interverranno quattro squadriglie di Cavaglieri, et il mantenitore sarà il Seren.mo stesso.

Le parole di esso Torneo le ha fatte il Sig. Aquilini, et sono più di mille versi, belli si per il torneo, ma per musica assai lontane, mi hanno datto estremo da fare; hora si provano le dette musiche d'esso torneo; et dove non ho potuto trovar variationi nelli effetti ho cercato di variare nel modo di concertarle et spero che piaceranno.

Da Parma gli 4 febraio 1628.

D. V. S. Ill.ma

Ser.re Obblig.mo per sempre
Claudio Monteverdi.

Se la mancanza di documenti non ci ha permesso di conoscere quanti altri soggiorni fece Claudio a Parma prima del dicembre 1628, ci ha pure vietato di riscontrare quanti « danaretti » egli guadagnasse alla Corte Farnese, la quale certamente fu più generosa di quella dei Gonzaga che gli faceva sospirare prima lo stipendio, poi la pensione. Ciò che risulta con la più sicura certezza è l'immenso successo che accompagnò le creazioni monteverdiane di questo periodo. Infatti le musiche del Monteverdi piacquero tanto al Duca Odoardo che questi nel 1641 lo incaricò ancora di musicare il balletto *Vittoria d'amore* eseguito nella cittadella di Piacenza in occasione della nascita del suo terzogenito Ottavio.

Ma gli archivi di Parma, Napoli e Venezia, che non ci hanno permesso di poter fare una dettagliata, precisa descrizione della vita parmigiana del grande Cremonese, forse occultamente conservano molti e preziosi fogli che ancora trattengono nel più geloso silenzio tutto lo sfavillante scintillio creativo che il sommo genio certamente profuse nel lungo periodo delle storiche feste parmigiane.

CESARE ALCARI.

Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblicherà in Agosto. Il prossimo fascicolo uscirà dopo la metà di Settembre.

Dante e la voce cantata e parlata

Di che cosa non ha trattato Dante? e di quanti studi l'immane lavoro non è stato oggetto? Campo mietuto, si dovrebbe concludere; viceversa, non è così.

Si è scritto a diffusione sulla musicalità del verso dantesco, e sugli argomenti che in esso, alla musica si riallacciano o trattano, ma non si erano mai notate le osservazioni e raccolti i frutti delle associazioni mentali che sorgono, tumultuando, alla lettura dell'opera dantesca, in uno spirito educato a considerare i suoni e le voci, come elementi costitutivi della vita universa. Chi poteva farlo, se non un otologo, un uomo cioè che si è tutto dedicato allo studio di alcuni sensi superiori, quali l'apparato dell'udito e dell'olfatto, in se e nei rapporti col sistema nervoso, e l'ordigno della fonazione? che ha sentito che per non rimanere sterile d'ogni complessa spiritualità, è necessario indugiare sulle manifestazioni artistiche e filosofiche che si riconnettono a quei mirabili apparati, fra loro collegati in modo intimo, così che essi costituiscono la più fervida, rigogliosa e genuina fonte di espressioni e di sensazioni mirifiche?

Guglielmo Bilancioni, direttore della clinica romana, poteva accingervisi perchè scienziato e perchè artista « per li rami » (A buon Cantor buon citarista, Formiggini, Roma) perchè ha sentito, parafrasando Giovanni Müller nel suo detto « nemo psichologus nisi physiologus », come l'armonia animata, ammonitrice dei sensi, si colleghi con la fonetica biologica e sperimentale.

Udito e voce, furono sempre considerati come strumenti precipui di progresso umano e di elevazione psichica. La morte del padre di Amleto, pel veleno immesso nell'orecchio, ha più vasto significato di quanto non sembri, e non occorre un dono d'eccezione a percepire in ogni atto sensoriale e vocale, la sostanza di un rito. Di qui, la meraviglia del suono e de' suoi bagliori musicali; di qui, la gamma della voce umana, onde la fisiologia, sembra principio generatore di entusiasmo poetico. Dante, filosofo e artista, vi ha prodigato le ricche possibilità liriche del suo verso e del suo intuito, e noi vi ricorriamo per riflessione e per meditazione, per catarsi quotidiana, perchè, come nella formula di chiusa dei rescritti dei reali di Francia, « tel est notre bon plaisir ». E Bilancioni ce ne ha creato un libro indicatissimo a valorizzarci il poeta anche sotto questo nuovo aspetto; lavoro coordinato e metodico, che sulla fonetica fisiologica dantesca, mancava. Fatto ingiustificabile, quando non si deformi o si costringa in anticipazioni arbitrarie e anacronistiche il pensiero del poeta, se conveniamo con Alessandro D'Ancona, che alla Commedia concorsero tutte le cognizioni dell'intelletto, e a perfezionarla, cooperarono l'architettura con l'ordine, la scultura col rilievo, la pittura col colore, la poesia col suono.

Dante, — che nel « De Vulgari eloquentia » dimostra quale dovesse essere l'italiano da usarsi per scrivere nobilmente nella nostra lingua, e per risolvere il problema, trattò anche delle origini del linguaggio, della sua differenziazione, del distribuirsi delle lingue in Europa, della varietà dei dialetti italiani, fissandone caratteri e inflessioni sonore, — doveva pur possedere un orecchio musicale di

suprema squisitezza, per percepire il fascino che desta la voce, e il sentimento che la parola ricama, erompendo dall'animo. A tal fine, trasformò vocaboli, li piegò e dispose in modo incomparabile e nuovo in « joconde e limate rime » per conferir loro l'intonazione musicale continuativa, al conseguimento de' suoi fini estetici. Impronta individuale, sensibile in pieno, isola sperduta, perchè il genio è solitario, e noi non ne difetteremo, come una volta, come fin qui, quanto meno costretti ad una via, e quanto più illusione e contemplazione, forse le sole alimentatrici di vita, avranno supremazia sulla vita che di consueto riteniamo la vera, mentre non ha consistenza, e si sfalda di fronte alla vita dello spirito.

***

L'antichità ritenne che la voce venisse dal cuore. Galeno e Aristotele che per quindici secoli dominarono nelle scuole d'Europa, parlano a lungo del cuore, e del suo ventricolo sinistro contenente aria, come la trachea arteria, e quindi fulcro adiuvante nel meccanismo della voce. Dante sa che per ottenerla, è condizione una spinta d'aria. Nell'episodio di Pier delle Vigne, quando dubita

che tante voci uscisser tra que' bronchi
da gente che per noi si nascondesse
INF. XIII - 26, 7

aggiunge poi che per parlare, lo spirito attraverso il tronco

... soffiò ... forte e poi
si convertì quel vento in cotal voce.
idib. 91, 92

Certo Dante rientrava nella cornice della grandiosa speculazione scolastica. La « Summa », costituiva le colonne d'Ercole nel mondo dell'esplorazione spirituale, ed egli segue l'aquinate, quando chiama « dolce armonia » le note dell'organo; « tin-tin » lo squillo del carillon; « guizzo » il vibrare della cetra; « suono » le vibrazioni dell'angelica tromba, o della lira; mentre dice « voce » e « canto », le vibrazioni risultanti dalla glottide.

Nel XX dell'Inferno, egli dimostra come l'apparato della fonazione, urga dell'integrità anatomica in tutto il suo ambito: la torsione del collo inflitta agli indovini e ai fattucchieri, i soli che non pronunciano parola, colla trachea torta; essi dovevano procedere lentamente; sola espressione l'angoscioso pianto

e vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fanno le letàne in questo mondo.
Come 'l viso mi scese in lor più basso
mirabilmente apparve esser travolto
ciascun tra il mento e 'l principio del casso
7, 12

Coevo quasi al poeta, insegnava a Bologna, Mondino de' Liuzzi. Fino al XVI secolo, quanto non s'accordava colle sue scoperte, era ritenuto « monstrum »,

e conquista memoranda, fu l'aver stabilito che la laringe, aveva centri motori encefalici. L'Alighieri dovette conoscerlo direttamente, o attraverso quel maestro Fiducio, che forse lo assistette nell'ultima malattia del settembre '321. Condizione fondamentale per l'emissione della voce, è il respiro; senza una riserva d'aria nel torace, non si può parlare e tanto meno cantare. Nell'invocazione ad Apollo, come donatore dell'arte del canto, lo incita a spirare dal suo petto concetti e suoni, con quella potenza e perizia divine, di cui diè prova, quando sfidato da Marsia, a chi meglio sonasse, lo vinse e punì crudelmente. E nell'Inferno, dissimula la stanchezza del cammino

parlando andava per non parer fievole
INF. XXIV, 64

conoscendo che la continuità del discorso, presuppone tono delle forze corporee, fondamento fisiologico all'attore

come uom che suo parlar non spezza.
PAR. V, 17

La voce e la parola possono dirsi « spirito » nel senso che sono legate al respiro, e perchè rappresentano qualcosa dell'essenza più intima di noi stessi.

Tanto fu dolce mio vocale spirto

osserva nel XXI, 88 del Purgatorio e numerose sono le citazioni consimili. L'atto del respiro e della voce, è segno precipuo di vita, ma le anime del Purgatorio parlano, cantano, ridono, ma non respirano. Sapia, espiante in cecità, arguisce che Dante sia vivo, dall'aria che il suo respiro commuove, e dal suono vibrante della voce, che avverte con la sensibilità dei ciechi.

Ma tu chi se' . . . . . .
. . . . . .
. . . . . spirando ragioni?
PURG. XIII, 130, 33

I disorientati moti del respiro, il rapido susseguirsi, convulso e veemente delle ispirazioni e delle aspirazioni, con il conseguente frammentarsi della voce, hanno singolare ingenua evidenza nel pianto parlato (Inf. V, 126 - XXXIII, 9 - XIX, 65) e accanto al piano, per analogo accelerarsi del respiro, la dispnea:

La lena m'era del polmon si munta
quand'io fui su, ch'io non potea più oltre,
anzi mi assisi nella prima giunta.
INF. XXIV, 43, 45

Il poeta ha intuito i rapporti tra affaticamento corporeo e accelerarsi del respiro, e troviamo cenno di molti dei meccanismi periferici dell'apparecchio vocale, che intervengono nella formazione della parola quando

e la voce allentò per lo suo varco.
PURG. XXXI, 21

Dante lo potè osservare nelle piazze e nei tribunali, nelle corti e nei campi. Il carrettiere che saluta l'alba cantando, come l'ortolano intento al solco, come uomini e donne nei campi, o la massaia al fontanile, o il bovaro, o lo stesso scemo, circondato dalla turba plebea. Purg. VIII, 93 - XXII, 108 - XXV, 13.

***

Il dolore e l'atteggiamento di chi parla sospirando, o di chi grida piangendo, non sfugge alla visione poetica, e l'Alighieri usa artifici onomatopeici pel « soffiare » di chi ha le narici immerse nel brago, donde il suono sgradevole e ritmato, con la similitudine del maiale quando grufola nel trogolo (Inf. XVIII, 103); come ancora rileva che la lingua ha compito fondamentale nella fonazione, e il suo seccarsi, impedisce una buona favella (Inf. XXXII, 139); mentre alcuni animali inumidiscono di tanto in tanto le narici con la lingua, per un più facile respiro (Inf. XVII, 75). E a chiudere questa rassegna rapida di gesti, più o meno macchinali e riflessi, non va dimenticata colei

che tossìo
al primo fallo scritto di Ginevra
PAR. XVI, 14, 15.

che pure era riuscita a coprire e a dissimulare il battito ininterrotto del suo cuore appassionato.

Anche il mento, peculiare all'uomo, è in rapporto con la stazione eretta e con la fonazione della favella, e ciò è intuito da Dante (Parad. III, 34); come lo è l'innalzarsi del mento, per chi vuol parlare, Purg. XIII, 100, 102.

E con quanti aggettivi non sa egli decorare la voce? e di quali sfumature non è suscettibile? (Purg. XVI, 63 - XX, 19 - XIX, 73). Segni di sensazioni e di osservazioni, di episodi vissuti e di stati d'animo che troviamo specialmente nelle svariate similitudini dantesche, chiaro riflesso di quel gentile e vigoroso spirito che li andò tracciando.

Un'altra verità fisiologica di sottile rilievo sull'afasia, è espressa nel

chi per lungo silenzio parea fioco.
INF. XIV, 3.

La conoscono i cantanti, quando non studiano quotidianamente, se pur dubito... conoscano questo notissimo verso. La fenomenologia degli stati emotivi gravi, onde il tono del sistema simpatico, è costituente precipuo della reazione; la siccità della bocca, la meraviglia che modifica il timbro, tutto è passato in rivista dal Bilancioni e messo in evidenza negli accenni del poeta, con l'opportuna scelta di una vasta bibliografia, ricordando episodi che danno al libro un sapore piacevole, scorrevole, facile, trattando un argomento dei più ardui. E nel contempo, tratti umoristici: Caio Gracco, che si teneva uno schiavo alle spalle, mentre arringava il popolo, perchè con un flauto d'avorio, gli desse il tono della voce; e Nerone, che coltivava la voce per l'effetto sulla folla, e dava disposizioni reclamistiche ai cinquemila giovani d'ogni classe, distribuiti in reparti, che dovevano a Napoli

abbandonarsi al suo applauso, così che l'uno doveva produrre il rombo, a bocca chiusa, a tipo baritonale « bombos », l'altro il battimani « imbrices », un altro le nacchere « testas », e su tutti, la vox populi.

***

Nè mancano le considerazioni dello scienziato artista che constata come il canto è un fenomeno fisiologico, prima di essere arte. Considerato nella sua qualità sostanziale, è un fenomeno sonoro, e come tale, dotato di una certa materialità, obbedisce a leggi fisiche. Ma per alcuni suoi attributi, acquista essenza spirituale, sfugge a ogni regola e solleva l'anima umana alle più alte sfere. Questa duplicità di natura, è nella sua stessa genesi. Il canto è funzione di organi corporei comuni a molte specie di animali; ma al tempo stesso, è emanazione del pensiero e l'esecutore dell'ideale. La coesistenza di questi due elementi opposti richiama al suo studio due categorie di cercatori: da una parte i fisici, i foneticisti, gli psicologi, i laringologi, gli scienziati insomma; dall'altra i poeti, i musicisti, i cantanti, in una parola gli artisti. Simile concezione soddisfa e diletta lo spirito: a ciascuno la sua sfera, il compartimento dove appartarsi.

Se si può scindere con il pensiero, il fenomeno vocale, si constata che ognuno degli elementi costitutivi, è condizione e complemento dell'altro, e non si può possedere il primo, se non compenetrandosi del secondo, e la nozione dell'insieme, è necessaria a comprendere i particolari.

A Dante non erano ignoti i registri, i timbri e gli ornamenti nel senso musicale: ne aveva già trattato Garlando l'Ortolano, e Gerolamo da Moravia aveva distinto la vox pectoris, la vox gutturalis, la vox capitis, mentre all'epoca sua oltre l'arte del « trovare », le manifestazioni musicali erano date dal gregoriano, dalla lauda e dalla canzone sacra. Dante si accostò alla vivace poesia occitanica e alla musica che la rivestiva. Non gli difettò quindi il « pabulum » necessario per lo studio della voce e dalla scuola salernitana, trasse conoscenze sulle sue modificazioni patologiche, ma vi ha dato scintillii e riflessi di cielo: i creatori superano l'urto fra il loro « io » nuovo, e il passato. Non intesi generalmente, come nessuna azione storica che non può manifestarsi subito nella pienezza degli effetti, per essi costruisce il tempo. E il verso dantesco, nel quale l'udito trionfa come senso, è la più vera musica, in quanto voce e gesto espressivo.

ALDO CANTARINI.

NOVITÀ

R. ZANDONAI

Il flauto notturno

Poemetto per Flauto solista e piccola Orchestra

Partitura in 16° (122726) **L. 8.**

EDIZIONE RICORDI

L'ultimo "musico„ alla Scala: G. B. Velluti [1]

Nell'inverno del 1779 in contrada di Santa Margherita, dalle ore sedici alle diciotto di mattina, solevano convenire nella bottega da caffè del cioccolattiere Iselli, parecchi nobili cavalieri. Erano giovani eleganti e scapati, non soverchiamente amici del signor principe di Rocca Sinibalda, membro influentissimo nell'appalto del Teatro alla Scala, condotto dai cosidetti signori « cavalieri associati ».

Di lui quindi e dello spettacolo al teatro, detto allora « alla Scala », dicevano allegramente tutto il male possibile. E rincaravano la dose, scagliandosi, fra un biscotto e l'altro, contro lo spartito che in quel punto vi si eseguiva: si intitolava *Calliroe*. Era la terza opera che davasi su quelle nuovissime scene. L'aveva musicata il signor maestro Alessandri. E scrittala il signor Mattia Verazzi, segretario intimo e poeta aulico di S. A. S. E. Palatina.

C'era — lo si capisce — anche in *Colliroe* il musico. L'uomo dalla voce bianca in quell'occasione era Giovanni Rubinelli. Tre uomini-soprani e due uomini-contralto femminilizzavano i cori. Chiamavansi Francesco Gilardone, Antonio Duffò, Giuseppe Redaelli, Francesco Simonino, Felice Elli. La zazzera, il petto sviluppato, la floscia pinguedine e la vocina del Duffò godevano la notorietà simpatica di tutta Milano.

Voi non lo credereste, eppure l'obbiettivo dei patrizi convenuti nel caffè dell'Iselli era quello appunto di combattere fieramente la miserabile istituzione degli spadoni. E tanto per cominciare, giuravano che andando in scena la nuova opera *Cleopatra* dell'Anfossi, avrebbero *accoppato* il Rubinelli, fatto un chiasso infernale contro l'impresa dei cavalieri associati, e ad essi imposta la soppressione pura e semplice dei « musici » alla Scala.

Viceversa poi non fecero nulla. *Cleopatra* andò benone. La Balducci, la Lebrun e Rubinelli operarono miracoli. La musica piacque sovranamente ed i congiurati della cioccolatteria Iselli trovarono più di lor genio lasciare in pace e musici e principe di Rocca Sinibalda, dedicandosi invece a fare un tantino di corte alle sorelle Ducot, ballerine di mezzo carattere, le quali nel balletto *Il tradimento di Simone* mostravano delle gambe tali da giustificare, da sè sole, la guerra di Troia.

***

A questo modo, sia dopo, come prima dell'inaugurazione della Scala, i *musici* continuarono a farsela benone. Essi cantavano con « tanto celestiale accento » che il conte di Firmian e le L.L. A.A. il Duca Luogotenente d'Este e la principessa Beatrice applaudivano fragorosamente dopo aver firmati gli editti contro di loro. Parini aveva un bello sfolgorarli coi fulmini della sua musa abborrente

(1) Dalla *Gazzetta Musicale* di Milano. Anno 1886, N. 15.

Sulla scena
un canoro elefante.

Tutto inutile. Farinelli, Caffariello, Cattaneo avevano fatto delirare il pubblico nostro. L'Angrisani, Martini, detto *Senesino*, Monani, detto *Manzoletto*, De Grecis, David ed altri, continuarono a farlo delirare — alla frenesia — colle moine della tonalità, e delle vocine flautate. La Cisalpina represse i musici. Ma essi ripresero aire sotto il regno italico. Ed alla Scala, il 26 dicembre 1808, fra la Colbran e la Cesarini, faceva la sua gloriosa comparsa un celebre musico romano, il Velluti. E la faceva nel *Coriolano* del maestro Nicolini. Nel 28 successivo gennaio il Velluti gorgheggiava i suoi trilli nella *Ifigenia in Aulide* del Federici, insieme alla Gazzi. E nel 28 febbraio ripresentavasi nell'*Orcamo* del Lavigna. Riconfermato nel 1810, egli creò la stupenda parte del contralto nel *Raoul de Créquy* di Simone Mayr: e subito dopo quella dell'*Arminia* del Pavesi.

Ho sott'occhio alcuni entusiasmi versificati per la « esaltazione alla gloria dell'illustrissimo signor cavaliere Velluti, musico di camera di S. S. il Pontefice Romano ». E fra le altre poesie d'occasione, noto una canzone dell'abate N. N. I. R. È un in-8° stampato per cura della stamperia Galeazzi. E i due primi versi dicono:

Velluti il nome: la voce velluto:
Questa è la corda: e tu sei il liuto.

Siamo al 1813. Gioachino Rossini ha un buon successo alla Scala col suo *Aureliano in Palmira*. E Velluti in questa prima sera — 13 dicembre — fu abbracciato e baciato da colui che doveva poi diventare il Michelangelo della musica. Il 22 gennaio 1814, Velluti sosteneva le sorti del *Quinto Fabio* del Nicolini. Il 21 maggio, stesso anno, impedì, col suo trionfo personale, la catastrofe dell'*Attila* del maestro Farinelli.

Ma fu quella la sua ultima comparsa alla Scala. Infatti dopo di lui, solamente il David, il Mari, il Tremezzani vennero a *contralteggiare* sul palcoscenico della Scala. Ma del Velluti più neanche l'insegna. E perchè?

Il perchè allora non si seppe. Venne per contrario in luce qualche anno appresso: sotto forma d'un racconto orientale pubblicato nel sesto volume del *Corriere delle Dame*, il periodico in voga a quei dì. Ne è autore quel Ferretti che scrisse il libretto della rossiniana *Cenerentola*.

***

Una catastrofe di cuore, il perno dell'azione. Eccola.

« L'Agà Azim era un giovane di forme e di voce ammirabili. Soleva nelle feste del Profeta deporre gli abiti della sua carica e vestire quelli d'una favorita. Volto roseo, capegli arricciati, un busto da sultana, Azim, quando apriva bocca, conquistava tutti i cuori. Pareva la più bella e la più affascinante fra le *houris*.

« Ahimè! l'Agà insuperbivasi del prestigio che esercitava. Il Profeta volle punire il suo orgoglio e lo fece innamorare sino alla follia di Fatmè: una donzella di sedici anni, appartenente ad una fra le più antiche famiglie della città.

« Azim a sua volta non seppe resistere all'invito replicatogli da Fatmè di fuggire insieme. Ma la famiglia di Fatmè, risaputo il piano, lo impedì: ed Azim

fu cacciato in bando e Fatmè, assai più saggia di Calipso, si consolò rapidamente dell'abbandono di Azim. »

Ed ora lasciate che disorientalizzi e metta in volgare.

E il volgare dice che del Velluti erasi perdutamente invaghita la marchesina Clelia G..., splendore fra le damigelle lombarde. Essa lo aveva udito nell'*Aureliano in Palmira*: poi gli avèva parlato in un ricevimento del Vicerè, leggendogli un acrostico del poeta Paradisi: e finalmente gli aveva dichiarato il suo amore, proponendogli una fuga a due in Isvizzera. Il Velluti era un bonario a tutta prova: e certo non gli piaceva troppo, alla sua età, correre la cavallina delle avventure erotiche con una bimba di sedici anni. Ma costei lo stimolava in modo che ritirarsi egli non potè. Ma la famiglia della marchesina subodorò l'affare losco, ne mise a parte la Reggenza provvisoria, che dopo la ritirata del vicerè Eugenio apparecchiava le vie all'Austria reduce, ed ecco che il buon Velluti riceve, alla vigilia della spedizione in Elvezia, l'ordine d'essere in ventiquattr'ore al di là del Po, fuori della provincia, pena l'arresto immediato e l'invio al castello di Pavia.

Velluti non se lo fa dire due volte. Va nella contrada del Monte Napoleone, ferma alla Diligenza un posto per Bologna e parte all'istante. Alcuni anni dopo la fanciulla innamorata del Velluti, e che, per la sua repentina partenza, sembrava dovesse morire di crepacuore, era sposa felice e invidiata d'un marchese M..., esule a Parigi dopo il 1831.

***

Frugando i giornali peninsulari di quel tempo — che già a quest'ora noi chiamiamo antico — ho rinvenuto un'altra volta il Velluti. Siamo nel 1822, a Piacenza, nel teatro « Comunitativo », che celebra solennemente la sua riapertura. Col Velluti ci sono due altri nomi celebri nell'arte: Pisaroni e Donzelli. Il Velluti riporta una clamorosa vittoria nell'opera già famosa del Morlacchi *Tebaldo ed Isolina*. Ad un certo punto il musico romano che cantava in chiave di soprano la parte di Tebaldo, udiva lontano lontano il fremer dell'arpa d'Isolina: e dopo un *recitativo* che « strappava il pianto » egli emetteva con voce, qualificata per paradisiaca, l'andante melodioso:

Caro suono lusinghier
Dolce ognor mi scendi al cor:
Tu richiami il mio pensier

I piacer d'un casto amor...
Dove andò, mio ben, quel dì?...
Ah! mai più ritornerà!

Questo motivo veniva fatto replicare perfin quattro volte al musico: e gli spiriti forti mormoravano:

— Sappiamo anche noi che Tebaldo deve accontentarsi d'un « casto amor ». Sfido io!

E compiangevano Isolina.

F. GIARELLI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Bach e Kayserling

L'uomo del quale abbiamo fatto figurare il nome vicino a quello di Giovanni Sebastiano non è il filosofo di Darmstadt, l'autore dell'*Analisi spettrale dell'Europa* e delle *Meditazioni sud-americane*. È probabile che si tratti d'uno dei suoi antenati, al quale dobbiamo non dei ponderosi volumi di filosofia e di analisi psicologica, ma la creazione di uno dei più sorridenti capolavori del musicista di Eisenach: le *Variazioni Goldberg* (*Aria mit XXX veraenderungen*).

La storia di questa composizione (che i pianisti, non si sa bene perchè, non fanno figurare nel repertorio consueto) ce la racconta Wanda Landowska (e chi più indicato di lei che n'è magistrale interprete?) nell'ultimo numero della *Revue Musicale*.

Il conte Hermann Karl von Kayserling, grande diplomatico, Ambasciatore di Russia alla Corte di Dresda, nonostante i suoi successi in diplomazia consacrava la maggior parte del suo tempo alla musica di cui era appassionatissimo: aveva al suo servizio i migliori strumentisti dell'epoca, ed i compositori di maggior fama (W. F. Bach, il liutista Weiss, F. Benda, J. G. Pisendel ecc.) erano ospiti abituali del conte nel suo palazzo di Neuestadt.

Fu Kayserling che, notando le doti musicali veramente straordinarie del giovane Johann Teophilus Goldberg, si occupò di lui e lo confidò a G. S. Bach (è vero che W. F. Bach, nella dedica del *Concerto in mi minore* lo dice allievo proprio: ma è ormai accertato che Goldberg fu allievo di Giovanni Sebastiano) il quale lo preferì ad ogni altro suo discepolo e riponeva in lui le più grandi speranze.

Sembra infatti che le qualità del giovane fossero straordinarie davvero: si diceva di lui « ch'era capace di leggere a prima vista le composizioni più difficili tenendo lo spartito capovolto sul leggio ». Oltre a ciò Goldberg aveva un carattere misantropo e fantastico, e roso da una profonda ed inguaribile malinconia: proprio come il figlio maggiore di Bach: W. Friedmann.

Ma veniamo alle *Variazioni Goldberg* e lasciamo la parola a Wanda Landowska:

« Per Kayserling, la musica fu una passione, un rifugio ed una consolazione. Snervato dai continui viaggi, dalle gravi responsabilità delle missioni che gli venivano confidate, il conte soffriva d'insonnia. Durante le notti interminabili, il piccolo Goldberg gli faceva musica; ma l'inquietudine senza posa del diplomatico non poteva certamente essere calmata dalle improvvisazioni tumultuose e nostalgiche dell'adolescente, e Kayserling cercava invano il filtro miracoloso che avrebbe potuto addolcire le sue ore d'angoscia.

Disperando di trovarlo, si rivolse a G. S. Bach e gli chiese di comporre un lavoro che, durante le notti insonni, il piccolo Goldberg, gli avrebbe suonato sul clavicembalo. Felice di poter provare la riconoscenza all'amico protettore, e sicuro di poter affidare l'opera sua al più straordinario dei clavicembalisti, Bach si mise al lavoro con gioia e, poco tempo dopo consegnava a Kayserling una composizione che portava questo titolo: *Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. Kayserling, in segno di riconoscenza, inviò al musicista una tabacchiera che conteneva 100 luigi d'oro.

« Bisognerà benedire l'insonnia di Kayserling, grazie alla quale Bach ci lasciò un capolavoro? Non credo. Non sono le circostanze che generano un'opera d'arte e ne determinano la fioritura: esse servono solamente di pretesto al genio creatore, il quale troverà sempre questo pretesto ed, al bisogno, lo inventerà... Ma quale straordinaria chiaroveggenza psicologica dimostra Bach! Anzichè una *suite* di danze, la cui ostinazione ritmica avrebbe potuto aggravare uno stato d'insonnia, egli creò un'opera che, per la ricchezza degli elementi che la compongono, interessa e diverte senza mai eccitare i nervi. Bach comprese perfettamente quel ch'era necessario per vincere lo *spleen* d'un uomo raffinato e dotato di un'eccellente cultura musicale ».

A questi cenni la signora Landowska fa seguire alcune acute osservazioni sulla possibilità di ascoltare *polimelodicamente* (« ...La musica romantica e quella moderna ci hanno fatto dimenticare come si ascolta *polimelodicamente*... nonostante il « *ritorno a Bach* » il cui carattere è piuttosto dinamico »...) e sul ca-

rattere del pubblico d'allora e di quello di adesso: e, dopo un breve sguardo sulla natura della *variazione* nei predecessori di Bach, un'analisi minuziosa delle *Variations Goldberg*, ed uno studio sull'interpretazione di queste. E termina l'interessantissimo scritto con un curioso parallelo che ci piace riportare:

« Lo studio dell'opera d'un contemporaneo, maggiore d'età di 17 anni di G. Sebastiano, mi serbava una rivelazione. Galanti, dalle allusioni quasi frivole, le *Folies Françaises* di Couperin il grande, sono considerate *une pièce légere*. L'esame attento di questo lavoro m'ha rivelato una analogia impressionante nella costruzione con le monumentali *Variations Goldberg*: lo stesso principio di basso immutabile, la stessa teoria d'armonie invariabili che passano dall'una all'altra variazione, la stessa noncuranza per le leggi delle variazioni scolastiche. Però un punto, e non il più trascurabile, diversifica un'opera dall'altra, rendendocele anche più care perchè sottolinea il carattere tipico dei rispettivi autori: mentre l'inesauribile invenzione di Bach si muove in una sfera di speculazione contrappuntistica, la ispirazione di Couperin si dirige verso una elaborazione psicologica d'una suprema raffinatezza.

« Musica assoluta di Bach, musica galante di Couperin, al di là dei nostri pregiudizi sull'arte *superiore* od *inferiore*, alla stessa altezza si raggiungono e si riuniscono ».

ITALIA

Bollettino Bibliografico Musicale. - Milano, aprile-maggio 1933.

E. M. D.: *Max Reger.* — P. Isaurico: *Che cos'è la musicologia?*

Musica Sacra. - Milano, maggio 1933.

—— *Don Jules Jeannin.*

Nicia. - Milano, maggio 1933.

P. Berri: *La musica ai tempi di Ludovico Ariosto.*

La Sera. - Milano, 3 giugno 1933.

F. Abbiati: *Tendenza dell'opera contemporanea.*

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, maggio 1933.

G. B. Le Guevello: *In dulci jubilo: Messa dell'Ascensione.*

La Nazione. - 31 maggio 1933.

V. Gui: *La scenografia moderna.*

——— 30 maggio 1933.

A. Della Corte: *Mendelssohn e il Sogno.*

Il Resto del Carlino. - Bologna, 2 giugno 1933.

F. Alfano: *Alfano e le sue idee.* — L. Nediani, R. Nielsen, A. Zecchi: *La parola ai giovani.* — Gaianus: *Orfeo sincopato (G. Gershwin).*

La Nuova Italia Musicale. - Roma, maggio 1933.

V. Bianchi: *Il calamaio delle armonie.*

Rassegna Dorica. - Roma, maggio 1933.

M. Saint-cyr: *Wagner e Brahms.* — U. Rolandi: *Un incontro con Erminia Borghi Mamo.* — E. Albini: *Il violino e la sua origine.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, maggio 1933.

O. Mancini: *R. Strauss, Debussy e il modernismo musicale.* — M. Rinaldi: *Arte e umanità in E. Bloch.*

Rassegna Italiana. - Roma, giugno 1933.

A. Orbetello: *Contributi romano-gregoriani alla musica inglese.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1933.

W. Landowska: *Sur les « Variations Goldberg » (Aria mit XXX Veraenderungen).* — L. Dunton-Green: *G. B. Shaw, critique musical* — J. Cratan: *Idées.* — J. Dalcroze: *L'improvisation musicale*

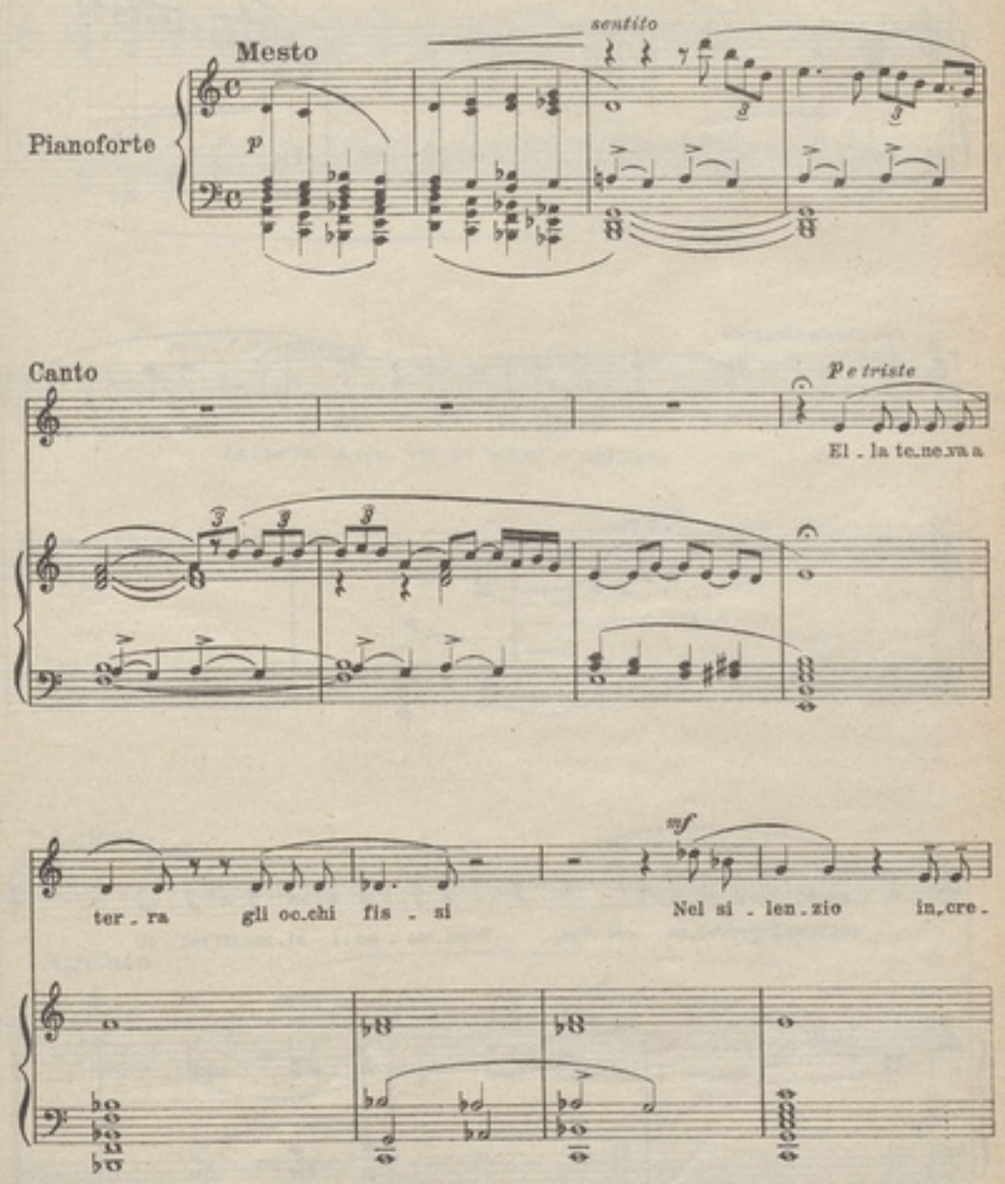
Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1933.

Ch. Bouvet: *Censorinus et la Musique.* — Y. Rokseth: *Une source peu étudiée d'iconographie musicale.* — M. Raghib: *Descriptions d'orgues par des auteurs turcs et persans (IV).* — H. Martin: *La Camerata du Comte Bardi et la Musique florentine du XVI siècle.*

UN RICORDO

Parole di
G. d'Annunzio

Musica di
E. Sartori



Proprietà riservata.

di_bi_le i mi_nu_ti pa_re_a_no a_pri_re

con forza stentato

smi_su_ra_ti a_bis_si. Oh se per sem_pre

sot_to un im_prov_vi_so col_po, fossi_mo no_i ri_ma_sti mu_ti!

p dolce e molto triste

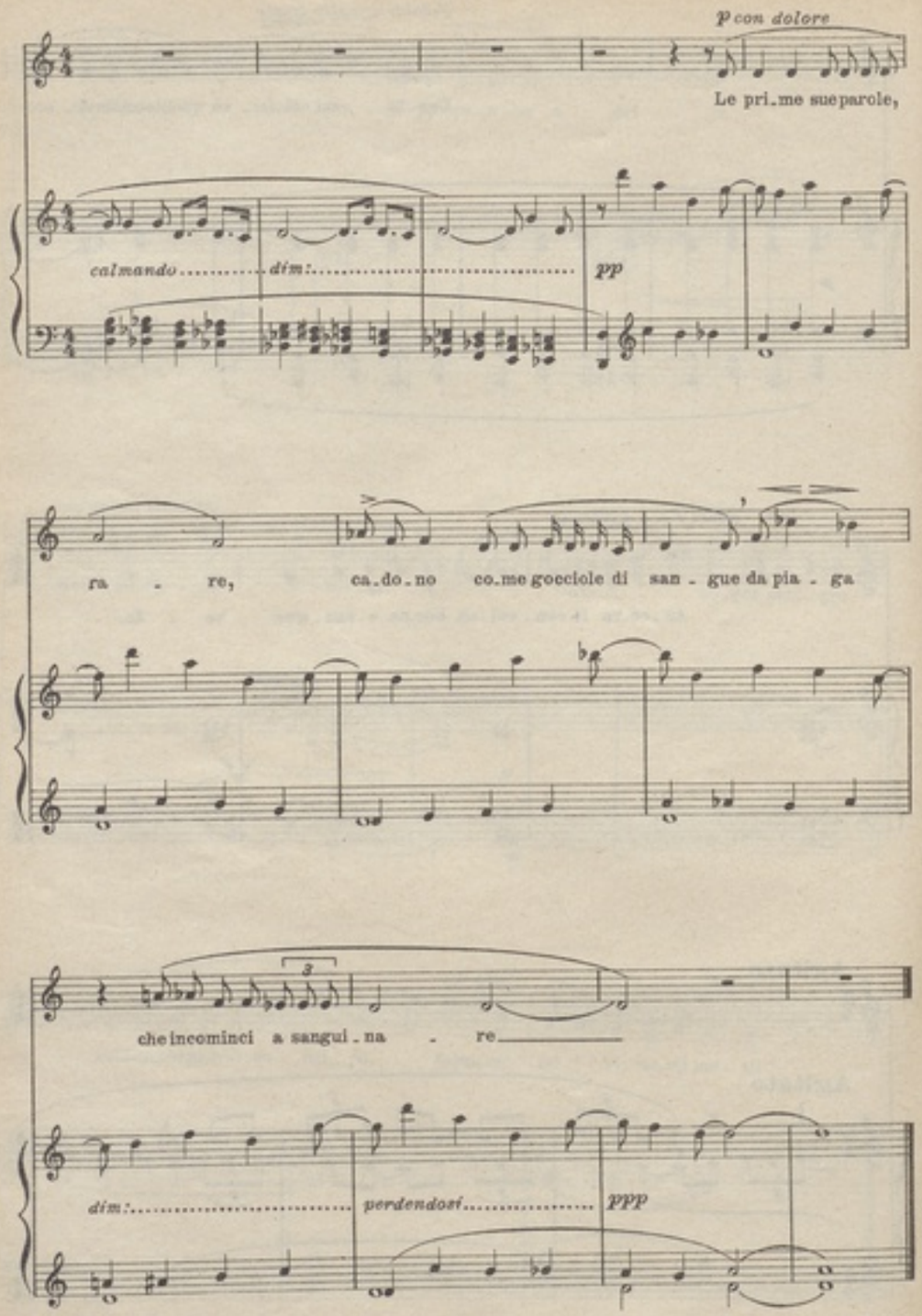
Len_ta mi sol_le_vò quelli occhi in vi_so.

quasi f con passione

An_co_ra la con_vul_sa boc_ca e_san_gue ve_do.

Agitato

Agitato



Le Ménestrel. - Parigi, 12 maggio 1933.

J. Chantavoine: *Brahms, à propos de son centenaire.*

Le Monde Musical. Parigi, 30 maggio 1933.

—— *Le centenaire de Brahms* (Impressioni di compositori francesi). — J. Thieffry: *L'art d'apprendre.* — R. De Saussine: *Vienne artistique 1933.* — Y. Rokseth: *Grieg.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 maggio 1933.

Y. Menuhin: *Les jalons de ma carrière.* - *Ma rencontre avec Einstein.* - *Mon opinion sur moi-même.* — J. D.: *La ville de Paris et les théâtres subventionnés.* — G. Martenot e M. Semenoff: *La Musique, éducation de l'homme et de l'enfant.*

——— 15 maggio 1933.

P. Landormy: *En compagnie du Président de Brosses.* — P. Louage: *C'est le chef qui fait l'orchestre.* — C. Cezan: *Les mélodies d'H. Duparc* (Intervista con Ch. Panzera). —— *La grande confusion du théâtre musical.*

INGHILTERRA

Music and Letters. - Londra, aprile 1933.

A. Lourié: *The Crisis of Form.* (La crisi della Forma). — W. W. Roberts: *Brahms: The Organ Works.* (Le opere per organo di Brahms). — J. Deas: *The Symphonies of Brahms.* (Le sinfonie di Brahms). — R. W. Wood: *A Pair of Neglected Masterpieces.* (Due capolavori trascurati). — J. S. Trend: *R. J. S. Stevens and His Contemporaries.* (R. J. S. Stevens ed i suoi contemporanei). — E. J. Dalcroze: *Remarks on Arrhythmy* (Osservazioni sopra l'aritmia). — M. M. Scott: *M. Lombardini, M.me Sirmen.*

Musical Opinion. - Londra, maggio 1933.

—— *Johannes Brahms.* — R. E. M. Harding: *The pianoforte* (Il pianoforte). — B. J. Maslen: *Celebrities and Music: William Beckford* (Celebrità e la musica: William Beckford). — A. F.: *Karg-Elert (1879-1933).*

The Musical Times. - Londra, maggio 1933.

J. A. Fuller-Maitland: *Brahms's Orchestral Music* (La musica per orchestra di Brahms). — E. Walker: *Brahms as a Song-writer* (Brahms autore di liriche). — H. C. Coelles: *Brahms's Shorter Choral Works* (Le opere corali minori di Brahms). — D. G. Mason: *The Pianoforte Quintet of Brahms* (Il quintetto con pianoforte di Brahms). — J. Pulver: *Brahms: A Short Biographical Sketch* (Un breve schizzo biografico di B.). — R. Lorenz: *Weingartner's Some Brahms Memories* (Alcuni ricordi di Weingartner su Brahms).

The Sackbut. - Londra, maggio 1933.

L. Henry: *Destroying the Nonsense of Music* (Distruggendo le sciocchezze della musica). — C. Scott: *Beethoven for Storn* (L'uragano beethoveniano). — S. Fletcher: *Elgar the Enigma* (Elgar, l'enigma). — G. Costa: *Cradle songs of the Ghetto* (Ninnenanne del Ghetto).

Monthly Musical Record. - Londra, maggio 1933.

E. Walker: *Brahms's Piano Musica* (La musica pianistica di Bach). — F. Schnapp: *Liszt and his Countess* (Liszt e la sua contessa). — A. L. Mason: *Spanish and English Music: a Parallel* (Musica inglese e spagnuola: parallelo). — L. Grunbaum: *R. Strauss reconsidered* (R. Strauss riabilitato). — S. Goddard: *Javanese Music and Dancing* (Musiche e dame giavanesi). — E. Rubbra: *Debussy: an Introduction* (Introduzione a Debussy).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, maggio 1933.

G. Ernest: *Johannes Brahms.* — K. Kobald: *Brahms und Wien* (B. e Vienna). — K. Geiringer: *Brahms als Musikhistoriker* (B. come storico della musica). — R. Petzoldt: *Brahms und der Chor* (B. ed il coro). — L. Wullner: *Brahms und das Lied* (B. ed il lied). — F. Baser: *Brahms und die Oper* (B. e l'opera). — M. Fiedler e S. Hausegger: *Brahms und der Dirigent* (B. ed il direttore d'orchestra). — W. Altmann: *Brahms als Mensch* (B. come uomo). — R. Specht: *Brahms der Sinfoniker* (B. il sinfonista). — J. H. Wetzel: *Die Harmonik bei Brahms* (L'armonia nell'opera di B.) — R. Hohenemser: *Brahms und die Volksmusik* (B. e la musica popolare).

— A. Door : *Erinnerungen an Brahms* (Ricordi su B.).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 3 maggio 1933.

H. Kuznitzky : *Zum 100 Geburtstage Brahms* (Per il centenario di B.).

——— 17 maggio 1933.

F. Jaritz : *Wirtschaftsfriede auch im Musikleben!* (Pace economica anche nella vita musicale).

——— 24 maggio 1933.

K. Wiener : *Wir Musiker sind allein* (Noi musicisti siamo soli).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 5 maggio 1933.

W. Altmann : *J. Brahms.* — E. Mannheimer : *Der Stil in der Brahms' schen Symphonie* (Lo stile nella sinfonia di B.).

——— 12 maggio 1933.

A. Nestmann : *Funk als Weg* (Il lampo come guida). — K. Bloetz : *Einer, der noch unter dem Meister sang* (Uno, che cantava ancora secondo l'insegnamento del maestro).

——— 19 maggio 1933.

A. Nestmann : *Funk als Weg* (Il lampo come guida). —O. Riemer : *Grundsätzliches zur Stilverwandtschaft Wagner-Bach* (Il fondamento del trapasso fra Bach e Wagner).

——— 26 maggio 1933.

F. Lauhöfer : *«Atonal» - ein Schimpfwort ?* (Atonalità : è un'ingiuria ?). — H. Stoeckert : *Interpret und Geschmacksbildung.* (Interprete e gusto). — M. E. Arns : *Wagner im Bannkreis Schopenhauers* (Wagner sotto l'influenza di Schopenhauer).

Zeitschrift für Musik. Ratisbona, maggio 1933.

W. Krug : *Brahms unter den Jungen* (B. fra i giovani). — A. Heuss : *J. Brahms als Hüter und Mehrer musikalischen Kulturgutes* (Il contributo di B. all'accrescimento della cultura musicale). — W. Altmann : *Brahms und seine Verleger* (B. e il suo editore). — K. Husschke : *A. Feuerbach und J. Brahms.* — M. Komorn : *Brahms und Furtwängler als Chordirigenten an gleicher Stelle* (B. e F. come direttori di coro affini). — A. Rappoldi : *Meine Erinnerungen an Brahms* (I miei ricordi su B.).

Musica Sacra. - Ratisbona, marzo-aprile 1933.

E. Drinkwelder : *Der Kirchenchor und seine liturgische Stellung.* (Il coro chiesastico e la sua posizione liturgica). — K. Roeseling : *Prinzipielles zur Musik - Erziehung in Kirchenchören* (Principi di educazione musicale nel coro chiesastico). — G. Schwake : *Benediktiner in Gerleve : Kirchenchor und Volkschoral.* (I benedettini a Gerleve : coro chiesastico e corale popolare). — H. Pabel : *Der Kirchenchor in der Grosstadt.* (Il coro misto nelle grandi città). — F. Günther : *Der Landkirchenchor.* (Il coro chiesastico nelle campagne).

Musica Sacra. - Ratisbona, maggio 1933.

W. Dauffenbach : *Marien - solo lieder* (I canti a solo di Maria). — E. Clemens : *Die Varianten in den Marienliedern der Norddeutschen Diözesengesangbücher* (Le varianti dei Canti di Maria nei libri di canto delle diocesi della Germania del Nord). — L. Bonvin : *Zum drittenmal « Maria zu lieben »* (Per la 3ª volta « Amare Maria »).

AUSTRIA

Anbruch. - Vienna, aprile-maggio 1933.

P. Stefan : *Bildnis Busoni* (Ritratto di B.). — H. F. Redlich : *Alfredo Casella.* — P. Bekker : *Brahms.* — E. Stein : *Bemerkungen zu Brahms' Formgestaltung* (Osservazioni sulle figurazioni musicali di B.). — A. Gide : *Notizen über Chopin* (Note su Chopin). — F. Krieg : *Eine Wiener Singmesse für das Deutsche Volk* (Una messa cantata viennese per il popolo tedesco).

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, maggio 1933.

H. Dolezil : *Smetana e Wagner.* — V. Novak : *J. Brahms.* — J. Kvet e C. Parker : *Vaclav Talich.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 aprile 1933.

E. Ermatinger : *Das Musikleben in der Krise des Ichbewusstseins.* (La vita musicale nella crisi della coscienza individuale). — R. Vuataz : *Le concert « d'oeuvre d'art ».*

——— 15 aprile 1933.

Tutto il fascicolo è dedicato al 34° anniversario della Società dei compositori svizzeri ed ai programmi dei concerti che avranno luogo in questa occasione, dei quali concerti detto fascicolo comprende pure i programmi ufficiali.

——— 1 maggio 1933.

E. Refardt : *Brahms in der Schweiz* (B. in Svizzera). — E. Ermatinger : *Das Musikleben in der Krise des Ichbewusstseins* (La vita musicale nella crisi della coscienza individuale).

——— 15 maggio 1933.

H. Ehinger : *Beethoven und F. Rochlitz.* — A. De Blonay : *Musique méchanique et musique vivante.*

Dissonances. - Ginevra, maggio 1933.

R. A. Mœser : *Le « Maggio Musicale fiorentino ». — Le Congrès international de Florence. — Le film sonore et la musique. Réformes necessaires.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, marzo 1933.

Tutto il fascicolo è dedicato alla memoria del M. Antonio Nicolau, recentemente scomparso.

L. Millet : *Mestre Nicolau.* — F. Pujol : *El gran Mestre.* — J. Salvat : *La vida de l'artista.* — A. Ferrer : *El cicle montserrati del mestre Nicolau.* (Il ciclo monsarratino del maestro Nicolau). — F. Lliurat : *Nicolau, home exemplar.* — J. Vidal-Roda : *In memoriam !*

Revista Musical Catalana. - Barcellona, maggio 1933.

A. Nicolau : *Per al nostre jovent* (Per i nostri giovani).

EGITTO

Musica Alessandria d'Egitto, maggio 1933.

G. Lorenzi : Ottavio Rinuccini. — G. Galassi : *Alfredo Casella.* — F. Foucart : *La musique dans l'ancienne Egypte.* — A. Hemsi : *Musica orientale : Oriente e Occidente : punti di contatto.*

AMERICHE

Modern Music. - New-York, marzo-aprile 1933.

E. Blom : *The Twentieth Century slump.* (Lo stagno (musicale) del XX secolo). — H. Leichtentritt : *Bartok and the hungarian folk-song.* (Bartok ed i canti popolari ungheresi). — V. Thomson : *Now in Paris.* (A Parigi attualmente). — H. Cowell : *Towards Neo-Primitivism.* (Verso il neoprimitivismo).

The Musical Quarterly. - New York, aprile 1933.

G. Adler : *Johannes Brahms.* — S. Stojowsky : *Recollection of Brahms.* (Ricordi — personali — su Brahms). — M. Komorn : *Brahms, Choral Conductor.* (Brahms direttore di gruppi corali). — K. Geiringer : *Brahms as a reader and collector.* (Brahms lettore e collezionista). — W. Sargeant : *Bernhard Ziehn, Precursor.* (B. Ziehn precursore). — G. Kinsky : *Was Mendelssohn indebteed to Weber ?* (Ha Mendelssohn debiti verso Weber ?). — P. Grainger : *A. Dolmetsch : Musical Confucius* (Confucio musicale). — R. Gallop : *The Fado : the Portuguese Song of Fate.* (Il *Fado* : il canto popolare portoghese del destino).

Revista de Associacao Brasileira de Musica. - Rio de Janeiro, maggio 1933.

O. Bevilacqua : *Razões de esthetica* (Ragioni e motivi di estetica).

MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

«La Bardana» del maestro Cirillo Casiraghi.

Il 23 giugno è andata in scena a Monza questa nuova opera in tre quadri, il cui titolo è la traduzione in dialetto sardo della corrispondente parola italiana « abigeato », reato campestre che costituiva in altri tempi una delle piaghe dell'isola.

Il libretto estremamente verista, di Colantuoni, ci presenta una Sardegna forse più leggendaria che reale; ma è di ottima fattura, ed il dramma contiene elementi ideali ed artistici notevolissimi.

La musica del Casiraghi è aderente al soggetto: scorrevole e facile. Vi si scorge passione ed impetuosità lirica, talvolta un po' tesa. Fra i brani migliori vanno ricordati il primo duetto, la preghiera ed il finale.

Sei chiamate hanno avuto l'autore, il maestro Dal Monte che dirigeva e gli interpreti Ilde Brunazzi, il tenore Alfieri, il baritono Manacchini, ecc.

«La leggenda di Ognuno»

Nel cortile di S. Ambrogio a Milano, è andata in scena, il 10 c. m., *La leggenda di Ognuno* (Jedermann) sacra rappresentazione di Hofmannsthal, che da molti anni si dà all'aperto a Salisburgo.

Bella e nobile la riduzione italiana dovuta a Italo Zingarelli. Regista magnifico Wallerstein. Ha disegnato i bozzetti dei costumi, con il consueto buon gusto, Caramba. Ottimo il complesso artistico diretto da Ramo. Alessandro Moissi, che, dopo una lunga e gloriosa carriera quale attore tedesco, per la prima volta recitava in italiano, destò la più grande ammirazione. Fra gli altri interpreti, tutti valenti, emerse Italia Vitaliani.

Abbiamo voluto ricordare l'avvenimento, per quanto più attinente al teatro di prosa, per segnalare i commenti musicali, perfettamente intonati, del giovane G. S. Sonzogno, il quale, sia per le canzoni a ballo che per i corali liturgici, è ricorso a temi antichi che ha svolto con dignità ed efficacia.

Da lodare anche i cori della Scala, addestrati da Veneziani, le coreografie della signorina Piovella e l'orchestra diretta dal maestro De Risi.

⊛ Due importanti novità, delle quali a suo tempo ci informeranno i nostri corrispondenti, sono state rappresentate a Dresda ed a Parigi.

Nella capitale francese è piaciuta, diretta da Gaubert, *Vercingétorix*, epopea lirica in quattro atti di Clémentel e Louwyck, musica di M. I. Canteloube; ed a Dresda, direttore C. Krauss, la tanto attesa *Arabella* di Strauss, su libretto postumo di Hoffmannsthal, in cui si evoca la Vienna di Francesco Giuseppe (1860).

⊛ Diretta dal maestro Tagliapietra, si è iniziata una stagione lirica al Puccini di Milano con *Rigoletto* (De Franceschi, Lisetta Marchi, Vannucci). Hanno seguito *Lucia* (la Sarria, Giletta, Laffi); *Cavalleria* (la Leoni, Voltolini e Morselli); *Pagliacci* (la Burgo Gentile, Mirassou, De Franceschi).

⊛ Il Carro di Tespi Lirico, come avevamo annunziato, ha iniziato il suo giro a Littoria, col *Trovatore*. Nelle altre città ha alternato l'opera verdiana con *Barbiere di Siviglia* e con *Bohème*. Insieme con noti artisti (le signore Pacetti, Buades, Giri, Tassinari e i signori Franci, Minghetti, Borgioli, Basiola, Battaglia, Vanelli, Cirino, Tomei, Pacini, ecc.) sono state apprezzate alcune giovani promesse del teatro lirico italiano quali la Farroni, la Sani, Mastronardi, Landi, Serani, Meletti e la debuttante Pedrini.

⊛ *La farsa amorosa* di Zandonai ha avuto riconfermato anche al Sociale di Trento l'entusiastica accoglienza di Roma e di Catania, procurando particolari manifestazioni di affetto e di consenso all'autore presente, che dirigeva, ripetutamente acclamato con i principali interpreti, l'Adami Corradetti, Silvio Costa Lo Giudice, il baritono Noto, la Palombini, Sciacqui, ecc.

Nello stesso teatro è stato pure assai applaudita l'opera *Corradino lo svevo* di Pino Donati, su libretto di Rossato, già datasi con buonissimo esito, anni or sono, a Verona. Diresse l'autore, ben assecondato dal tenore Massù, dalla Corsi, da Luise Melchiorre, dal basso Alfieri.

Altri spettacoli dell'importante stagione, diretti dal maestro Pais, *Cavalleria rusticana* e *Traviata*, quest'ultima con la Cigna e Barra.

⊛ Le ultime opere presentate al Politeama di Genova sono state: *Gioconda*, con la Campigna; *Rigoletto* (baritono Reali, tenore Massù, Elda Di Verolì); *Carmen*, con la Campigna, Mirassou, De Marchi, Enrica Alberti; *Elisir d'amore*, con Schipa e la Carosio; *Bohème* (Enrica Alberti, Pintucci, Vasco Campagnano); *Manon* (la Sasso, Oneto, Melchiorre Luise); *Fedora* (la Rossi, Wesselowski, Paci); *Forza del destino* (la Escribano, la Girolami, Breviario, Borgonuovo, Carmassi); *La Traviata* (l'Alberti, Massù, De Marchi). Direttore dei primi quattro spartiti, il maestro Padovani; degli altri, il maestro Moresco.

⊛ Si è riaperto l'Adriano di Roma a spettacoli d'opera, diretti dal maestro Sebastiani, con la *Fanciulla del West* (la Poli Randaccio, Fullin, Tavanti). Hanno seguito il *Faust* (Traverso, la Romanelli, la Limberti, basso Lanskoi); la *Traviata* (la Paggi, Malipiero, Marchi); la *Bohème* (la Parisini, Traverso e Marchi); *Aida* (la Poli Randaccio, la Pagliano, Fullin, Roggio).

⊛ Anche a Lecce si sta svolgendo una stagione lirica la cui direzione è affidata al maestro Buratti. Finora si sono rappresentati *Rigoletto* (Perulli, Valentino, Dora Marinelli); *Tosca* (la Vera e Piccaluga); *Butterfly* la Vera e Rubino); *Manon* (la Lattuada e Piccaluga).

⊛ Calorosi consensi hanno ottenuto gli spettacoli all'aperto a Cremona, diretti dal maestro Sabino. Si sono avvicendati *Aida* (la Gaio, la Pederzini, Merli, Molinari, Righetti, regista Frigerio) e *Trovatore* (la Pacetti, la Minghini Cattaneo, Merli, Viviani).

⊛ Pure a Rimini, la stagione d'opera in Piazza Vitt. Em. richiama molta folla. La *Traviata* ha avuto a pregevoli interpreti la Saraceni, Masini e Valentino; la *Gioconda*, la Cigna, la Dal Monte, Borgioli, Granada, ecc.; l'*Adriana Lecouvreur*, la Saraceni, Borgioli e Valentino. Direttore il maestro Bellezza.

Pietro Mascagni, a sua volta, ha diretto festeggiatissimo *Isabeau* (la Castelletti e Parmeggiani).

⊛ Altri spettacoli lirici:

Trieste e Fiume, *Madama Butterfly* (Tamaki Miura, maestro Castagnino).

Gorizia (Verdi), *Madama Butterfly* (la Vinci, Oneto, maestro Lo Monaco).

Treviso, *Barbiere di Siviglia* (Stracciari, la De Lanzi, maestro Annovazzi).

Schio, *Andrea Chénier* (la Guidetti, Mirassou, Guicciardi, maestro Cantoni).

Bergamo, *Don Pasquale* (la Gabuzzi, Pozzoli, Vecchi, Canale, maestro Camozzo).

Faenza, *Lohengrin* (Parmeggiani, la Caniglia, Rossi-Morelli, Dominici, maestro Votto).

Fidenza. Per la riapertura del Teatro Magnani rimodernato, si è data la *Lucia di Lammermoor* con la Carpi e Schipa, direttore Podestà.

⊛ Il maestro Panizza, oltre il *Tannhäuser*, come abbiamo ampiamente riferito lo scorso mese, ha diretto all'Opera di Vienna, con pari successo, anche *La Bohème* ed il *Simon Boccanegra*: quest'ultima opera messa in scena da Krauss.

⊛ A Ginevra, diretta da Del Cupolo, si è avuta una stagione italiana comprendente *Il barbiere di Siviglia*, *La Bohème*, *La Traviata*.

⊛ *La Bohème* è stata rappresentata per la prima volta in lingua italiana a Oslo, protagonista Rosetta Pampanini.

⊛ Dopo *Débora e Jaèle* di Pizzetti (vedi nostro ultimo fascicolo) si sono rappresentati al Colon di Buenos Aires: *La Traviata* (Marinuzzi, la Muzio, Ziliani e Galeffi); *Figli di Re* (Calusio, la Marengo, Damiani, Merino); *Andrea Chénier* (Marinuzzi, Gigli, la Muzio, Galeffi); *Amico Fritz* (Marinuzzi, la Marengo, Merino, Damiani); *La forza del destino* (Marinuzzi, la Muzio e Gigli); *Rigoletto*, con Beniamino Gigli.

PIANOFORTE A DUE MANI

L. (van) BEETHOVEN

SONATE

Nuova edizione critica di A. CASELLA

Pubblicazione encomiata dalla
R. ACCADEMIA D'ITALIA

E. R. 1 a 3. - In 3 Volumi. Ciasc. L. 20
E. R. 690-91. - In 2 Vol. rileg. » » 30

Le singole Sonate si vendono anche separatamente.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® Ente Concerti Orchestrali. — Le ultime due udizioni, con le quali si è conclusa la stagione primaverile, sono state dirette, rispettivamente, dai maestri Kleiber e Dobrowen.

Il primo, oltre *Le bourgeois gentilhomme* di Strauss, l'ouverture del *Freischütz*, di Weber e la *Settima* di Beethoven, ha presentato la prima Suite tratta dalla *Donna serpente* di Casella, che, al pari dell'altra della stessa opera, eseguita ai concerti benefici dello scorso inverno, è stata udita con grande interesse.

Il programma del maestro Dobroven comprendeva l'ouverture dell'*Anacreonte* di Cherubini, la *Sinfonia* N. 5 *in mi min.* di Dvorak, l'*Incantesimo del Venerdì Santo* di Wagner e composizioni di Strauss e di Borodine.

® Triennale. — Molto pubblico richiamano settimanalmente le udizioni dell'orchestra stabile della Mostra. Tre serate, a scopi benefici, sono state dirette rispettivamente dai maestri Nini Bellucci e Lucon, con partecipazione alternativamente, degli artisti: la Caniglia, Bruna Rasa, Silvia Sigalla, Melandri, Stracciari, Montesanto, Taccani, Di Lelio, del coro della Scala diretto da Veneziani ecc.

Negli altri due suoi concerti, il maestro Lucon, oltre brani del comune repertorio sinfonico, ha fatto udire il *Concerto in fa* di Chopin per pianoforte e orchestra (eccellente solista Magda Brard); e come novità, *Due Preludi* di Caltabiano, meritatamente applauditi.

Nel programma del maestro Tramonti figuravano anche *Armonie della notte* e *Scherzo* di Vittadini ed il *Concerto* per quattro violini di Locatelli, rielaborato da Toni. In quello del maestro Romano erano comprese *La consacrazione del bardo* di Lattuada, che ritrovò le fervide accoglienze di due anni or sono, e tre brani assai graditi (*Falene, Vele bianche, In memoria d'un amico*) dello stesso Romano.

Il maestro genovese Armando La Rosa Parodi, direttore della sede palermitana della Eiar, ha fatto conoscere un suo *Omaggio a Vivaldi*, ch'è piaciuto, ed ha diretto musiche di Brahms, di Mascagni, di Wolf Ferrari, di Debussy e di Weber.

® G. U. F. — Per l'inaugurazione della nuova sede, l'orchestra d'archi diretta dal maestro Gino Moroni ha offerto un bel programma di musiche di Monteverdi, di Vivaldi, di Mancinelli, di Sammartini, un *Largo* di Paribeni ed il *Quartetto sinfonico* di Mompellio.

® Sala Bossi. — Applaudite udizioni del pianista Fabio Fano col violinista Ferdinando Mantino, ch'è apparso una buona promessa; e della squisita cantatrice Chiarina Fino Savio.

® Castello Sforzesco. — A favore delle Opere Assistenziali si è avuta una serata alla quale hanno partecipato i cantanti Oltrabella, Sanchioni, Bertelli, Viviani e gli strumentisti Vacchi, Rolla e Marcantonio.

TORINO

® Il G. U. M. ha chiuso la stagione con un concerto dedicato a Bach. All'esecuzione della *Cantata* N. 146, di carattere strumentale (direttore Gedda), parteciparono l'organista Matthey, il violinista Revere, i cantanti Paola Della Torre, Germana Bisazza, Bruno Herlitzka, Diego Pramano ed uno scelto gruppo di cantori.

® In una recente udizione al Liceo, diretto dal maestro Gedda, piacque un *Concerto* di Vivaldi elaborato da Gentili.

ROMA

® Basilica di Massenzio. — I concerti finora svoltisi, davanti ad un pubblico folto, sono stati diretti: i primi due da Molinari (Rossini, Respighi (*Pini*), Ciaicowski (Andante del *Quartetto* op. II), Mendelssohn, Ponchielli, Wagner, Rossini, Beethoven, Martucci (*Novelletta* e *Notturno*), Dukas; il terzo da Mario Rossi (*Largo* di Mulè, Catalani, Mossolof, Verdi, ecc.); il 4° ed il 5° da Failoni (*Till* di Strauss, Preludio e morte del *Tristano*, *Quarta* di Brahms, *Lago incantato* di Liadof, ecc.); il 6°, ancora da Mario Rossi, che ha compreso nel suo programma anche i *Tre Preludi sinfonici per l'Edipo Re*, di Pizzetti.

Le ultime due udizioni, infine, hanno avuto a direttore festeggiatissimo Riccardo Zandonai, che, oltre musiche di Rossini, di Beethoven, ecc. ha presentato diversi suoi brani, accolti con grande favore: la sua trascrizione orchestrale del *Preludio VIII in mi bem. magg.* dal clavicembalo temperato di Bach (che fu bissata); *Ballata eroica, Meriggio sivigliano* (da Conchita); *Trescone, Quadri del Segantini*, la Cavalcata della *Giulietta*.

® Concerti diversi. — Una serata benefica si è tenuta al Reale dell'Opera, con la cooperazione del maestro Bellezza, di De Luca, Pinza e di Lily Pons che per la prima volta cantava in Italia.

Un grandioso concerto polifonico ha diretto il maestro Casimiri al Colosseo.

Alla Sala Borromini sono state applaudite la violinista Maria Fiori e la pianista Giuseppina Teofani Zannoni. Quest'ultima presentò un applaudito poema, *Maria di Magdala*, di Gasco.

GENOVA

® Sindacato Musicisti. — Molto bene è riuscita la mostra (svoltasi in sei concerti) di esecutori e compositori liguri.

Tra i primi hanno dato ottime udizioni il pianista Leandro Criscuolo, la soprano Dalmazia Franciscopo Cappelli (al piano F. Mompellio), l'organista Giacomo Pedemonte.

Tra le nuove musiche presentate, tutte assai applaudite, ricordiamo *Sonata* per violino e pianoforte di Mompellio (E. Ligabue e l'autore); *Tre Liriche* di R. Bianchini (Anita Caviglia); *Poemetto* per quintetto di M. Vasquez D'Acugno (Bargoni, Braghiroli, Ponticelli, Attanasi e l'autore); *Fantasia* e *Fuga*, due Sonate clavicembalistiche di G. Rubini; *Invito* di U. Trovati; *Rio Bo* di A. Tedoldi; *Due motivi per il più triste sorriso* di M. Rietmann; *Fiaba* di F. Mompellio (soprano Angela Gallina); *Trittico da concerto* (pianista Corrao).

L'ultima seduta è stata riservata a musica moderna e contemporanea (Roussel, Debussy, De Falla, Lambert, Strawinsky, Milhaud).

® Due serate benefiche si sono tenute al Carlo Felice ed al Convegno; interpreti della prima Schipa e la Carosio; e della seconda la stessa Carosio con la pianista Bianca Corrao e con la promettentissima violinista Lia Marinuzzi, figlia dell'illustre direttore d'orchestra.

TRIESTE

® Concerti sinfonici. — Nelle due udizioni si sono avvicendati sul podio i maestri Cesare Barison (*Concerto* per pianoforte e orchestra di Liszt, ottima solista Anny Fischer; un poema sinfonico tratto dall'*Atala* di Valdo Garulli, ecc.); ed Illesberg (*Autunno* di Zuccoli, assai applaudito, alcuni cori madrigaleschi di Banchieri, Debussy, Sighezzi, ecc.).

BOLOGNA

® Alla Filarmonica ha diretto un concerto orchestrale il maestro Zecchi, con la cooperazione dell'organista Belletti.

® Al Duse, concerto in commemorazione di Wagner, direttore Ariani, interpreti Lotte Burk, Parmeggiani, Zambelli, Nardi.

® Al Quartetto hanno ottenuto calorosi consensi il poema sinfonico *La canzone del Paradiso* di Gandino, squisita pagina di sentita musicalità, di vasta architettura lirica e drammatica; e *Suite* di Spagnoli, di facile ispirazione e di buona tecnica.

FIRENZE

® Nel salone dei cinquecento, la Società Corale Adriese, diretta dal maestro Binelli, ha svolto un interessante programma di musiche di Veneziani, Palestrina, Cremesini, ecc.

® Nello stesso salone, il maestro Cremesini ha diretto — come poche sere prima a Pistoia — una versione modernizzata dei principali frammenti dell'*Orfeo* di Monteverdi, interpreti Spartaco Marchi, Mita Vasari, la Peralli, la Cucchi, ecc. Le masse corali erano costituite dal coro femminile del Conservatorio e dalla Mabellini di Pistoia.

VARIE ITALIANE

® Concerti benefici sono stati tenuti a Brescia ed a Bergamo. Nella prima città dal tenore Martinelli, da Danise, dai soprani Segrero e Paggi; a Bergamo dal tenore Schipa e da Margherita Carosio, dai maestri Confalonieri e Camozzi.

® In piazza dei Signori di Verona si è commemorato Wagner, con discorso dell'ing. Federici e concerto della Banda del Corpo d'Armata, diretta dal maestro Luongo.

® Per festeggiare il XXV anniversario del Liceo Musicale di Rovereto si sono tenute, per iniziativa del direttore m.° R. Rossi, due udizioni di musica classica interpreti Gino Dapreda, Carla Maffei, Ella Madile (pianoforte); M. Luisa Ballsta (violino); Ines Cainelli (canto).

® *Le vecchie canzoni popolari* di Leone Sinigaglia, oltre che nelle città da noi annunciate nei passati fascicoli, sono state eseguite ed accolte con grande favore anche a Cuneo, Bologna e Torino, interpreti la cantatrice Calcina ed al piano l'autore.

® A Rapallo, in una settimana mozartiana, si sono eseguite 12 delle 18 *Sonate* per violino e piano, interpreti Olga Rudge e Gerhardt Munch.

® Anche a Ferrara, la colta e fine cantatrice Joshiko Fausta Beltramelli, ha riportato caloroso successo.

® A Livorno, direttore Roberto Zucchi, è stata eseguita *La Resurrezione di Lazzaro* di Perosi, principali interpreti il tenore Masini, il baritono De Franceschi, le signore Lina Cheloni e Nava Cecchi.

® Un nuovo oratorio, *Desolazione di Maria*, del maestro Antonio Sani direttore dell'Istituto Morlacchi, ha avuto fervide accoglienze a Perugia.

® Il violinista Franco De Luca è stato apprezzato in alcuni concerti a Castellamare di Stabia ed a Nocera Inferiore.

® Ad un ricevimento all'Ambasciata d'Italia a Parigi, hanno svolto uno scelto programma musicale la cantatrice Nika Cunelli ed il clavicembalista Ruggero Garlin.

® Anche alla nostra Ambasciata di Berlino vi è stata un'udizione di musiche italiane, tra le quali il *Quartetto* per archi e i *Canti di strapaese* di G. Luca Tocchi, interpreti l'orchestra d'archi Strub, diretta dallo stesso Tocchi, e la cantatrice M. Teresa Pediconi.

® Sotto la direzione del dott. Richard Engländer, i cui lavori musicologi hanno illustrato parecchi settecentisti tedeschi che ebbero relazione con l'Italia, ha avuto luogo a DRESDA una pregevole esecuzione dell'ouverture della *Dama soldato* di Naumann, della serenata *Zeffiro e Clori* di Heinichen, d'un *Concerto* di Hasse, dell'opera *L'Alchimista* di Schuster. Tali musiche saranno stampate a cura dello stesso Engländer.

® A ZURIGO è piaciuta la Siciliana per orchestra di Giuseppe Piccioli; ed a BASILEA l'*Adagio Pastorale* di Aldovrandini, da lui rievocato ed eseguito anche in altre diverse città.

® A LUCERNA, in occasione di un festival wagneriano si è inaugurato un museo, nella stessa villa ove Wagner abitò dal 1866 al 1877.

® Il *Trio* di Enzo Masetti per pianoforte, violino e violoncello, che ebbe la prima esecuzione con esito felicissimo alla 2ª Mostra nazionale di Roma, è stato recentemente eseguito dal Trio romano in parecchie città della Germania, BERLINO, LIPSIA, MONACO, ecc.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Germania

La cronaca musicale è stata sino a poco tempo fa dominata dai due grandi anniversari di Wagner e di Brahms. Del primo si commemorava il cinquantenario della morte, e del secondo si celebrava il centenario della nascita. E a chi ciò non bastava, si presentava anche l'occasione di rievocare il sessantesimo anniversario di Max Reger, che infatti è stato ricordato in varie città con festivals e concerti speciali.

Da ciò risulta che questa volta non vi è gran che da riferire poichè il lettore di « Musica d'oggi » comprende da sè che in Germania si sa rappresentare bene R. Wagner ed eseguire egregiamente Brahms, entrambi maestri dalla forte impronta nazionale; per cui è assai difficile non siano compresi e giustamente interpretati dai propri connazionali. Non parliamo di Reger il quale, con buona pace di coloro che lo annoverano fra i *grandissimi* maestri della Germania, non crediamo avrà mai un posto accanto a Brahms e tanto meno accanto a Wagner. Ma anche l'esecuzione dei suoi lavori è naturalmente in buone mani, con direttori e interpreti tedeschi, giacchè la impronta nazionale è ben forte anche in Reger, pur ammettendo che tale impronta si presenti però sotto una luce meno favorevole al consenso generale.

Piuttosto, questa volta la cronaca potrebbe occuparsi di interessanti fatti personali. La rivoluzione nazional-socialista non è rimasta senza ripercussione in nessun ramo della vita pubblica, e nel mondo musico-teatrale della Germania tale ripercussione è stata forse più sensibile perchè uno dei maggiori postulati della Rivoluzione è la rigenerazione spirituale (non meno che fisica) della nazione. L'elemento semitico, con le sue caratteristiche di scetticismo, di materialismo e, in Germania almeno, di dubbio patriottismo, aveva preso come in altri rami della vita pubblica (giurisprudenza, medicina, film, giornalismo), un sopravvento veramente inquietante.

Si rendeva inevitabile dunque una « epurazione » di quell'ambiente, ispirata ai principii enunciati da Hitler nel suo libro « La mia lotta » che è come lo statuto spirituale della Rivoluzione.

È chiaro per altro che, come sempre in tali epurazioni, non si poteva andare troppo pel sottile, vale a dire che non vi era modo di risparmiare alcuni valentissimi artisti di razza semitica i quali avrebbero forse meritato di essere meglio considerati.

Giova avvertire però che qualche eccezione si è fatta come, per esempio, per il maestro Leo Blech che si trovava alla direzione dell'Opera di Stato già sotto Guglielmo II. Certo è anche, d'altra parte, che la necessità di sostituire lì per lì tanti artisti e maestri licenziati ha portato in alto molti uomini nuovi i quali dovranno ancora dimostrare la propria valentia. E sopratutto, rispetto all'idea hitleriana, dovranno dimostrare che sono veramente *diversi* da quelli che han dovuto andarsene, e che si trovano, nel cuore e nella mente, più vicini al *popolo* e alla Nazione di quanto fossero gli altri.

Ed è appunto qui che è lecito avere dei dubbi; poichè — come già feci comprendere nella mia lettera precedente — i musicisti di Germania dei quali si possa parlare per i posti di direttore ecc., sono tutti o quasi tutti usciti dai grandi Conservatori già retti da intellettuali semitici o comunque da rappresentanti del cosidetto « bolscevismo » musicale, nemico di qualunque tradizione e sopratutto di quella nazionale.

Imbevuti e rimpinzati di tali idee negli anni della maggiore e più avida comprensione spirituale, come potrebbero, e come saprebbero costoro dare frutti *essenzialmente* diversi da quelli che ci diedero gli altri, guide, maestri o compagni di studi più anziani e spesso coetanei di loro stessi? E quelli che restano al di fuori di questi musicisti che vanno per la maggiore, sono gli epigoni dell'èra straussiana e financo di quella wagneriana, oppure gli abbastanza numerosi allievi diretti e indiretti di Max Reger la cui arte terribilmente astrusa e pesante non ha servito davvero a conciliare alla musica seria l'interesse e la benevolenza del popolo. E, secondo l'idea nazional-socialista, un'arte che non dice nulla al popolo è cosa inutile nella vita della nazione; dove in fin dei conti, non importa gran che il definire i motivi per cui un'arte non dica nulla.

Bolscevismo o astrusità: il popolo non vuol saperne di queste manifestazioni d'un'arte che, allontanatasi sempre maggiormente dai principi che esso — il popolo — è in grado di comprendere, non può ormai più essere gustata che da pochi iniziati o dagli inteneriti veterani dell'epoca in cui i musicisti erano *sferzati* dall'idea del « progresso » tecnico ad ogni costo. Non è dunque il caso di aspettarsi già un gran mutamento *di cose*, tanto più che anche negli altri rami della vita pubblica — dove pure è tanto più facile a una risoluta volontà il concretarsi in successi tangibili che non nel campo dell'arte — la rivoluzione non può camminare che lentamente e a tappe segnate da anni e forse da lustri.

Gli stessi manifesti del Governo nazionale non cessano di ricordare ciò agli impazienti e nervosi ometti moderni abituati troppo ancora ai compromessi parlamentari, ai sempre diversi e sempre simili ministeri e alle loro strombazzate riforme sempre superficiali ed effimere...

Dunque, per tutte le ragioni esposte, non si tratta per ora, nel nostro ambiente artistico, che di mutamenti di persone, e poco più. Ecco perchè non posso riferire al lettore di « Musica d'oggi » che di avvenimenti soliti — buone esecuzioni di Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms, Bruckner, Reger, Strauss, — e delle solite « novità » di cui la gran parte non interessa nessuno al di fuori dei maestri di musica e dei critici... Queste non sono, naturalmente, che le linee generali di questa mia corrispondenza; ma scendendo nel particolare, vi è sempre abbastanza materia per richiamare l'attenzione del lettore.

***

BERLINO. — All'Opera di Stato si ebbe una terza riduzione del *Rienzi*, fatta da Julius Kapp, che è come un compromesso tra quella brevissima e perciò irriverente, di cui si valsero i teatri di Colonia e di Dresda, e quella più vicina all'opera autentica che si ebbe a Monaco. La riduzione del Kapp (il quale ne aveva già fatto una degli *Ugonotti* limita il lunghissimo *Rienzi* a una durata di tre ore circa.

L'Opera comunale riprese un lavoro che dal 1914 non si dava più in Germania, cioè il *Colonnello Chabert*, di Hermann von Waltershausen, una « tragedia musicale » che ha per protagonista un colonnello che nelle guerre napoleoniche si disperde; è creduto morto e dopo dieci anni, invece, ritornando misero e fuggiasco, trova la moglie sposata ad un altro; insomma un intreccio come quello che il Tennyson svolse con tanta forza lirica nel poema *Enoch Arden*. Il Waltershausen aveva scritto da sè il testo i cui pregi sono tutti di natura drammatica e qualche volta piuttosto teatrale.

Un forte lirismo nella musica ci avrebbe forse dato una vera opera d'arte, ma invece è proprio la parte musicale che ci ha delusi per la sua povertà lirica. Tutto è subordinato, *troppo* subordinato, all'effetto drammatico. È vero per altro che un intreccio come questo commuove sempre, e trattato abilmente dal punto di vista « teatro » non mancherà d'ottenere un certo successo. Ma perchè *opera*, perchè *cantare*, quando non si vuole vera musica?

La direzione dell'Opera comunale è attualmente vacante dopo il congedo di Karl Ebert, il quale era stato chiamato da poco a quel posto. La stessa sorte è toccata al suo primo direttore d'orchestra Paul Breisach. Entrambi si erano fatti conoscere come pionieri della cosidetta musica « bolscevica »; ed il primo era stato anche interprete esemplare della parte del « dicitore » nella *Storia d'un soldato* dello Strawinski.

Riferendoci nuovamente all'Opera di Stato, notiamo anche ivi il congedo del geniale ma eccentrico maestro Klemperer il cui *Tannhäuser* (vedi mia lettera precedente) fu uno scandalo, sopratutto quando si considera che si trattava di commemorare il cinquantenario della morte dell'autore.

Si dice che il Klemperer abbia già una scrittura fissa per i concerti a Mosca, ma è lecito domandarsi quale bisogno abbiano i russi, così geniali musicisti essi stessi, di far dirigere l'orchestra della loro capitale da uno straniero giacchè non si tratterebbe di concerti isolati — il che non sarebbe che una buona usanza internazionale — ma di tutti i concerti della stagione. E' vero d'altra parte che il Klemperer è una personalità eccezionale ed ammirevole nonostante le sue stravaganze spesso appena sopportabili, e che per tali personalità non vi sono barriere nazionali.

L'Opera di Stato continua con altri direttori di prim'ordine, e anche di primissimo ordine giacchè Furtwaengler vi ha ora il suo posto fisso. Egli riprese l'*Elettra* di Strauss, con Rose Pauly, Viorica Ursuleac e Wilhelm Grossmann. Il successo fu veramente grande, e non meraviglio data la povertà della produ-

zione più recente. Ne ebbe molta parte anche la Gutheil-Schoder, già celebre Elettra essa stessa, ora sagace e appassionata regista.

Il sempre vegeto autore di quest'opera prese anch'egli la bacchetta allo stesso Teatro, ma per dirigervi l'*Idomeneo* di Mozart nella riduzione stilisticamente discussa che egli ne aveva fatta insieme a Lothar Wallerstein.

Ai concerti vi è stata più varietà. Sotto la direzione di Furtwaengler udimmo, fra l'altro, una *Piccola suite* per piccola orchestra di Strawinsky; *Variazioni* sul tema popolare « Aurora, aurora rossa, tu risplendi per annunziarmi la mia pronta morte » (uno dei più noti canti del soldato germanico) di Gottfried Müller, un autore giovanissimo, diciassettenne, molto festeggiato, e che, se continua a perfezionarsi, ci darà forse un giorno dei capolavori.

Il centenario di Brahms fu celebrato da Furtwaengler con l'*Ouverture tragica*, il *Concerto* per violino (solista il maestro Flesch) e la *Quarta Sinfonia;* programma breve, come tutti i programmi classici in Germania, ma bene scelto per onorare il grande sinfonista, tranne forse l'*Ouverture*, che non solo non ha niente di tragico, ma quasi nulla di commovente. L'orchestra ripetè quindici giorni lo stesso programma sotto la direzione del maestro Kunwald e col solista Klinger, capo del famoso quartetto.

Il cinquantenario wagneriano fu ricordato sinfonicamente da Furtwaengler solo nella seconda parte di un concerto, coll'*Idillio di Sigfrido* e l'ouverture del *Tannhäuser*.

In un'altra seduta lo stesso maestro fece conoscere alla capitale il *Terzo movimento sinfonico* dell'Honegger, in cui l'autore spinge la polifonia lineare agli eccessi ormai soliti: risultato: giardino zoologico, riparti uccelli e belve.

L'Orchestra filarmonica è stata diretta oltre che da Furtwaengler, anche da altri maestri più o meno celebri. Cito Riccardo Strauss che interpretò nel modo più sintetico possibile la propria *Sinfonia domestica*, non più udita da molto tempo; e che diresse poi tutto un concerto al posto di Bruno Walter, il noto e bravissimo direttore d'orchestra che era stato congedato per ragioni personali (è curioso che il Walter abbia avuto altre volte di queste contrarietà; ricordo la lotta accanita che si fece contro lui a Monaco e che lo indusse a dimettersi dal posto di primo direttore dell'Opera di Stato nel 1922). Lo Strauss, che lo sostituì unicamente per non far perdere alla Orchestra filarmonica il grande incasso previsto per tale concerto, diresse il programma già fissato dal Walter, e di cui menziono la *Sinfonia in sol minore* di Mozart, l'aria d'*Alceste* di Gluck, e l'aria dell'*Oberon* di Weber, cantate da Dusolina Giannini, anch'essa al posto di un'altra cantatrice.

Una novità importante è stata la *Sinfonia in do diesis minore* di Hans Pfitzner di cui l'orchestra filarmonica diede la cresima — il battesimo essendo avvenuto a Monaco, sotto la direzione dell'autore. Non si tratta proprio di una composizione nuova, ma di un rifacimento per grande orchestra del *Quartetto* d'archi op. 36 che il Fürstner pubblicò nel 1925, lavoro denso di difficoltà per gli uditori come per gli esecutori, ma non scevro di bellezze.

Continuando nella serie dei direttori occasionali dell'Orchestra filarmonica, citerò ancora Pierre Monteux, il quale diresse opere notissime dei suoi connazionali Franck, Dukas e Debussy quindi il *Concerto in mi minore* di Chopin (solista Lily Kraus), per finire con Strawinski. Il direttore ospite fu molto festeggiato.

Fra i direttori mezzo ospiti vi è da annoverare anche il maestro Kleiber direttore stabile all'Opera di Stato (carica che egli dovrà dividere d'ora innanzi col Furtwaengler oltre che col Blech, e forse anche con Robert Heger, dell'Opera di Vienna. (Quanti direttori! E c'è chi dice che dobbiamo risparmiare...). Il Kleiber alla testa dei Filarmonici dedicò una serata a commemorazione di Wagner, con un programma poco comune, che si proponeva di far risaltare le qualità di sinfonista *puro* del grande compositore drammatico. Dopo l'ouverture *Cristoforo Colombo* si ebbe la *Sinfonia in do*, il famoso lavoro giovanile che il maestro aveva fatto eseguire, nell'anno della sua morte, da un'orchestra italiana a Venezia; poi la *Marcia imperiale*, i cinque *Lieder* (solista Maria Müller) e infine anche questa volta la inevitabile ouverture del *Tannhäuser*.

Come dissi già in principio, accanto ai due grandi Wagner e Brahms, si è voluto festeggiare anche l'anniversario di Max Reger (morto nel 1916). La « Associazione di lotta per la coltura tedesca » lo commemorò con la sua orchestra diretta dal maestro Gustav Haremann eseguendo la *Suite Boecklin* e le *Variazioni* per grande orchestra su un tema di Hiller. Fra questi due pezzi, Maria Peschken cantò il poema per contralto e orchestra *Speranza* su parole di Hölderlin, una specie di precursore tedesco di Giacomo Leopardi. Ma non bastando questa prima celebrazione e volendo forse far risaltare di più l'anniversario d'un maestro le cui opere fossero state trascurate sotto gli ex-potentati semitici, si ebbe una seconda e più grandiosa celebrazione, con un discorso del nuovo direttore del Conservatorio di Stato Fritz Stein, e una esecuzione, oltre della su citata *Boecklin-Suite*, delle *Variazioni* su un tema di Beethoven, dell'ouverture *Patria*, e dell'*Inno all'amore* per orchestra e baritono (solista Günther Baum).

Nella musica da camera rammenterò qualche concerto di maggior interesse pel lettore italiano, come quello del « Trio Italiano » che ebbe molti applausi con *Siciliana e Burlesca* del Casella, *Sonata a tre* del Malipiero, e *Trio in do maggiore* del Brahms. In un altro concerto Ildebrando Pizzetti, con Simon Goldberg e Enrico Mainardi, suonò il qui già favorevolmente noto *Trio in la* e accompagnò la cantatrice Agnese von Spetzler nei suoi *lieder*, ottenendo l'entusiastico consenso di uno scelto pubblico.

Tra i pianisti che ebbero maggior successo ricorderò Alfred Cortot e Wilhelm Backhaus; tra i violinisti, a causa l'interesse che il suo concerto susciterà in Italia, Lisa Minghetti, che fece una grande riverenza al « bolscevismo » musicale tedesco, sonando la difficilissima e bruttissima *Sonata* per violino solo di Hindemith.

Il genetliaco di Adolf Hitler fu, tra l'altro, festeggiato da un gran concerto in cui l'orchestra del *Kampfbund* portata a centosessanta esecutori suonò, diretta da Haremann, la *Quinta* di Beethoven, cui seguirono vari *Cori parlati*.

Per la stessa ricorrenza in un altro concerto si eseguì l'*Eroica* diretta da Max Schillings.

Concluderò menzionando l'importante fondazione di un gran coro del *Kampfbund* nazional-socialista che esordì con un'ottima esecuzione del grandioso quanto bello e ingenuo oratorio di Haydn *La creazione*, direttore Max Burckhardt.

***

MONACO. — All'Opera di Stato si è commemorato Wagner in modo degno e sopratutto completo. Si sono date tutte le sue opere dal *Rienzi* al *Parsifal*.

Da menzionare ancora un tentativo di far rivivere la *Donna di picche* del Ciaicowski, mediante un rifacimento del libretto originale del Pusckin, dovuto a Rolf Lauckner.

Poco prima, un'opera che per i veri conoscitori di musica italiana non ha davvero bisogno di essere galvanizzata, era stata sottomessa a un trattamento analogo. Alludo nientemeno che alla *Lucia* di Donizetti che è stata tutta rimaneggiata, nel libretto e nella musica, da Max Ettinger, compositore drammatico egli stesso residente da molto tempo nella capitale bavarese. Io mi domando: come si fa a toccare un capolavoro come la *Lucia?* Quando un'opera d'arte non si comprende nella sua vera essenza, la si lasci stare piuttosto di rappresentarne una contraffazione.

Da molto tempo, Bellini e Donizetti non esistono per la gente « seria », in Germania. Sarebbe per esempio inaudito, oggi, che un Furtwaengler, un Knappertsbusch, un Abendroth si mettessero a concertare un'opera di quei due grandi maestri, fino al giorno in cui uno scrittore (e che sarà forse ebreo come avvenne per la « scoperta » artistica del Verdi della prima e della seconda maniera) « scoprirà », si degnerà di « scoprire », l'inimitabile genialità della *Norma*, della *Sonnambula*, dei *Puritani*, della *Linda*, della *Lucia* e della *Favorita* — per non nominare che alcune opere.

E allora ci sarà, come ora il « rinascimento » verdiano, quello di Bellini e di Donizetti, e si vedranno anche dei Furtwaengler fieri di dirigerne le opere, sicuri d'essere apprezzati e complimentati dall'alta critica che — naturalmente — avrà letto il libro... Ma fino a quel giorno, giù le mani.

Assai più simpatica o almeno più accettabile è stata l'idea di rifare, approfondendo il libretto dal lato storico e la musica da quello orchestrale, il famoso *Venditore d'uccelli*, il piccolo capolavoro operettistico di Edoardo Zeller. Inutile dire che ha costituito uno dei più forti successi della stagione dell'Opera di Stato (sic)!

La vita nelle sale da concerti è stata pure molto varia e vi si ebbero non poche *prime*. Così il maestro Raabe di Aachon fece conoscere, con i Filarmonici di Monaco, una *Passacaglia e Fuga* di von Baussnern; il maestro Scherchen, sempre « pioniere » di musica contemporanea, una *Musica* per 9 strumenti solisti del Krenek, e *5 Pezzi* per orchestra di von Webern. L'orchestra di Scherchen era quella della cosidetta « Cooperativa musicale » che, in un concerto più recente, curò l'esecuzione di un oratorio finora ignoto di Giovanni Cristiano Bach *La Risurrezione di Lazzaro*, direttore Fritz Büchtger.

DRESDA. — All'Opera di Stato, Karl Böhm di Amburgo ha preso il posto di Fritz Busch col quale però, a quanto pare, il governo non ha ancora rotto tutti i rapporti giacchè egli sarebbe andato nell'America del Sud a rappresentarvi opere tedesche con artisti scritturati dallo Stato. Intanto l'eterno secondo direttore Hermann Kutzschbach e l'altro secondo Kurt Striegler hanno allestito, fra altro, il *Friedmann Bach* di Paul Graener e una novità assai vecchia, cioè la piccola opera *Il Torcador* del francese Adam, morto nel 1856; una ripresa del gioiello pucciniano *Gianni Schicchi*, inoltre, è stata accolta con grande favore.

I Filarmonici hanno fatto conoscere, ancora sotto la direzione di Busch, una *Sinfonietta* del giovane maestro Chemin-Petit, un *Concerto* per violino e piccola orchestra di Gàl, ed il Preludio della *Giuditta*, per coro, soli, e orchestra di Livio Luzzatto.

MAGDEBURG. — In questa città vive il noto commediografo Georg Kaiser che, un po' nel genere di Pirandello, drogava la usuale ricetta teatrale con un pizzico di filosofia bizzarra. Egli ebbe dei momenti di celebrità nel decennio che seguì la guerra, ed ora, dopo un silenzio piuttosto lungo ha presentato un'opera semiparlata o meglio, una commedia se-

micantata, insomma un *quid* ibrido dove gli attori di prosa devono cantare la magra e intellettualmente primitiva musica di Kurt Weill, giacchè è l'autore dell'*Opera da tre soldi* che il Kaiser si è associato per questo suo nuovo lavoro, intitolato *Il lago d'argento* che è da prendere assai più sul serio de *Le due cravatte*, la penultima fatica dello stesso Kaiser, dove egli si era unito pure con dei musicisti e dove era cascato nella *révue*, ottenendo pronto successo a Berlino. Pure l'idea fu ingegnosa. Si trattava del *frac* con la cravatta bianca, abito dell'uomo di mondo, e del *frac* con la cravatta nera, abito del cameriere. Un semplice scambio di cravatte fa che lo stesso uomo diventi un altro, e passi una serie di avventure tutte collegate con la vita di chi porti il *frac* con cravatta bianca o viceversa. L'intreccio de *Il Lago d'argento* è assai più difficile a raccontare. Basti dire che il pessimismo del Kaiser vi si manifesta più sconsolato che mai, e perciò credo che nella nuova Germania, nazionalmente tanto rinvigorita, non vi sia più posto per drammi pessimistici come questo, tanto più che anche il collaboratore Weill è uno dei capi del bolscevismo musicale e come tale inviso al nuovo regime più di quanto lo sarebbe già a cagione della sua razza.

Nell'antica città sassone, incorporata nella Prussia dopo le guerre religiose del seicento, la vita musicale è sempre stata rigogliosa, e il caso che Magdeburgo sia scelta per una *prima* non è raro. Cito a tal proposito quella del *Divertimento* in sette tempi di Günther Raphael, un dotto giovane compositore appoggiato dalla Casa Breitkopf.

ROSTOCK. — Un'altra prova che in Germania gli avvenimenti d'interesse musicale e teatrale sono, per modo di dire, sparsi per tutto il territorio e che perfino delle città piccole se ne possono gloriare, l'abbiamo nel fatto che la modesta capitale commerciale del modesto Mecklenburg-Schwerin ha voluto rappresentare sulla *scena* un frammento wagneriano che aveva avuto qualche rarissima esecuzione in concerto, cioè il Coro, Recitativo e Settimino de *Le Nozze*, opera giovanile del grande Maestro, rimasta incompiuta. Si è riconosciuto che solo la rappresentazione scenica fosse in grado di dar risalto alla già grande potenza drammatica più del testo, che della musica. A questo primo tentativo seguirono poi *Le fate* e il *Divieto d'amore*. Si ebbe così una commemorazione wagneriana che per originalità e riverente pietà si distinse da tutte le altre del Reich.

CHEMNITZ. — Abbiamo più volte osservato con soddisfazione che l'abbrutimento materialistico dei centri industriali non è mai, in Germania, tale da non farli partecipare attivamente alla vita artistica del Paese. Il teatro Comunale di Chemnitz ha avuto il merito di rappresentare l'opera comica *Il leone di Venezia* di Peter Gast, il giovane amico di Federico Nietzsche, da questi proclamato, nel 1880, una delle maggiori speranze della Germania musicale. Il grande filosofo credeva di trovare nel Gast quella «leggerezza dionisiaca» che mancava al Wagner. Il libretto del lavoro non è altro che quello de *Il matrimonio segreto*. L'opera non si dava più da oltre 40 anni; all'autore il presagio del Nietzsche non portò fortuna; egli morì nel 1918 senza aver goduto altra celebrità che quella indiretta e discussa di essere stato amato e molto apprezzato dall'autore di *Così parlò Zarathustra*.

Ora pare che si voglia fare una revisione del giudizio sfavorevole, più per indifferenza e rancore, che per altre ragioni, verso chi aveva osato di farsi contrapporre a Wagner. E di tale revisione le rappresentazioni di Chemnitz costituiscono forse il principio.

FESTIVALS. — Non parlo qui degli innumerevoli *festivals* dedicati a Wagner ed a Brahms, e nemmeno di quelli in ricordo del Reger, avendo già accennato abbastanza a questo maestro facendo la rassegna dei concerti della capitale. Voglio scrivere, brevemente, invece, di alcuni *festivals* regionali. Il V° *festival* renano si svolse in Aquisgrana, con molte novità sinfoniche di cui attendiamo di riudire le meno insignificanti nella stagione dell'inverno prossimo. Fra i concerti, ve ne era uno «storico» dove si esumò una *Sinfonia* del conte Waldstein, amico di Beethoven e dedicatario della gran *Sonata in do maggiore*.

A Dortmund i *festivals* sono stati addirittura due. Prima si ebbe il *II° festival Bruckner della Westfalia*, al cui riguardo è da notare che la infatuazione per questo maestro che si vuol mettere al di sopra di Brahms (cosa che fa ridere!) non accenna ancora a calmarsi. Poi l'annuale *Deutsches Tonkünstler-Fest* con molte novità di maestri giovani e meno giovani, novità per le quali vale ciò che ho detto più sopra per quelle del festival di Acquisgrana. Infine a Bonn vi fu il solito *festival Beethoven* con Elly Ney solista e Hans Pfitzner direttore.

ALFRED BRÜGGEMANN.

DUE PIANOFORTI

A. BRUGNOLI

Concerto per Pianoforte e Orchestra

Riduzione dell'Autore.

(122561) - L. 15.

EDIZIONE RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MOZART (A. W.) — *Il re pastore*. (Verlag des Westdeutschen Rundfunks, Colonia).

Ottima iniziativa, questa della Società radio di Colonia, di provvedere a una integrale ristampa della giovanile opera di Mozart sul testo metastasiano e di disporre la traduzione tedesca, di S. Anheisser, sotto un secondo rigo di canto. Come si sapeva, poche arie (quelle di carattere tenero), appaiono notevoli in questa opera, mentre le melodrammatiche risultano uggiose, impersonali, al più interessanti attraverso una brillante esecuzione virtuosistica. E le arie di carattere comico, quelle di Amiata *Intendo, amico mio* e *L'amerò*, di Agenore *Per me rispondete*, di Tamiri *Se tu di me fai dono* son pur graziose, senza pertanto risplendere del genio mozartiano. Correggere, nella prefazione, la data dell'opera: 1775, non '85. Due lustri contano molto nell'evoluzione dello stile mozartiano.

RECUPITO (M. V.) — *Artisti e musicisti moderni*. (Casa Ed. La Scure, Milano).

Questo dizionario si aggiunge a quello del De Angelis. Reca grande folla di nomi, anche minimi, anche con ritratti, con molte notizie e chiose lusinghiere per le persone ricordate. Una rubrica singolare è lo «spettroscopio storico critico», secondo il quale un qualsiasi X Y Z, pianista, è dichiarato discendente da C. Andreoli, A. Angeleri, e, attraverso F. Pollini, da W. A. Mozart; la scuola di un altro risale a Clementi; per un violinista, il capostipite può essere Corelli. Oltre a ciò, l'elenco di coloro che comunque facciano musica è fornito di dati abbondanti, e però riesce utile.

BOEHME (E. W.) — *Die Frühdeutsche Oper in Thüringen*. (E. Richter, Stadtroba).

Mancava una storia della musicale Turingia. Eccone una, limitata al tempo barocco. Venticinque città sono illustrate nelle loro istituzioni, nei loro artisti e specialmente nella loro attività teatrale. Vi si incontrano famiglie di musicisti, cantanti, strumentisti, librettisti e compositori, anche italiani. Alcuni *clichés* adornano l'interessante prospetto storico.

SZENDREI (A.) — *Rundfunk und Musikpflege*. (Kistner e Siegel, Lipsia).

Quasi per dare la certezza della sua cultura e della preparazione ai problemi dell'arte, lo Szendrei, compositore, direttore d'orchestra e direttore della Società radio della Germania centrale, fa precedere le sue osservazioni sulla radio musicale da uno sguardo rapido e sicuro allo svolgimento della storia della musica, dai più lontani tempi ai moderni. Entrando nell'argomento della musica e della radio, addimostra innanzi tutto una capacità metodologica, che non è certo superflua a chi studii il modernissimo mezzo di trasmissione in rapporto alle finalità culturali e alle necessità delle società civili. La chiara visione di quell'entità complessa, che è il pubblico, i doveri delle classi dirigenti, il gusto, le conoscenze, i desiderii attuali, le condizioni del teatro e del concerto nella crisi presente, sono argomento di indagini oculate e fervide, di un interesse generale. Dall'empirismo ai principii; e lo Szendrei si rivela tanto esperto quanto sistematico; propone accettabili programmi e fissa compiti precisi, affinchè la radio dispieghi tutta la sua particolare potenza a servigio dell'umanità col mezzo dell'arte. Analisi delle possibilità sonore del microfono, tabelle indicatrici della ripartizione nell'annata radiofonica delle varie trasmissioni completano il documentato e convincente volume.

BITTER (W.) — *Die deutsche komische Oper der Gegenwart*. (Kistner e Siegel, Lipsia).

Anche il Bitter, come altri scrittori dello stesso argomento, senta di definire il comico considerandone gli aspetti esteriori, le realizzazioni casuali, anzi che il contenuto come interpretazione del modo e atteggiamento dello spirito artistico e quindi del dramma. Come altri, afferma che il carattere comico d'un'opera teatrale deriva unicamente dal libretto. Fatta perciò un'ampia rassegna delle teorie sul comico, considera una grande quantità di libretti d'opera comica apparsi in Germania dal 1900 a oggi. Passa poi a schematizzare i principali elementi della composizione. Esaminate specialmente le opere dei contemporanei, indica R. Strauss, Busoni e Krenek come i compositori più rappresentativi; e l'autore di *Arianna a Nasso* e quello di *Arlecchino* gli sembrano i più geniali e duraturi.

BOEHME (E. W.) — *Mozart in der schönen Literatur*. (Universitätsverlag L. Bamberg, Greifswald).

È come un capitolo dell'indagine sulla fortuna di Mozart, preso come tema di drammi, romanzi, novelle e liriche. Dopo aver fatto considerazioni generali intorno a siffatto genere bibliografico, il B. è riuscito a elencare e a descrivere ben cinquecento opere letterarie, nelle quali Mozart vien presentato nei più diversi aspetti della vita e dell'arte. Lo stesso B. ha anche pubblicato la conferenza *Musik und Musiker im Roman um 1930*.

BRUNNER (H.) — *Das Klavierklangideal Mozarts*. (B. Filser, Augsburg).

Mentre si discute nuovamente delle composizioni antiche in rapporto agli istrumenti antichi, il B. ha voluto indagare quali tipi di clavicembali, clavicordi, piani a tavola, piani a martelli, eccetera, meglio rispondessero alle più tipiche sonate di Mozart e dei maggiori suoi

contemporanei. Ha perciò ridato per un momento il suono agli strumenti serbati nei musei e notate le singole possibilità di rendimento di questo o di quell'effetto pensato da Mozart. Descrizione e ricerca interessante. Nell'indicare un tipo, la cui ricostruzione meglio servisse alle esigenze mozartiane, F. B. consiglierebbe il piano a martelli costruito da Stein nel 1773 in Augsburg.

e. d. c.

MUSICA SCENICA

MONTEVERDI (C.) — *Il ballo delle ingrate.* Trascrizione e strumentazione di A. Toni. Partitura e riduzione per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Musicale Italiano*, Milano.

Aloeo Toni, musicista studioso, merita la riconoscenza di tutti gli studiosi italiani per altre pubblicazioni di musiche antiche: nel caso presente, data la somma importanza dell'opera e il modo col quale egli la fa rivivere, merita plauso anche maggiore.

Egli non si è limitato a prendere la stampa antica della Biblioteca di Bologna e a tradurla in note rotonde, ma ci ha voluto trasportare in quel mondo poco noto che è « l'accompagnamento strumentale del melodrammi del seicento » ed ha risolto i mille problemi come se si fosse trovato al tempo dell'*Arianna* e delle *Ingrate*, nel 1608, alla corte di Mantova, alle prese con le *viole da brazzo*, il *clavicembano* e il chitarrone.

Il Torchi — che di queste cose era buon conoscitore — non tentò alnlle impresa trent'anni fa: si contentò di trascrivere al tavolino la stampa antica, armonizzando sul basso in formazioni accordali.

Ma anche qui, in questa bisogna semplice e pur tanto delicata, il Toni mi sembra superiore al vecchio e rispettabilissimo trascrittore, per una sensibilità più moderna e perciò (proprio così!) più monteverdiana. Non dimentichiamo che Maestro Claudio ebbe da Domeneddio, invece del solito soffio, un bacio in fronte e che il « contrappunto alla mente », procedimento pratico, ma suscettibile di ogni perfezionamento, se maturato per mesi nell'orchestra di Mantova al lume di quell'animatore sovrano, che attraversava il periodo più duro della propria vita e il cui genio (ben lo dice D'Annunzio) folgorava sotto la stretta del dolore, doveste avere una direzione più prossima al linearismi simultanei del periodo d'oro ormai al tramonto che non agli incolonnamenti del buon organista di Visdana, di cui il Torchi, dopo tre secoli, e attraverso i partimenti mediocri del mediocre Fenaroli è troppo diretto discendente.

Perciò questa trascrizione è più nutrita e il discorso musicale, più moderno, è anche più monteverdiano e circola meglio che nella vecchia.

La vecchia vi guarda con l'occhio vitreo di un dipinto egizio: la nuova è tornata tiepida come creatura viva.

E intanto, siccome ciò non nuoce affatto alla fedeltà, ma serve a meglio ricondurre l'opera fra noi, il Toni ha dato aspetto moderno alle battute, riducendo proporzionalmente i valori. Ciò non conta se non per l'occhio e per la mente dell'esecutore, ma conta tuttavia per i riflessi pratici. L'anno scorso, volendo far eseguire il monologo di Plutone ad un basso dalla voce generosa e molto estesa in gravità, non mi riuscì di convincer'o, perchè quelle note bianche dell'edizione Torchi gli parvero implicare un non so che tra il religioso e lo strano; e rinunciò perfino a prodursi in una parte che avrebbe posto in singolare rilievo le sue eccellenti note gravi piuttosto che contare tutti quei quarti. Perdette la pazienza, insomma. E quanti l'avranno perduta prima di lui, sebbene animati dalla migliore volontà! Sia ringraziato il Toni anche per questo, se riuscirà con la presente edizione a vincere le diffidenze di questo genere. Noi abbiamo bisogno, perchè torni l'amore della musica antica, di presentarla al più almeno con l'illusione ottica della voce moderna. E dica chi vuole il contrario e si tenga fedele alle chiavi e alle note quadrate!

Le poche note del prologo sono reintegrate; i ritornelli strumentali sono realizzati con arte migliore che nell'antica versione e più consona alla tradizione quale si intuisce. Insomma, non si trova particolare alcuno dove manchi il segno della interpretazione intelligente del musicista moderno che conosce molto bene lo stile dei primi anni del seicento. Le parti di accompagnamento sono condotte in stile contrappuntistico, non armonico; le alterazioni cromatiche — qui c'è sempre da discutere perchè quella benedetta gente non metteva tutti i segni e perchè aveva sempre in mente il jonio e l'eolio — sono qualche volta discutibili; il che vuol dire condannabili: ma credo che il Toni abbia ragionato molto giusto e che, per quanto ha esatto, l'Uomo dal madrigali del secondo, del terzo e del quarto libro gli avrebbe dato ragione.

Nella strumentazione, non ha voluto essere arcaico: meglio! Tanto valeva, se avesse scritto per viole o con l'intento di riprodurre in integrità archeologica l'orchestra di Mantova, tralasciar la fatica: era come impedire praticamente la realizzazione orchestrale. Il Toni ha preso invece l'orchestra comune (senza corni, perchè fino a Vivaldi ed a Scarlatti le orchestre rimasero prive di quel dolce timbro rotondo) ed ha utilizzato gli altri strumenti a fiato per riprodurre i passi del famoso « organo di legno ». Gli oboi a timbro chiaro, i tromboni specialmente, gli sono serviti per colorire le frasi di Plutone: in ciò è stato consigliato da Monteverdi stesso che, nella lettera del 9 dicembre 1616 e sulla scorta di Platone (ma guarda chi si vede!) fa minute considerazioni sull'opportunità degli strumenti « da città et da campagna » (nel libro del Malipiero, a pag. 166) per accompagnare i Tritoni ed i venti.

Il vecchio balletto di Monteverdi è dunque qui, e possiamo considerarlo come opera d'arte in senso assoluto o come pezzo da museo. Ma sebbene il suo valore documentario sia immenso, crediamo che il suo valore di opera d'arte non sia minore: è soltanto meno evidente. E per dargli l'evidenza necessaria, per avvicinarlo alla mente moderna e renderne possibile l'esecuzione occorreva una realizzazione come questa. Chiudiamo dunque come abbiamo aperto, ringraziando il Toni di averla data.

La Casa Ricordi ne ha fatto una simpatica edizione

e. m. d.

E. WOLF-FERRARI

122711. - *Idillio - Concertino in La maggiore* per Oboe e Pianoforte. L. 10,—

122712. - *Suite - Concertino in Fa maggiore* per Fagotto e Pianoforte. L. 10,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

EMMANUEL (M.) — *XXX Chansons bourguignonnes.* (Durand, Parigi).

Fra i più recenti volumi musicali questo ci è restato assai caro nella memoria e nel cuore, e certo più volte lo riapriremo con molta gioia; quella stessa che abbiamo notato nei pubblici, ai quali volemmo che le belle canzoni, sì finemente armonizzate, giungessero. L'Emmanuel, maestro di musicologia, s'è riaddimostrato un artista squisito sia nell'evocare e descrivere il clima naturale ed artistico del paese di Buine, sia nel alatemarne e presentarne le canzoni. Almeno tre o quattro di esse sono capolavori di drammaticità: *Le veigneron, La complainte de notre Dame, Il était une fille;* altre sorridono argute. Non arida, nè abbondante, la parte pianistica è l'atmosfera più appropriata ai testi e alle cantilene, la più elegante e suggestiva.

GABRIELI (G.) — *Sonata Pian e Forte.* (Peters, Lipsia).

Al fiorire degli studii sulla musica strumentale italiana è da ascrivere la pubblicazione di questa fra le *Sacrae symphoniae* di G. Gabrielli, rielaborata da F. Stein per 2 trombe, 2 corni, 4 tromboni e bastuba; la rielaborazione non cerca l'equivalenza con la partitura originale, ma vuol promuoverne l'esecuzione con i più semplici mezzi moderni. « Pochi pezzi brevi — dice lo E. — servono ottimamente, come questo, a iniziare un concerto classico ».

LE FLEM (P.) — *Cinq chansons de croisade.* (Durand, Parigi).

Conon de Béthune (1189), Castelain de Conci (1189), Thibaud de Champagne (1239), Chardon de Reims (1230), armonizzate con grazia e spiritualità per la diffusione nei concerti.

ECHOS D'AUTREFOIS — (Heugel, Parigi).

Due volumi di romanze del tempo della crinolina, raccolte dalle stampe dell'epoca. Henry Heugel rievoca nella prefazione gli autori, i cantanti, i salotti. Documentazione simpatica del gusto d'un'epoca.

PERDUCET (A.) — *La chanson normande.* (Heugel, Parigi).

Venti canzoni, delle quali qualcuna può risalire al '600, altre risentono del '700, con molte strofe, anche a dialogo, semplicemente armonizzate.

HAYDN (F.) — *Schottische und walisische Volkslieder.* (Steingraber, Lipsia).

Come il dr. B. Engelke, revisore di questi trentasei canti, ricorda, Haydn aderì, nel suo primo soggiorno londinese, al desiderio dell'editore Napier con l'aggiungere due parti, violino e violoncello, alle popolari canzoni britanniche, per renderle più gradite al borghesi. Tanto successo ebbe l'iniziativa, in quel primo fiorire del folklore, che l'editore Thomson la continuò, promuovendo rifacimenti e adattamenti di molte poesie e molte musiche. Koreluc, Pleyel, Beethoven, Hummel, Weber, Burns curarono in seguito tali edizioni. Haydn vi pose molta cura e vi riuscì felicemente.

ANTHOLOGIE DU CHANT SCOLAIRE. — (Heugel, Parigi).

In parecchi fascicoli sono raccolte canzoni di varie regioni francesi e anche dei paesi slavi, scandinavi, latini, inglesi, e facili pagine monodiche o corali di Monsigny, Gédry, Cherubini, Méhul, per lo studio nelle scuole elementari. La raccolta è interessante dal punto di vista del folklore.

BACH (J. CH.) — *Klavierkonzert*, re magg. (Peters, Lipsia).

Col N. 4262 Peters, il Landshoff pubblica il secondo dei sei concerti *for Harpsicord or Piano forte*, con accompagnamento d'orchestra di J. Ch. Bach, che Welcker stampò a Londra nel 1777, op. 13 e ultima di tale genere. Il concerto è trascritto per due piani, dei quali uno è il solista, l'altro riassume i 2 violini e basso, 2 oboi e i *two French Horns ad libitum*.

a. d. c.

FUGA (S.) — *Sur la tombe d'un enfant; Addio; Le rose*, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

—— *Canto di primavera*, per Voce e Pianoforte; *Schizzo*, per Pianoforte. (Ed. « Augusta », Torino).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Quattro liriche e un pezzo per pianoforte sono troppo poca cosa per poter parlare diffusamente e compiutamente del giovanissimo compositore torinese e delle sue possibilità future. Sono peraltro bastanti a dimostrare come egli possieda uno schietto temperamento lirico sorretto da un sicuro buon gusto.

Sandro Fuga non si affanna in tormentose ricerche di novità armoniche o espressive, ma scrive così come la sua facile vena melodica gli detta.

Le liriche quindi, come il pezzo per pianoforte, sono pagine spontanee e chiare, che piacciono appunto per il profumo di sincerità che emana dalla loro semplicità non cerebrale o voluta.

Preferiamo alle altre *Addio*, drammatica e forte, e la melodiosa freschezza di *Le rose*, che consigliamo alle cantanti perchè in esse, come del resto in tutte le altre liriche di Fuga, può essere felicemente sfruttato quell'elemento « voce », che ha pur sempre la sua importanza e la sua efficacia.

LONGO (A.) — *Tre canzonette del Poliziano* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Delle tre preferiamo senz'altro la prima, *L'amante filosofo*, piena di brio, di freschezza, di vita.

E in essa, evidente, un sapore settecentesco assai gustoso, ironico ma non grottesco, come chi guardasse il disegno ed i colori un poco ingenui di una stampa antica con un lieve sorriso sulle labbra.

Non difficile di esecuzione, essa richiede peraltro una cantante di molto buon gusto e di grande intelligenza, che — senza caricar troppo le tinte — ne renda lo spirito arguto, malizioso e leggermente caricaturale.

Bene eseguita, questa lirica otterrà sempre un grande successo, perchè ha in sè tutti gli elementi dell'effetto, intesa naturalmente questa parola nel suo significato più simpatico.

Nelle altre due: *La partenza* e *La incostante*, si sente un poco lo «sforzo» così nella linea melodica non sempre originalissima, come in certe cadenze ormai troppo sfruttate.

Le tre canzonette ad ogni modo si raccomandano per la fresca spontaneità della linea melodica, per il buon gusto armonico, per la perfetta aderenza al testo e ci rivelano ancora una volta la bella e sana musicalità del loro autore.

M. B.

LAVATER (H.) — *Streichquartett in g-moll.* (Hug e C., Zurigo).

La composizione ha una solida struttura contrappuntistica e una scioltezza di ritmi, che rivelano una mano sicura. Le idee non sono peregrine, ma si prestano, col loro disegno, a sviluppi e a ritmi tematici appropriati. I quattro tempi sono connessi in unità di stile, concepiti secondo lo schema ciclico.

BLUMER (TH.) — *Serenade - Walzer* - für Saxophon in Es mit Klavierbegleitund. (W. Zimmermann, Lipsia).

Due fogli d'album un po' scialbi, non sempre corretti nella scrittura. Il saxofono, che ormai nel jazz sa far miracoli di virtuosismo e di eccentricità, qui non è trattato con originalità.

CALTABIANO (S.) — *Sonata in do* per Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il giovane compositore dà in questo suo nuovo lavoro un saggio notevole della perizia alla quale è giunto dopo assidua preparazione e severità di studi. I temi sono esposti con respiro ampio, in una veste coloristica moderna. La linea discorsiva ha un procedere logico e serrato, che non indulge nè agli accademismi nè alle stravaganze. La chiusa dell'ultimo tempo ha un impeto ritmico maschio e deciso, di sicuro effetto istrumentale.

DE LA MOTTE FOUQUÉ (F.) — *Wiegenlied. - Jasmin. - Komm, gütige Nacht. - In jungen Tagen. - Gomorra.* Vier lyrische Stimmungsbilder nach Li-Tai - Pe. (C. Merseburger, Lipsia).

Garbate e in alcuni punti soffuse di una dolce mestizia, le liriche dei due fascicoli non si discostano dalla formula tipica del *lied* tradizionale. L'accompagnamento pianistico ha qua e là un interesse di commento opportuno, e sostiene la linea del canto senza mai intersecarla con sonorità eccessive o con ridondanze.

KRONKE (E.) — *Kolibris. - Kleinste leichte Stücke für Flöte und Klavier.* (W. Zimmermann, Lipsia).

Questi facilissimi pezzi per flauto e pianoforte appartengono alla letteratura lilliputiana. Durano in media da uno a due minuti e sono di una semplicità infantile. Possono utilmente impiegarsi a scopo didattico, e in questo solo senso sono segnalabili.

HAWANEK (B.) — *Tarantella - Humoreska.* Violoncello e Piano. (K. Sadlo, Praga).

L'autore conosce bene i segreti della tecnica violoncellistica, poichè in questi due brani si sbizzarrisce in preziosità singolari, che tengono desta l'attenzione. L'interesse armonico e stilistico è compromesso dalla ricerca dell'effetto a buon mercato.

ALDO FINZI

HARSANY (T.) — *Concertstück* pour Piano et Orchestre. Riduzione per due Pianoforti. (Ed. M. Senart, Parigi).

Abbiamo già parlato di questo lavoro del giovane compositore ungherese, quando fu pubblicata la Partitura d'orchestra. La riduzione a due pianoforti è eccellente sotto ogni rapporto e riconferma la bontà dell'opera.

PROCHAZKA (J.) — *Sonata* per Violino e Pianoforte. (Ed. Sadlo, Praga).

Un *adagio* espressivo inquadrato fra due *allegri*, il primo di carattere capriccioso, quasi *rapsodico*, l'altro fortemente ritmico, come una canzone di gioco. Agile, spigliato e scorrevole: d'una scrittura lieve, quasi sempre lineare, e d'un eccellente equilibrio strumentale. Ecco i caratteri di questa Sonata, la cui espressività — d'un carattere ben più slavo che latino — non è però così lontana dal nostro spirito, da non invogliare qualche violinista italiano a tentarne un'esecuzione.

TURINA (J.) — *Quatuor* en la mineur - per Pianoforte, Violino, Viola e Violoncello. (Ed. Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Dire in qual cosa questo nuovo *Quartetto* si diversifichi dalle altre musiche di Turina — tranne forse per il più misurato uso di elementi popolareschi — non è facile. Come tutte le opere di questo autore, presenta pregi di qualità, d'eleganza di fattura, di chiarezza: musica scorrevole, piacevole ad udirsi una volta o due: musica decorativa, un poco superficiale.

ALFANO (F.) — *Danses Roumaines* pour Violoncelle et Piano. Transcription de Luigi Silva. (Ed. R. Deiss, Parigi).

Sono quattro lavori giovanili dell'autore di *Sakuntala* che L. Silva ha brillantemente trascritti per violoncello e, come tali, possono concorrere ad arricchire il repertorio dei concertisti di questo strumento.

HONEGGER (A.) — *Danse de la chèvre* pour Flûte solo. (M. Senart, Parigi).

Arabesco ritmico, di carattere danzante, scorrevole ed elegante. È curioso a notare il senso di solida costruzione ottenuto dal musicista, con la sola linea melodica.

DE BREVILLE (P.) — *Sonate* en re mineur pour Violoncelle et Piano. (Ed. Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Anche questa Sonata non ci rivela nulla di nuovo sul suo illustre autore. I pregi che già gli conosciamo, di una tecnica solida, d'una grande probità e di una non meno grande aspirazione idealistica li ritroviamo anche qui. Ma la sensibilità di questa musica (come in generale quella di tutti gli allievi di Franck) ci appare lontana e quasi straniera.

d. d. p.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® R. ACCADEMIA DI S. CECILIA, ROMA. — Dal 1° ottobre al 31 gennaio si svolgerà presso la Commissione permanente la lettura delle composizioni orchestrali di cui si desidera l'esecuzione all'Augusteo.

Esse dovranno essere scritte in modo chiaro e leggibile, con l'indicazione del nome, cognome e indirizzo dell'autore, ed inviate con il certificato di cittadinanza italiana del rispettivo autore. Sono esclusi i lavori già eseguiti pubblicamente, quelli per banda, di musica da camera o con partecipazione di coro e solisti.

® SOCIETÀ ARTISTICA RAVENNATE. — Concorso fra compositori nati o residenti in Romagna o Marche, per una *Canzone in musica* di tipo popolare o ballabile di qualsiasi genere. I dieci lavori prescelti verranno eseguiti in pubblico al Teatro Rasi e la Giuria, anche in base al consenso degli spettatori, assegnerà tre premi in denaro, e attestati. La composizione giudicata migliore verrà edita a cura della Società. Da notare che il pubblico ignorerà i nomi dei dieci ammessi al giudizio e che anche i nomi dei componenti la Giuria saranno indicati soltanto nella relazione definitiva.

Scadenza per l'invio dei lavori il 31 ottobre p. v.

® SOC. AN. INCISIONI FONO-ELETTRICHE, GENOVA (Via XX Settembre, 36-8). — Concorso per quattro composizioni (*Scherzo* per pianoforte; *Lirica* per canto; *Tempo di Rumba* con canto, *Novelletta Fox*, con o senza canto). I quattro vincitori avranno in premio la incisione su dischi grammofonici della propria composizione, la quale rimane di loro proprietà. Scadenza per l'invio (con L. 12 di tasse) il 1° ottobre p. v.

® CONCORSO BANDISTICO DI MONZA. — *I. Categoria*, 1°) Azienda Tramviaria di Milano; 2°) Corpo bandistico di Vigevano; 3°) Corpo bandistico di Abbiategrasso. *II. Categoria*, 1°) Corpo bandistico di Villasanta; 2°) Idem, di Melzo; 3°) Idem di Cernusco sul Naviglio.

® FIERA DI PADOVA. CONCORSO PER PIANOFORTI COSTRUITI IN ITALIA. — *Pianoforti a coda*: II. Categoria (costo meno di L. 15.000) Medaglia vermeil alla S. A. Galla di Torino.

Pianoforti verticali: I. Categoria (da oltre L. 8000) Medaglia d'oro alla S. A. Anelli di Cremona. — II. Categoria (da L. 5000 a L. 8000) Medaglia vermeil alla S. A. Anelli di Cremona. — III. Categoria (a meno di L. 5000) Medaglia d'oro alla S. A. Galla di Torino; Medaglia vermeil alla S. A. Anelli di Cremona; Medaglia d'argento grande alla Ditta Forneris di Torino; Medaglia d'argento piccola alla Ditta Carlo Guerra di Torino; Medaglia di bronzo alla Ditta Boine e Barra di Torino ed alla Ditta C.H.O.P.I.N. di Novara.

Medaglie di benemerenza sono state accordate alla S. A. Sanzin & C. di Venezia, al maestro Alfredo Dellasette di Borgosesia, al sig. Fertonani V. di Milano.

La Giuria era composta del prof. Gino Tagliapietra, del prof. Renzo Silvestri, dell'avvocato Silvio Sbordone, dell'avv. Silvio Parini e del cav. Guglielmo Zanibon.

NOTIZIE

® LA R. ACCADEMIA D'ITALIA, comunica:

«Gli autori, Enti ed Istituti che abbiano eseguito, bene avviato, o promosso opere di «particolare pregio ed importanza» per la cultura e industria, compresa l'industria teatrale, e che aspirino a premi d'incoraggiamento, possono indirizzare, fra il 1° luglio ed il 20 dicembre, apposita domanda alla R. Accademia d'Italia.

«La domanda, redatta su carta da bollo da lire tre, deve essere indirizzata impersonalmente: «alla R. Accademia d'Italia» e deve contenere ben chiaro nome, cognome, domicilio del concorrente. Alla domanda devono essere unite le opere e ogni elemento che il concorrente ritenga utile per porre l'Accademia in grado di esprimere un giudizio. I plichi, contenenti le opere e i documenti a corredo della domanda, devono portare esternamente la scritta ben chiara «Premi di incoraggiamento 1934-XII» seguita dal nome del concorrente.»

® Il Comitato per la primavera fiorentina, nella sua seduta conclusiva ha fatto voti che il MAGGIO MUSICALE divenga biennale anzichè

triennale, come attualmente è prescritto dalla legge istitutiva; ed espresso il parere che, come si è fatto quest'anno, così negli anni in cui il « Maggio » ricorrerà, sia opportuno concentrare ogni sforzo in tale manifestazione; e che convenga negli altri anni intermedi, a cominciare dal 1934, perfezionare le manifestazioni attualmente esistenti e già affermate nella loro continuità, limitando il più possibile il sorgere d'iniziative nuove e dando la preferenza al principio dell'eccellenza anzichè a quello del numero.

S. E. il Capo del Governo, nel ricevere l'on. Delcroix, che gli ha presentato una relazione illustrante il pieno successo artistico e finanziario della manifestazione, gli ha espresso il suo alto compiacimento ed ha accolto il voto del Comitato perchè la manifestazione si svolga ogni due anni.

® Il Sindacato musicisti di Bologna ha deliberato di promuovere per il mese di novembre prossimo una Mostra musicale alla quale potranno partecipare tutti i compositori iscritti al Sindacato stesso. Alle pubbliche esecuzioni saranno ammesse solo le composizioni assolutamente inedite e scritte per complessi di musica da camera o per piccola orchestra.

® A proposito della Mostra Nazionale di Musica che si svolgerà a Cagliari nel prossimo ottobre (vedi nostro fascicolo di giugno) si avverte che ad essa potranno partecipare, oltrechè gli autori ed esecutori sardi, anche quelli di altre regioni. Le musiche dei compositori sardi saranno affidate agli esecutori delle altre regioni, mentre le composizioni dei musicisti non sardi saranno eseguite dagli esecutori isolani.

La Mostra comprenderà tre concerti, uno di musiche per piccola orchestra e corali, uno di musiche da camera, ed uno folcloristico sardo: gli esecutori di quest'ultimo concerto indosseranno i caratteristici costumi isolani. Saranno inoltre tenute due conferenze illustrate e commentate da brani musicali, sui musicisti italiani dal 500 ad oggi.

In occasione della Mostra, che avrà luogo nel salone del Palazzo delle Belle Arti, donato dal Comune di Cagliari ai Sindacati Artisti e Musicisti, si avrà un raduno di musicisti ed artisti di tutta Italia.

® Il presidente dell'Opera Nazionale Balilla, on. Renato Ricci, ha diramato a tutti i presidenti dei Comitati provinciali una circolare con la quale si dispone che in ogni città d'Italia sia costituita, al lato dei vari quadri delle formazioni maschili e femminili, una accademia di canto corale costituita di ottanta elementi divisi in due sezioni: maschile e femminile, scelti fra gli Avanguardisti e le Giovani Italiane. Il Comitato provinciale bandirà perciò un concorso fra coloro che intendono partecipare all'accademia corale, e una apposita Commissione sceglierà, fra i partecipanti, quelli che dimostrano di aver maggiori doti musicali e buona voce. Speciale attenzione dovrà porsi nella scelta del maestro che insegnerà all'accademia. I nominativi dei maestri saranno a suo tempo comunicati alla presidenza centrale per l'approvazione. L'insegnamento comprenderà: *a*) teoria e solfeggio; *b*) canto corale dall'imitazione alla lettura.

® Il maestro Licinio Refice, direttore della Cappella Liberiana di Santa Maria Maggiore, ha musicato un inno giubilare per il corrente Anno Santo su parole di mons. B. Verghetti, innografo della Sacra Congregazione dei Riti.

® Il Teatro del Littorio di Milano (Via Cadamosto 4) funzionerà dall'ottobre anche come Teatro sperimentale lirico con lo scopo di aprire la via a ottimi elementi canori troppo sovente abbandonati a se stessi. Alla direzione del Teatro Sperimentale Lirico potranno rivolgersi quanti, italiani o di altre nazionalità, aspirino a coronare i propri studi con l'affrontare, nelle esecuzioni di opere, il giudizio del pubblico e della stampa milanese. Esso funzionerà sotto gli auspici del Gruppo rionale fascista « G. Oberdan » e sarà diretto da una speciale Commissione artistica, della quale faranno parte il maestro Giovanni Tronchi, il cav. Amadori, il prof. Ricas e il rag. Richter.

Il periodo delle esecuzioni è fissato dall'ottobre di ogni anno al 31 maggio successivo; le iscrizioni sono già aperte.

® La IV Fiera del Levante, che si svolgerà a Bari nel prossimo settembre, comprenderà anche una *Mostra degli strumenti* (a corda, a fiato, a percussione, meccanici, ecc.) e delle *Edizioni musicali*, che sarà allogata nel grandioso edificio della musica e del teatro. Essa permetterà di conoscere gli sviluppi che, anche in questo campo, il genio creatore e la scienza hanno resi possibili.

L'importanza di tale mostra deriva anche dal fatto che la Fiera di Bari è un vero centro per la trattazione degli affari tra Occidente e Oriente e che l'istituzione di Bande musicali va aumentando nei paesi che si trovano nella zona di influenza della Fiera.

Epperò è da augurare un largo intervento dei produttori dell'industria italiana della musica.

® Oltre a quelle in corso, sono annunciate altre stagioni liriche all'aperto. Al Lido di Abbazia, il maestro Berrettoni presenterà *Cavalleria, Pagliacci, Butterfly* e *Carmen*. All'Ardenza di Livorno si darà *Il piccolo Marat*, diretto dal maestro Fabbroni, preceduto da un concerto al quale parteciperanno la Cigna, il tenore Marini e il baritono Borgioli. All'Anfiteatro romano di Pola verranno rappresentate *Nozze istriane* di Smareglia e *Gioconda*, dirette da Berrettoni; all'Arena di Lodi (direttore Dal Monte), *Trovatore, Sonnambula* e *Fra Diavolo*.

® Spettacoli lirici sono pure annunziati al Chiarella di Torino, dal 26 settembre al 22 ottobre (*Andrea Chénier, Bohème, Forza del destino, Gioconda*) direttore De Vecchi; all'Eden di Viareggio dal 7 al 31 agosto (*Lucania* del maestro Fonte, *Barbiere, Ballo in maschera, Tosca, Elisir d'amore, Andrea Chénier*), direttore Antonicelli. A questa stagione parteciperanno la Concato, la Carosio, la Somigli, la Raisa, la Caniglia, Mirassou, Rimini, Martinelli, Schipa, Borgioli ecc.

® Dal 19 al 22 giugno si è svolto a Bruxelles l'11ª sessione del Congresso internazionale degli editori, presenti 53 delegati di 28 associazioni di 16 Stati. La rappresentanza italiana era costituita dall'on. F. Ciarlantini, presidente, dal comm.ri E. R. Ceschina, E. Bemporad, C. Crudo, A. Zucconi, dott. G Vallardi, dott. C. Clausetti, dott. F. Laterza, G. Carabba, avv. C. Marrubini, G. Calabi.

I discorsi ufficiali, alla seduta inaugurale e a quella di chiusura, furono pronunziati rispettivamente dall'on. Ciarlantini e dal dott. Clausetti.

Per quanto riguarda l'editoria musicale vanno ricordate le relazioni del comm. Clausetti che parlò intorno ai diritti degli artisti esecutori; del dott. Hepp che riferì sulla situazione giuridica delle opere musicali di fronte alla riproduzione meccanica; e del signor Henri Lemoine; che tratteggiò l'attuale situazione delle edizioni di musica.

® Il gran premio di Roma per la musica, che ogni anno si aggiudica a Parigi, è stato vinto questa volta da Robert Planel, nato a Montélimar nel 1908, allievo di Vidal e di Busser. Il primo secondo gran premio è stato assegnato alla signorina Henriette Roget (che nel 1931 ebbe il secondo gran premio) ed il secondo gran premio ad Enrico Challan.

Il lavoro che i candidati dovevano musicare era una fantasia lirica *Idylle funambulesque* di Paul Arose.

® Già nel fascicolo di aprile abbiamo dato il calendario degli spettacoli wagneriani a Bayreuth. Possiamo ora aggiungere che *Parsifal* sarà diretto da R. Strauss e *I maestri cantori* e la *Tetralogia* da Elmendorff.

La prima opera sarà presentata nella messa in scena regolata da Wagner stesso nel 1882. Le altre opere, invece, avranno una messa in scena completamente nuova.

® Alla recente Esposizione wagneriana di Dresda, figuravano molti documenti tratti dall'archivio del Teatro dell'Opera o dal Museo municipale, attestanti la vita del maestro in quella città, dove egli passò tutta la giovinezza e dove, dal 1842 al 1849, diresse l'orchestra dell'Opera.

® Ben 654 progetti sono stati inviati per l'erezione del monumento a Wagner in Lipsia. A dieci di essi è stato assegnato un premio di mille marchi.

® Un manoscritto originale di Rossini, e precisamente quello dei cori dell'*Edipo a Colono*, è attualmente in vendita a Parigi, per la somma di 18.000 franchi. Si tratta della musica composta da Rossini nella sua giovinezza per le rappresentazioni del dramma, e che egli rimaneggiò completamente nel 1840, autorizzandone tre anni dopo l'edizione, che non fu mai effettuata.

® La nuova stagione al Metropolitan di Nuova York, la 26ª diretta da Gatti Casazza, si inizierà la sera di S. Stefano e durerà 14 settimane. Tra le novità o importanti riprese, figurano *Linda di Chamounix, Gianni Schicchi, Salomé* e *Merry Mount* di Howard Hanson. Tra gli artisti italiani scritturati figurano la Muzio, la Jacobo, Martinelli, Schipa, Tedeschi, Borgioli, De Luca, Gandolfi, Pinza e Lazzari; e fra i maestri Serafin, Setti, Sturani direttori, e Cimara, Cleva, Conca, Dellera, Dell'Oreficе, sostituti.

NECROLOGIO

VITO FEDELI.

È morto a Novara, il 23 u. s., all'età di sessantasette anni. Nato a Foligno, studiò musica a Roma e presto si distinse come compositore, musicologo, organista e maestro di cappella, partecipando per incarico del governo a varie conferenze e congressi internazionali.

Scrisse le opere *Ivanohe, La vergine della montagna, Varsavia;* diverse messe tra cui quella a 4 voci eseguita a Roma nel 1893 per la commemorazione di Vittorio Emanuele II; molta musica religiosa, orchestrale e per organo.

Collaborò anche a diverse pubblicazioni della nostra casa e recentemente al III volume delle *Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana*.

Alla famiglia inviamo affettuose condoglianze.

® A Milano, ottantaduenne, il maestro Emilio Ferrari a suo tempo apprezzato concertatore d'orchestra. Lascia diverse opere: *Il bandito, Notte d'aprile, Cantico dei cantici, L'avaro*.

Partecipiamo al lutto della famiglia e particolarmente del genero, il maestro Ramella.

® A Praga, il 14 giugno, durante una rappresentazione del *Fidelio*, il maestro Egon Pollak di Amburgo, ben noto e apprezzato direttore d'orchestra.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

BRAHMS (G.) (E. R. 1523). *Danze ungheresi*. Vol. 2° (N. 11-21). (B) L. 6,—
CASELLA (A.) (122713). *Due Ricercari sul nome «B-A-C-H»* (A) L. 6,—
CHOPIN (F.). *Notturni* (Brugnoli):
——— (E. R. 1605). Vol. I (Nos 1-10) (B) L. 5,—
——— (E. R. 1606). » II (Nos 11-19) » » 5,—
Walzers (Brugnoli):
——— (E. R. 1607). Vol. I (Nos 1-7) » » 5,—
——— (E. R. 1608). » II (Nos 8-15) » » 5,—
FANO (G. A.) (E. R. 1323). *Lo studio del Pianoforte*. Fasc. 2°: Accordi, Arpeggi e Pedali (Testi ital., franc., ingl. e tedesco). (B) L. 6,—
MENDELSSOHN (F.) (E. R. 1558). *Sei Pezzi per fanciulli*, Op. 72 (Longo). (B) L. 3,—
Songs without words (Romaniello):
——— (E. R. 1609). Vol. I (Nos 1-18) (B) L. 5,—
——— (E. R. 1610). » II (Nos 19-31) » » 5,—
——— (E. R. 1611). » III (Nos 32-48) » » 5,—
SCHUBERT (F.) (E. R. 1549). *Sei Momenti musicali*, Op. 94 (Longo). (B) L. 3,—

PIANOFORTE A 4 MANI

BRAHMS (G.) (E. R. 1524). *Danze Ungheresi*. Vol. 2° (N. 11-21). (B) L. 7,—

CANTO

PANOFKA (E.) (E. R. 1572). *24 Vocalizzi* per Soprano, Mezzo-Soprano o Tenore, con Pianoforte. (B) L. 8,—

VIOLINO

KREUTZER (R.) (E. R. 1460). *42 Études* (testi francese e inglese) (Principe). (B) L. 8,—
RODE (P.) (E. R. 1461). *24 Caprices en forme d'Études* (testi francese e inglese) (Principe). (B) L. 7,—

SAXOFONO

CUNEO (A. F.) (E. R. 1525). *Scale e 24 Studi in tutti i toni*, Op. 192 - per Saxofono in Mi b. (B) L. 5,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

MULÉ (G.) (122670). AL LUPO! I. Fantasia (Colorita). (A) L. 8,—

LIBRETTI

CASTI (G. B.). LA GROTTA DI TROFONIO. Dramma giocoso in 2 Atti. Libretto per la musica di A. Salieri. L. 2,—
FOPPA (G.). L'OCCASIONE FA IL LADRO, ossia *Il cambio della valigia*. Burletta in un Atto per la musica di G. Rossini. L. 1,—
GALIANI (F.) e LORENZI (G. B.). SOCRATE IMMAGINARIO. Dramma giocoso in 3 Atti. Libretto per la musica di G. Paisiello. L. 2,—
NAPOLITANO (G. F.). LO FNATE 'NNAMMORATO. Commedia in 3 Atti. Libretto per la musica di G. B. Pergolesi. L. 2,—

ALTRE EDIZIONI

DUE PIANOFORTI

BACH (J. Ch.). *Klavier-Konzert D. dur*. (C. F. Peters, Leipzig).
TODARO (G.). *Preludio*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

MOSCHETTI (A.). *Bimbi e sole*. (F. Bongiovanni, Bologna).
SCHUMANN (R.). *8 Polonaises* (K. Geiringer). (Universal-Edition, Wien).

MUSICA DIDATTICA

CRAWFORD (R.). *Piano Study*. (New Music, New York).
GIACCHINO CUSENZA (M.). *Esercizi tecnici* per Pianoforte. P. I e II, L. 10; P. III e IV, L. 12. (Ediz. Izzo, Napoli).
JANIGRO (C.). *Tecnica Pianistica*. (Ediz. Musica, Genova). L. 12,—
PUCCI (S.). *Studi per il virtuosismo, Filosofismo mi bem.* tratti da Opere in voga. (S. Puccio, Nocera Inferiore).
WOLFF (B.). *Oktaven-Studien*. (H. Litolff's, Braunschweig).

MUSICA CORALE

CALAMOSCA (G.). *Cantate fanciulli*. Otto canti per le scuole elementari, con accomp. di Pianoforte. (Casa Ed. Alba, Milano). L. 5,50
CAUDANA (F.). *Acclamazioni del «Choro italico»* a tre voci virili. (Edizioni Carrara, Bergamo). L. 3,—
WEHRLI (W.). *Festlied*. Coro e Pianoforte. (Hug & C., Leipzig).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

MINNITI (C.). *Marcia solenne*. Intermezzo. (R. Izzo, Napoli).
PULCI (L.). *No, no... Ginetta*. One step. — *Portabandiera*. Marcia. (F. Bongiovanni, Bologna).
——— *Canto d'amore*. Intermezzo. (A. Drago, Magenta).
VIRGILI (V.). *Romanze*. (F. Bongiovanni, Bologna).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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

NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.
G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

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 XV. NVMERO VIII · IX. AGOSTO - SETTEMBRE MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

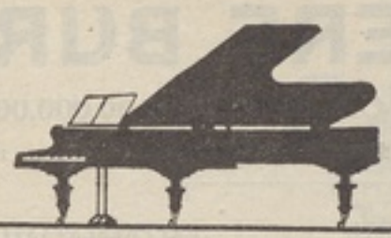


UNA DELIZIOSA PARENTESI DI FRESCO

Spiaggia - Sole - Aria infuocata! Ad ogni sorso di Tamarindo Erba è una deliziosa sensazione di fresco.

CARLO ERBA S.A. MILANO

TAMARINDO ERBA



Insuperato!

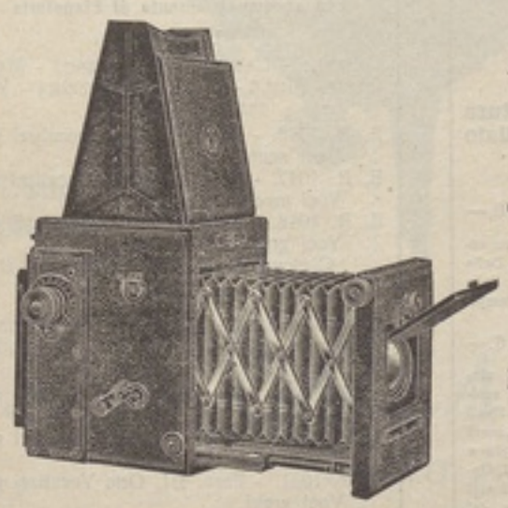
Insuperabile!

C. BECHSTEIN

Rappresentanti esclusivi:

RICORDI & FINZI - Milano

VIA MARINO, 3 - Tel. 82-361



APPARECCHI FOTOGRAFICI

THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI:

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4

CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 100.000.000

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

AZIENDE RIUNITE		RAPPRESENTANTI
CARTIERE BURGO	VERZUOLO	PER L'ITALIA SETTENTRIONALE DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE - ROMA
CARTIERE PIROLA	CORSICO	
CARTIERA VONWILLER	ROMAGNANO	(CARTIERE MERIDIONALI
CARTIERE MASLIANICO	MASLIANICO LUGO VICENTINO	CARTIERE TIBURTINE CARTIERA DI CEPRANO CARTIERA ANIENE CARTIERA VISOCCHI)
CARTIERA REALI	TREVISO	
CARTIERA SOUCHON	FOSSANO	
CARTIERA POGGIO REALE	MANTOVA	

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

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

OPERE TEORETICHE

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.

VOCALIZZI
NELLO STILE MODERNO
con accompagnamento di Pianoforte

I. SERIE

CASELLA - CASTELNUOVO TEDESCO - MALIPIERO - MULÉ - PIZZETTI - POZZOLI - VITTADINI - ZANDONAI.

E. R. 1046. - Fasc. I. Otto vocalizzi per Voci acute
E. R. 1047. - Fasc. II. Otto Vocalizzi per Voci medie
E. R. 1048. - Fasc. III. Otto vocalizzi per Voci gravi.
Ciascun fascicolo rilegato L. 12.

II. SERIE

ALFANO - CILEA - GIORDANO - MARINUZZI - PEDROLLO - PICK-MANGIAGALLI - RESPIGHI TOMMASINI

E. R. 1049. - Fasc. I. Otto vocalizzi per Voci acute
E. R. 1050. - Fasc. II. Otto Vocalizzi per Voci medie
E. R. 1051. - Fasc. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi.
Ciascun fascicolo L. 10.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

Sag
PIANOFORTI

AGENTI NELLE PRINCIPALI CITTA' d'ITALIA



a coda e verticali

IL PIANOFORTE CHE SI IMPONE

Listini illustrati a richiesta

Premiati con Medaglia d'Oro e Vermeil al Primo Concorso Nazionale - Fiera di Padova

S. A. GALLA & Comp.

TORINO (105)

54, Corso Ferrucci - Telef. 32-860

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. D. C. — La 2ª Sinfonia di Franco Alfano . . . . . Pag. 301

F. Mazzi. — L'evoluzione della musica in Europa II. . . . . » 306

A. De Angelis. — Lo scenografo di Verdi . . . . . » 311

RIVISTA DELLE RIVISTE: La legge e la professione di musicista. - Alla ricerca dell'arco per violino di Bach. - Italia. - Estero . . . . . » 314

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 321

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (C. F.). - Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) . . . . . » 323

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica sacra. - Musica per organo. - Musica sinfonica . . . . . » 327

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 331

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 335

BRANO MUSICALE

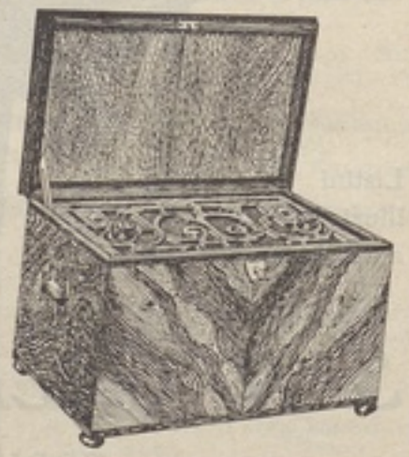
L. Pavanelli: *La danza del gatto*, per Pianoforte.

Lo scrigno Radiomarelli

Supereterodina a cinque valvole, con altoparlante elettrodinamico Presa per fonografo - Massima selettività - Facilmente trasportabile

Prezzo di vendita in contanti L. 1200. A rate L. 200 in contanti e 12 rate mensili da L. 90 cadauna

Nel prezzo sopra segnato sono comprese le valvole e tasse governative - È escluso l'abbonamento dovuto alla "Eiar" per le radioaudizioni.



RADIOMARELLI

Anno XV. Agosto-Settembre 1933-XI N. 8-9

MVSICA D'OGGI

La seconda sinfonia di Franco Alfano[1]

Ciascuna composizione sinfonica o da camera di Franco Alfano appare migliore della precedente. Migliore; parola povera? Superamento, sarebbe più alla moda. (Ma Beethoven annotava semplicemente « migliore », accanto ai temi che quotidianamente ritoccava nei fogli dei suoi taccuini. E la parola, per quel solo ricordo, s'arricchisce di significazione). Le opere dell'Alfano, diciamo di quelle strumentali, che sono intieramente sue e musicali, altro ordine di considerazioni occorrendo per quelle teatrali, appaiono successivamente migliori, in quanto la decantazione degli elementi artistici avviene con sicuro progresso, naturalmente, senza filtri, senza travaso, nella forma medesima che raccolse il contenuto originale. E non c'è da cambiare un'etichetta. Non è musica polemica, nè d'avanguardia, nè di ritorni. La seconda sinfonia sta alla prima, come il secondo quartetto al primo. Migliore è la parola che esprime il travaglio e l'esperienza, la compiutezza dell'oggi, basata sull'esaurimento d'ogni ricerca possibile. Domani sopravverrà una nuova compiutezza, frutto d'altre ricerche nello spirito dell'artista stesso. Non è musica alla moda; non porta maschera antica, nè belletto moderno. Ed è musica d'oggi.

Ecco una sinfonia, contesta classicamente, con temi chiari, nitidi, con svolgimenti, con ritornelli, con preannunci tematici e riprese e altri svolgimenti, con tonalità precise e non stagnanti e neppure vagabonde, con contrappunti sostanziosi, mobili, aerati, con ricchezza di timbri non stupefacente e numerosa, magistrale, costruita con materiali non inerti ma pulsanti, limitata nella forma e non perciò priva di sbocchi, di vie, di orizzonti.

Ecco una sinfonia sentita romanticamente, echeggiante di passioni e di stati d'animo, senza appigli programmatici e segretamente eloquente, senza contingenze determinate e riflettente la vita umana, la quale è complessa di pensieri, di aspirazioni, di ansie, di lotte, di dolori, di gioie, che fluisce, avventurosa, ideale. Musica, arte, come sintesi umana.

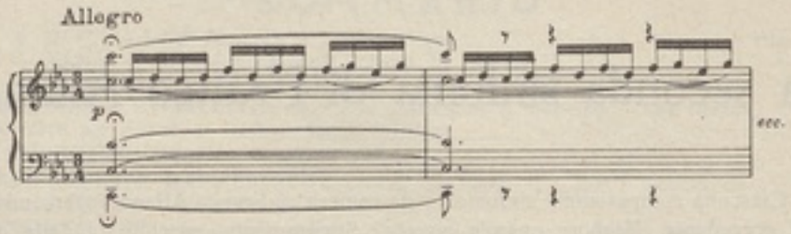
C'è qualcosa di quel carattere morale che Haydn poneva a base di qualcuna delle sue sinfonie, descrivendola come una serie di vicende, di fortune e di sfortune, di eventi pratici e ideali. Nessuno poteva seguirlo in quelle sue immagini

(1) Edizione Ricordi. 1ª esecuzione, Roma, 5 aprile 1932 (Mostra Nazionale di Musica).

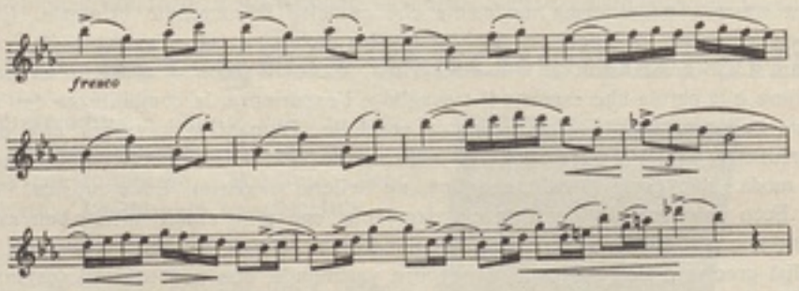
segrete. E tutti sentivano in quell'opera un che di essenzialmente umano, cioè di doloroso e di gaudioso.

I tre tempi della seconda sinfonia di Alfano sono come tre episodii, tre epoche d'un'anima.

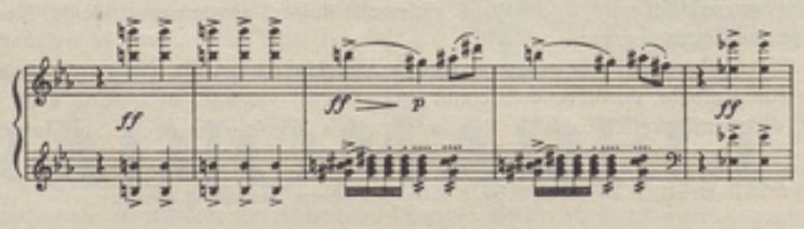
L'allegro vivo sembra cantare l'urgenza della vita, il vorticoso vento che rapisce e trascina, la vicenda or lieta or triste degli eventi, che l'uomo saggio, probo, domina con la volontà e accetta o allontana o subisce. Malinconia sottile, ambascia, illusione, aspirazione, nell'esordio dell'opera.

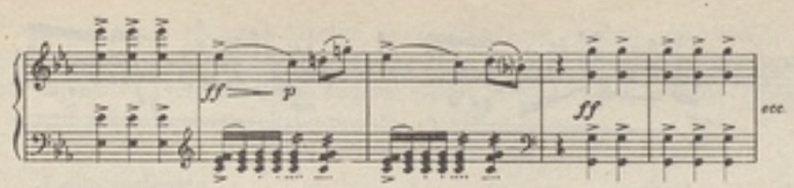


E subito, verso la ventesima misura, con l'accensione che è tipica nell'Alfano, l'impeto e l'entusiasmo. E il secondo tema sembra rivolgere l'ansia in meno vivace moto e presentare una più sorridente visione.

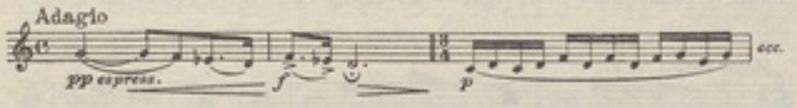


Svolgimento, ripensamento laborioso. E i temi passano di voce in voce, dialetticamente, colorandosi di sensibili riflessi. Alle decisioni improvvise, entusiastiche, seguono calme proposte e severe meditazioni. Contrasto di immagini, di pensieri, fra gli archi, i legni, gli ottoni; dialoghi spirituali.



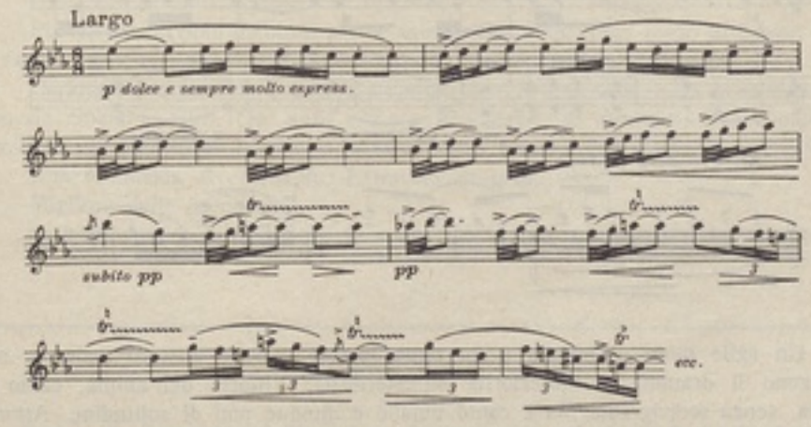


Il da capo è il momento della ripresa dei problemi, la riassunzione delle posizioni. Due misure d'un andante, breve parentesi nel corso delle veloci visioni, presentano la cellula d'un pensiero, che più tardi gioverà.

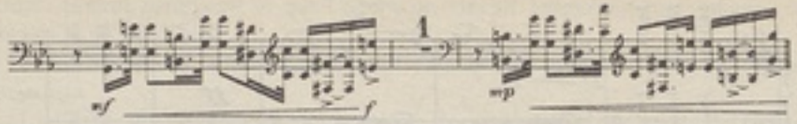


La conclusione non tarda. Impetuosa, febbrile, dichiara la fine dell'incertezza, afferma la volontà dell'azione.

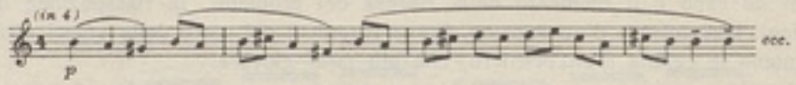
Il largo è la meditazione di chi, a mezzo la via, ripensi al passato, scruti l'avvenire, interroghi il proprio cuore. Il peso degli eventi non è lieve, ma lo scoramento, appena si accenni, è fugato dall'ideale costante. Quasi un monologo, nel quale confluiscano immagini lontane e sempre care, nostalgie e speranze.



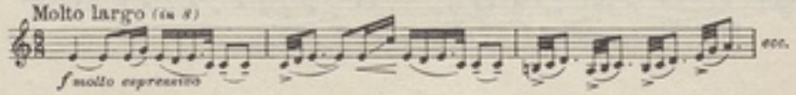
Questo largo ha un respiro classico. Sulle basi degli otto ottavi, quasi altrettante solide colonne, s'inarca il pensiero e lento procede; riceve spinte dinamiche dal suo moto stesso, dalla costruzione medesima. Di voluta in voluta si effonde la liricità dell'anima, senza fregi. Dolcezze intime, cantate dai violoncelli, soavi richiami accennati dall'oboe, moniti oscuri vibrati dai tromboni.



La seconda idea.

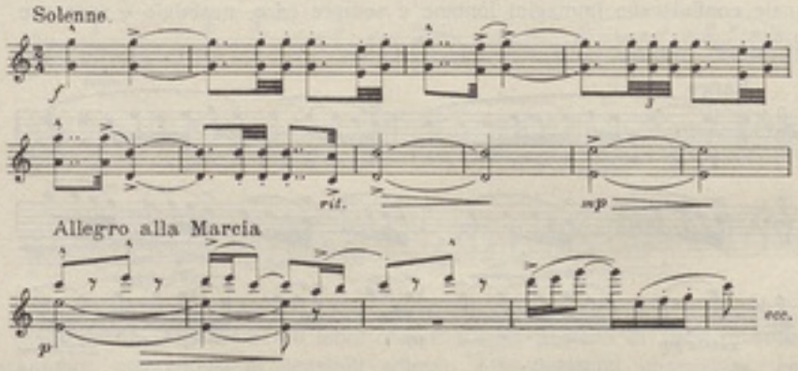


Infine il predominio della fede nella calma canorità grave degli archi.

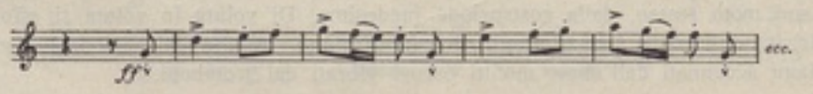


Spazio, tempo; un ampio frammento di vita spirituale.

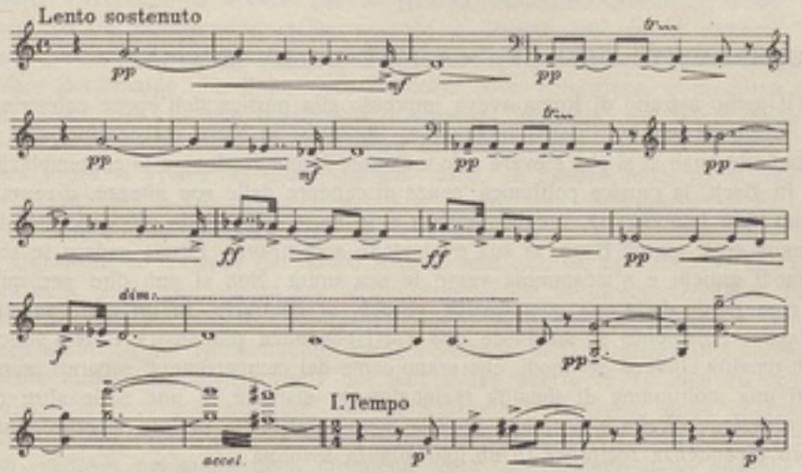
Squillante fanfara unisona di trombe e trombone, segno di vittoria apre l'ultima parte.



Un agile moto di marcia e un tema festoso, gaio e austero insieme, non rivolgono il dramma dall'interiorità all'esteriorità. Vittoria dell'anima, canto di letizia, senza scenografia. Ma è canto umano e dunque non di solitudine. Attorno a colui che ha creduto, lottato, visto, s'affolla l'umanità ammirata e partecipe alla vittoria.



Apoteosi senza pomposa banalità, senza accademia oratoria, ma cordiale, consapevole. Improvvisamente, nello sfolgorio del trionfo, il pensiero ricorre a un'ora ormai lontana. La cellula dell'« andante » del primo tempo germina riflessioni. Un monito risuona, quasi religiosamente.



Più vivida la gioia inebbria poi le anime. Quasi un lieve ritmo di danza, agile e rapido, conduce alla trionfale conclusione del dramma e dell'opera.

Carattere morale, sì. Poichè il dramma è tutto interiore, nè v'è accento che non sia umano e puro. Qui nulla risuona di svagato, di morboso, di sensuale. Vi è la saldezza degli ideali morali, la forza volitiva, la sanità dell'anima, il vigore fisico.

Non è musica divertimento. È musica dramma.

Migliore delle precedenti.

Segnamo questa sinfonia fra le opere più insigni e indicative del Novecento.

A. D. C.

G. SETACCIOLI

Note ed appunti al Trattato di Armonia di G. DE SANCTIS

in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna, con numerosi esempi dei più illustri autori antichi e moderni.

(118721) L. 20 *EDIZIONE RICORDI*

L'evoluzione della musica in Europa [1]

II

IL COMPIMENTO DELL'UNIFICAZIONE DELLA MUSICA.

Il genio astratto di Roma aveva impresso alla musica dell'epoca palestriniana il carattere di una spiritualità intangibile, librantesi in sfere inaccessibili alla vita umana, alle quali ci si può elevare solo mediante la meditazione e la contemplazione.

In Bach, la musica polifonica, senza discendere dalle sue altezze, diventa più plastica, più immaginosa, meglio definita e in certo qual modo più concreta. Essa prosegue così, mercè Bach, la sua evoluzione accentrante. Lascia cadere le scorie dei modi antichi e s'incammina verso la sua unità. Non si può dire per questo che essa perda della sua complessità, perchè, al contrario, in un certo senso ne guadagna. Solamente si stabilisce una corrispondenza più sicura e più generale fra le tonalità. Invece dei modi, che erano come dei compartimenti separati, avremo ormai una moltitudine di tonalità razionalmente disposte le une sulle altre e in comunicazione diretta e costante. Queste sono solidali fra di loro, perchè sentono la loro dipendenza reciproca in un'uguaglianza assoluta.

La musica moderna, con un lavoro di fusione e di selezione, ha ricondotto tutti i modi naturali a due modi artificiali, costruiti arbitrariamente, ma che rappresentano il più alto grado di generalizzazione e d'astrazione raggiunto in questo dominio, fino ai nostri giorni. Questi due modi sono una base che noi possiamo considerare come assoluta, appunto perchè è il risultato della volontà umana e sostiene un mondo extra fisico in questo senso, che non deriva direttamente dalle forze brute della natura. I modi maggiore e minore sono l'alfabeto di un linguaggio convenzionale, nel quale si fondono le forme naturali per acquistare un significato umano ed anche un significato senz'altro.

Alcuni potrebbero dolersi dell'impoverimento che risulta da questa schematizzazione dei modi. Si risponderà loro che è compensato dalla moltiplicazione delle tonalità, attraverso le quali il maggiore e il minore si muoveranno d'ora innanzi, per dare in certo modo una profondità di prospettiva alla composizione musicale.

Come le colonne di un tempio, sebbene uguali nella struttura, arricchiscono l'edificio con la loro molteplicità e concorrono con le loro linee sia alle proporzioni dell'insieme che all'ornamentazione dei dettagli, così queste tonalità identiche, formate su di uno stesso modello, si distribuiscono su tutti i gradini della gamma e permettono al pensiero musicale di prepararci dei contrasti di sonorità, delle opposizioni di chiaro-scuro. Queste tonalità che passano e si risolvono le une nelle altre, ci dànno l'impressione delle curve dell'architettura gotica, con le sue colonne che terminano in ogive, nel punto in cui le loro agili linee vengono ad incontrarsi.

Ma ciò che importa notare, non è solamente l'organizzazione interna delle

[1] Dalla rivista *Le Monde Musical*, Parigi. Traduz. di ADRIANA CADEDDU (V. fasc. di Marzo, pag. 105 e seg.).

tonalità moderne considerate in se stesse, ma anche, e sopratutto, il carattere che esse imprimono al nostro sistema musicale, il significato che dànno alla nostra musica e, per conseguenza, la mentalità da cui dipendono. Infatti, i modi greci non possono fondersi, perchè ciascuno, avendo un carattere particolare, non potrebbe entrare in un altro modo senza perdere la propria individualità, che è la sua ragione d'essere. Diversamente accade per le tonalità moderne. Queste, essendo tutte formate su un medesimo modello, possono e devono fare causa comune. Non avendo personalità e pochissimo significato particolare, il loro ufficio consiste nel tracciare il cammino che il pensiero musicale deve percorrere, e produrre degli effetti di sonorità che non modificano la sostanza musicale, ma la circondano di tinte differenti o la trasportano su piani diversi. Si può quindi dire che se la musica greca si svolge su una superficie piana, la musica moderna si sviluppa in profondità. Ma inoltre quest'ultima ha acquistato una consistenza, un carattere che l'individualismo dei modi greci non consentiva.

Questo modo d'essere del nostro sistema musicale ha dato impulso alla istrumentazione. Si sa che questa era affatto rudimentale in Grecia, come in tutti i paesi che praticano un'arte puramente monodica. L'istrumentazione è nata in Europa all'epoca del Rinascimento, come corollario della struttura dell'organismo musicale attuale. La distribuzione dei toni aveva aperto la via alle ricerche di sonorità, che dovevano suscitare, per associazione d'immagini, delle impressioni di colori. Era naturale, e nello stesso tempo inevitabile, che l'immaginazione degli artisti, vedesse nei suoni degli strumenti, delle correlazioni, delle analogie con gli effetti della luce.

Ed ora la musica contemporanea continua il lavoro di unificazione e di concentramento delle epoche passate. Essa tende non solo a fondere i due modi in uno solo, ma ad amalgamare tutte le tonalità in modo che esse si compenetrino fino a farci perdere la nozione di modo e di tono. La nostra musica si è orientata verso la divisione uguale della gamma, o, più esattamente, dell'ottava.

Ma, come l'omogeneità del sistema bimodale, per la fusione dei toni, aveva resi necessarii l'introduzione e l'ordinamento delle tonalità ugualmente distribuite, senza le quali la nostra arte sarebbe parsa un po' troppo povera e monotona, così l'estrema semplificazione della nuova gamma aveva bisogno del concorso d'artifizi tanto più vari, almeno in apparenza, per mascherare la sua mancanza di fondamento. D'altra parte, lo spirito umano il quale, nella sua corsa verso la sintesi, ama accostare le cose più disparate e credute altre volte incompatibili, era naturalmente portato ad arricchire il nuovo stile di combinazioni audaci, mai sospettate dai nostri padri. Si è così giunti alla sovrapposizione delle tonalità, al sincronismo politonale. La sagacità del compositore risponde qui al senso dei contrari introdotto nell'unità musicale. È la sintesi hegeliana che viene a soddisfare la tendenza dello spirito a vedere tutto in iscorcio, in una prospettiva sonora.

Questo ci dà, dapprima, l'impressione di qualcosa d'inestricabilmente complicato. Le forme ci sembrano a prima vista intricate, perchè è difficile intendere di primo acchito l'ordine che le regge. Noi potremmo crederci in presenza di una natura troppo lussureggiante, che ci nasconde sotto la sua varietà esteriore l'unità fondamentale del suo principio generatore. Ma andando più a fondo, vediamo che questa apparente varietà, così scompigliante dapprima, è il risultato d'un concentramento forse eccessivo, ma fatale, di tutte le forme musicali conquistate da più

generazioni d'artisti; nel corso delle molteplici trasformazioni subite dalla musica dopo il Medio Evo, nei vari paesi d'Europa, queste forme sono state rimpastate, rifuse dallo spirito umano spinto, consapevolmente o no, per la legge d'attrazione che governa l'attività dell'intelligenza nel suo movimento progressivo verso l'unità.

LO SPIRITO LATINO NELLA MUSICA.

Le popolazioni italiane, molto vicine per il temperamento ai Greci, rimangono individualiste, cioè vicine alla natura nell'arte come nella vita, malgrado lo sforzo di accentramento dei Latini. La mescolanza delle tonalità, le modulazioni sono rare e ristrette nella loro musica. Per essi un tono vale quasi un modo. Una frase musicale concepita in un tono ne uscirà ben poco o mai, perchè la complessità delle modulazioni dà ombra alla loro forma di spirito chiara, precisa, che riporta tutto a un piano unico. Si può dire che i musicisti italiani non sono coloristi, nel senso in cui l'intendiamo oggi. Inoltre, essi sentono più il contorno che il volume, più le linee che le gradazioni; un brano di musica si illumina per essi di una luce eguale in tutte le sue parti, senza contrasti. Questo non è bassorilievo, è lavoro di punta secca. Il loro sentimento, per vivo che sia, resta unilaterale, come nella poesia lirica, in cui l'anima individualista si distende come un ventaglio, mostrando una superficie piana e unita. La complicazione dei sentimenti, dapprima in contrasto, quindi fusi, sembra alle razze meridionali nociva all'eleganza e alla purezza dello stile. Le mescolanze e i contrasti sono in opposizione con il loro gusto della semplicità. Per essi l'ordine e l'unità si confondono con l'uniformità.

Guidati da queste considerazioni, possiamo osservare come la corrente musicale si trasforma sotto le influenze locali, e si scinde infine, spingendo i suoi rami nelle direzioni verso cui tendono i loro rispettivi caratteri, sotto l'influenza degli ambienti in cui deve svolgersi la loro attività.

L'Italia non poteva assorbire per suo conto tutto il movimento musicale moderno. E tanto meno essa lo poteva in quanto non l'aveva generato. Tutt'al più era ammessa a far valere i suoi diritti su una o due forme che sorsero dopo la sintesi palestriniana, di conseguenza abbastanza tardi. Queste forme, d'altronde, non poterono, come le altre, confinarsi nei limiti troppo stretti della penisola, dove non trovavano abbastanza elementi per la loro completa evoluzione.

Abbiamo visto prima, che la musica nella sua tessitura modernizzata, è stata attirata in Italia da forze d'ordine etnico che l'hanno organizzata, le hanno impresso l'unità di cui aveva bisogno per il suo ulteriore sviluppo. Tuttavia la sintesi palestriniana non è definitiva perchè non è arrivata all'unità tonale. Per arrivare a questa occorrerà il concorso di altre forme musicali, che l'Italia ormai è in grado di produrre. Il modello di queste forme essa lo attingerà nella produzione pseudo artistica delle classi meno elevate della società: produzioni locali, autoctone, particolari al temperamento degli abitanti della penisola.

La monodia, dopo il pieno sbocciare della musica polifonica con la sintesi palestriniana, per elevarsi alla dignità di arte doveva arricchirsi degli elementi armonici, che erano diventati, in qualche modo, per opera della prima, la sostanza stessa della musica. Questi elementi, per non soffocare nè impacciare il canto, che voleva ad ogni costo restare isolato e risaltare, dovevano stargli sottoposti, nascondersi quasi, avvolgerlo discretamente senza nuocergli, senza togliergli nulla della sua personalità, anzi servirgli di appoggio. Erano quindi condannati a rinunciare ad ogni indipendenza, a procedere in file serrate. Al di sotto della melopea libera, l'accompagnamento sarà dunque costituito da suoni emessi sincronicamente, con accordi sovrapposti. È la rivincita dello spirio monodico sullo spirito polifonico. Il temperamento italico, lungamente compresso dall'ascendente latino, lo faceva ora volgere a suo vantaggio, per restituire alla monodia la sua libera andatura e farla risplendere di una nuova luce.

Ciononostante lo spirito latino non aveva abdicato. Quando il principio della monodia si fu affermato nel genere drammatico, i diritti della forma impersonale si fecero valere anche in questo campo. Le classi elevate l'adottarono a loro volta, le imposero la loro legge adattandola ai mezzi d'espressione, di cui erano le padrone. Il canto monodico nell'opera, nell'oratorio, aveva ridotto gli accordi all'ufficio di sostegno.

Il principio dell'impersonalità dei suoni stava ora per invadere il campo della melodia alla quale aveva servito d'ausiliario. La melodia non sarà quindi più un canto libero, spontaneo, occupante un posto a parte. Essa sarà ridotta ad essere parte integrante di un agglomerato che le toglierà della sua originalità, del suo carattere spontaneo. Avrà in comune il ritmo, l'andatura con le parti sottostanti. L'imprevisto, che era una delle sue attrattive, sparirà. Non sarà più la voce di un'anima, sarà il canto di una folla.

In questa composizione che si chiama madrigale, gli accordi, compreso il canto, sono come dei massi colati in uno stampo, e per così dire amorfi o per lo meno uniformi. Noi siamo qui in presenza di un pensiero veramente collettivo nel senso più assoluto. Non vi sono più delle parti di canto propriamente parlando, perchè non hanno una fisionomia propria particolare. Esse procedono collegate nota contro nota, senza potersi permettere la minima deviazione. È la rinuncia completa ad ogni impulso non controllato dalla legge rigida e comune imposta a tutti membri indistintamente.

SIMBOLI.

I caratteri distintivi delle tre civiltà che si sono succedute in Europa dai tempi storici, mi sembra che rispecchino il loro simbolo nelle rispettive architetture, in corrispondenza con la musica loro propria.

Quanta differenza tra la colonna greca, il pilastro romanico e il fascio gotico!

La prima, così sobria, nella sua eleganza semplice, quasi spoglia, possiede tuttavia un'individualità, perchè ha una forma precisa ed espressiva che basta a se stessa. La colonna greca, considerata isolata dal monumento di cui fa parte, esiste ancora per noi, come qualcosa di completo in sè. Eretta sulla sua base dalle linee ferme e ben definite, o uscente dal suolo come il tronco di una rigida quercia, coronata di un capitello che la termina e la completa allargandosi con grazia e ne stabilisce le proporzioni, liscia o scannellata, leggermente convessa nel mezzo, ci offre, con i suoi volumi, tutte le qualità di un'opera compiuta, animata di una vita personale, indipendente.

Quanto il pilastro romanico le è inferiore a questo riguardo! Esso non possiede alcuna forma, propriamente parlando. A vederlo ci si accorge che non è che un pilastro, un sostegno, indispensabile, è vero, all'unità dell'edificio, ma privo di espressione e quasi di carattere, se non di quello di una forma bruta, di una forma impersonale, nella sua tozza robustezza. Questo dimostra che il

suo unico ufficio è di completare le condizioni essenziali alla stabilità di un monumento, tutte le parti del quale concorrono ad un effetto d'insieme e che perderebbero la loro ragione d'essere e il loro valore considerate separatamente. La materia di cui è fatto il pilastro importa tanto poco quanto le sue linee. Non avendo una fisionomia propria, non ha bisogno di far mostra di una ricchezza che non gli si addice affatto. La sua impersonalità gli impedisce di attirare i nostri sguardi, perchè la sua linea deve restare celata allo scopo di evitare ogni impressione di dettaglio. La nostra immaginazione qui è colpita dalla potenza della costruzione, mai trattenuta da una bella forma particolare. La bellezza che si sprigiona dalle parti e dall'insieme, è bellezza estrinseca, d'ordine morale, mai d'ordine estetico.

Il fascio gotico ha insieme del pilastro e della colonna. Delinea da un lato, la forma espressiva di questa, che esso riproduce moltiplicandola e diversificandola, dall'altro la robustezza massiccia e pesante di quello. Più complesso della colonna greca, poichè riunisce elementi diversi di linea e di materia, esso non può avere una fisionomia strettamente personale, come non ha un significato individuale. La sua figura tuttavia è ad un tempo unita e multiforme.

Esso rappresenta la fusione di un gruppo di personalità, ciascuna delle quali ha il suo carattere proprio, ma che sono legate strettamente, indissolubilmente in vista di un compito comune da compiere. Si direbbe che tutte queste colonnette così fini, così svelte, sottili e slanciate sono dominate da una sola idea: l'aiuto vicendevole che costituisce la forza delle masse, per il principio della partecipazione individuale. È in questo che consiste la solidarietà, la quale non vuole affatto sopprimere le persone, ma svegliarle, svilupparle, sapendo che in esse alberga la coscienza delle responsabilità, unita all'energia delle iniziative che essa deve dirigere nel lavoro collettivo, in cui ciascuno ha la sua parte ben definita, con il senso del proprio valore reso efficace dal vicendevole sostegno.

Se passiamo ora dal campo dell'architettura a quello della musica, dobbiamo riconoscere che la razza o la civiltà, di cui la colonna, esaminata poc'anzi, è come l'emblema, è ben la stessa che ha istituito il coro monodico della tragedia, così personale, sotto apparenze anonime, così elegante e svelto nelle sue evoluzioni, malgrado le masse relativamente imponenti messe in movimento, così leggero nella sua simmetria esatta ma non rigida. È ben questo il canto individuale di un'anima che dà sfogo al suo sentimento d'ispirazione lirica, sotto le apparenze di una pomposa messa in scena. Questi cori tragici che punteggiano l'azione, sono come delle colonne che sostengono e uniscono le diverse fasi del dramma, senza compenetrarlo; come i fusti dorici, ionici o corinzi sostengono il fregio dove si svolge una teoria di personaggi, ove si intreccia e si snoda la trama di una leggenda.

Il popolo che ha costruito il pilastro massiccio e semplice, doveva giungere, dopo lunghe prove, penosi brancolamenti, peregrinazioni nel corso delle quali si arricchiva di elementi nuovi, a questa forza relativamente complessa, ma ancora impersonale, del coro armonico, solidamente ordinato, ove tutto è subordinato ad una linea che comanda e domina. La sua complessità è mascherata da una forma neutra, perchè è come fusa in un pensiero astratto. L'idea generale prevale sul pensiero individuale. Inoltre le masse divengono qui necessarie, non sono più soltanto un accessorio coreografico, ma una condizione essenziale per l'attuazione dell'opera. La materia musicale è infatti più ricca che nel canto monodico del coro greco. Le masse non vi sono semplicemente per aumentare la sonorità dell'emissione, ma esse si compongono di gruppi che dànno robustezza sonora al canto che si eleva.

E infine la compenetrazione delle razze settentrionali, per mezzo dell'amalgama dei caratteri loro propri, ma armoniosamente combinati, produceva da una parte la colonna composta di cui abbiamo parlato, e dall'altra lo stile polifonico, che sembra essere l'esponente più completo di una società in cui la solidarietà prevale sull'individualismo. Quest'ultimo, lungi dall'essere annullato, diventa così il sostegno di tutte le energie individuali riconosciute nei loro diritti rispettivi, ma facentisi tuttavia le concessioni necessarie a una vita comune nell'interesse ben compreso di ciascuno e nella coscienza del bene pubblico. Una tale tessitura è più ricca e più varia di quella delle due formule precedenti, sebbene altrettanto omogenea. L'interesse non vi si affievolisce mai, va anzi crescendo via via che nuovi elementi entrano in gioco. Infatti in questa forma sempre mobile, sempre, per così dire, in rinnovellamento, vi è posto per una invenzione sempre rinascente, recante argomenti di varie provenienze allo sviluppo del tema iniziale, in vista di una conclusione possente, in cui convergeranno tutti i dati nell'unità organica che li ha ordinati, per farli infine culminare in un punto, in cui gli urti si risolvono, i contrasti si placano, in cui, in una sintesi dello spirito, tutto si armonizza e si fonde.

(Continua). FERDINANDO MAZZI.

Lo scenografo di Verdi

Da un maniscalco e da una portinaia nasceva cento anni fa, a Milano, Carlo Ferrario, quegli che doveva essere ricordato poi nella storia del teatro lirico come lo scenografo di Giuseppe Verdi.

Nascita umile, umile e tormentata adolescenza, chè il padre volle dapprima avviare il fanciullo al mestiere suo, e s'adattò poi a malincuore ad allogarlo in una fonderia di caratteri tipografici. Ma il Ferrario era nato col genio del disegno nel cervello, e col dèmone del teatro nell'anima. Alunno delle scuole elementari, i margini dei quaderni — faticosamente riempiti di ostiche operazioni aritmetiche — arabesca di alberi, di case e di figure. Appena messo a bottega, anzichè sciupare i primi soldi guadagnati in giocattoli e ghiottonerie, li mette da parte, per poter domenica recarsi alle recite diurne in qualche teatro popolare, a godersi la vista di scene riproducenti foreste meravigliose e fantastici palazzi gotici. Osa persino ricopiarle e tentarne la vendita per la strada. Ma la sua precoce ambizione è delusa: nessuno ferma, su quelle prime inesperte prove, la propria attenzione. Senonchè il Ferrario è di quei ragazzi che una prepotente vocazione rende cocciuti. E, dopo una via crucis di scapaccioni stoicamente sopportati, ardisce affrontare l'opposizione del padre, ed esprimere netta la propria volontà: divenire pittore di scene. La padrona dello stabile nel quale la sua mamma è portinaia, si impietosisce al caso, convince i genitori del fanciullo a lasciarlo dedicare alla professione diletta, fornisce i primi fondi per gli studi.

Veramente il Ferrario entra in arte per la porta di servizio. È messo alle dipendenze di un certo Sala, un mediocre pittore di stanze, soprannominato « Ira »; e lì macinando colori pel padrone, ma osservandolo avidamente lavorare, il ragazzino — senza paga di sorta — s'affaccia ai primi modestissimi orizzonti della pittura.

Fortunatamente per lui, nel 1847, grandi feste dovevano svolgersi a Milano per il solenne ingresso del nuovo Arcivescovo Romili. « Fortunatamente » — diciamo — perchè l'impresa di eseguire gli archi trionfali e le altre decorazioni di circostanza, venne assunta da un certo pittore Rampazzi, il quale non isdegnò che, nelle schiere dei suoi aiuti, si arruolasse anche il giovinetto Ferrario. Il quale, rimasto poi alle dipendenze del Rampazzi, superò ben presto i compagni, e s'ebbe affidate decorazioni di maggiore importanza.

Però il primo maestro che veramente gli giovasse fu Luigi Scrosati, e più che maestro gli fu questi amico e protettore. Riuscito così ad attrarre su di sè una più seria attenzione, il Ferrari potè frequentare i corsi dell'Accademia di Brera, esser presentato — nel '52 — al Peroni e al Vimercati, scenografi della Scala, e da essi assunto come aiuto. Ma il Vimercati era assorbito dalle cure dell'insegnamento della prospettiva a Brera; il Peroni valeva pochino pochino; e così il Ferrario ebbe modo di farsi largo alla « Scenografia » della Scala. Non solo, ma venuto a morte il Vimercati nel '59, il Ferrario ebbe l'insperato onore di succedergli nell'insegnamento. Così a ventisei anni egli era già sistemato secondo le sue aspirazioni: e definitivamente sistemato, chè non lasciò più Brera e la Scala fino all'epoca della sua morte, avvenuta nel 1907.

Carriera non soltanto fortunata, ma affermazione artistica che valse al Ferrario il posto più alto nella storia della scenografia italiana nella seconda metà dell'Ottocento. Fu infatti pei suoi meriti se la scenografia milanese, succeduta nel primato a quella famosa di Bologna, potè conservare la propria supremazia.

Fino dalla fine del secolo XVIII la scenografia in Milano aveva ricevuto impulso da artisti non milanesi: specialmente dalla Scuola Bolognese dei Bibbiena — gloriosa dinastia di prospettici e scenografi insuperabili —, di Cocchi, di Domenico Ferri; e altresì dal biellese Galliari e dal veneziano Gonzaga. A quegli esempi insigni s'eran venuti formando scenografi propriamente milanesi come Alessandro Sanquirico (1780-1849), e Giovanni Perego (1783-1817). Ma per quanto valorosi, questi due artisti esprimevano già la decadenza della scenografia nostra, sia per minore perizia tecnica e sensibilità, e sia per l'influenza del romanticismo che, allontanandosi sempre più dalla fedeltà agli stili, s'andava smarrendo in ibride fantasticherie. E non era neppur più il « fantastico » di un Piranesi, che l'arbitraria ricostruzione di antichi monumenti romani giustificava con la grandiosità delle concezioni, ma una fredda ideazione di prospettive, nelle quali gli stili più svariati erano avvicendati e confusi, e piuttosto per ignoranza storica che per una tendenza alla libera creazione.

Fra i quali stili tenuto in maggior onore era il gotico come quello che meglio rispondeva allo spirito, alla produzione letteraria dell'epoca, sopratutto a quella nordica dalla quale si preferiva trarre ispirazione, e, primo fra gli autori, da Walter Scott. Le malinconie foscoliane con le urne, i cipressi e i salici, facevano il resto, e ne derivava una produzione scenografica non soltanto ibrida e gelida, ma di una tristezza accorante.

Ferrario, per contro, era un uomo di buon umore, era un artista di istinto, scenografo prima ancora che pittore. Non si libera dal Romanticismo perchè anche lui v'è nato dentro, e gli autori e le opere che è chiamato ad interpretare lo obbligano a rimanervi; non si sottrae neppure del tutto agli anacronismi, chè la sua cultura stilistica non completa e forse ancor più la soggezione ai modelli ancora di moda, lo limitano. Ma quale libertà d'ispirazione! Nei suoi cieli, anche se intorbidati dalla bufera, il respiro è sempre ampio, larga la trattazione, suggestivo l'effetto delle luci. Lo schematismo delle architetture scompare sotto la pennellata grassa, ed aggiunge grandiosità il modo con cui la flora vi è espressa: con una perizia somma e un senso panteistico solenne.

Temperamento intuitivo, duttile, sa intendere ed esprimere il carattere particolare delle svariate opere alle quali è chiamato ad offrire un « ambiente ». Dalle interpretazioni dei *Capuleti e Montecchi* e della *Norma* di Bellini, al *Don Sebastiano* di Donizetti, alle opere romantiche francesi, il Ferrario sa tutto tradurre felicemente senza perdere le sue personali qualità.

Ma egli è un figlio del popolo, di cui rispecchia la generosità e semplicità degli impulsi, e come tale è atto a penetrare nell'anima del più popolare dei compositori italiani dell'Ottocento: Giuseppe Verdi.

L'intesa fra i due artisti diviene così — facilmente — intima, perfetta. Più che un'intesa è una collaborazione, una integrazione. L'incontentabile Maestro di Busseto, esigentissimo coi cantanti e coi librettisti, ai quali, più che largo di consigli, è tirannico di imposizioni (giuste imposizioni del resto, chè egli ebbe il senso del teatro in misura insuperata), comanda anche al Ferrario. Ma è pel Ferrario dolce comando; e non solo per la venerazione del pittore verso il musicista, ma perchè le due nature s'incontrano, vivono e si esprimono su di uno stesso piano. E, d'altronde, leonina è la genialità del Maestro, e lo scenografo si piega al suggerimento di lui con fiducia piena, addirittura con gratitudine.

Verdi ha vent'anni più di Ferrario quando questi ne diviene lo scenografo; quello ha già dato al mondo opere immortali, ma il Ferrario tornerà a tradurre scenicamente anche le opere della giovinezza del Maestro, per le nuove edizioni scaligere: dai *Lombardi* alla *Traviata*, al *Trovatore*, al *Ballo in maschera*, ai *Vespri Siciliani*, alla *Forza del destino*, al *Don Carlos*, fino ai due estremi gloriosi canti del Cigno bussetano: all'*Otello* e al *Falstaff*.

Ed egli stesso, il Ferrario, è in perpetuo movimento di fronte alla propria arte, maturato dall'esperienza, dall'esercizio, ammaestrato dagli esempi altrui. Veggansi le differenze tra le scene di *Norma* del '63 con quelle del '99.

L'adesione della sua scenografia alle opere dei contemporanei è così diretta e profonda, che diviene stabile e definitiva. Perciò si comprende come il suo « repertorio scenografico » sia ancor oggi vitale, e come i suoi continuatori traggano tuttora ispirazione dai soggetti di lui, e in genere dalla sua « maniera ». Rota, Sala, Parravicini padre e figlio, Rovescalli, Comolli, Hohenstein, Edel, persino Lodovico Pogliaghi, sono stati e sono influenzati dal Ferrario. Ed a questo si deve se Milano è rimasta l'unica città d'Italia che conservi una fisionomia propria e unitaria nella scenografia e se di questa il tempio è sempre la Scala.

ALBERTO DE ANGELIS.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La legge e la professione di musicista

È noto che pletora esiste nel campo dell'insegnamento musicale — e in specialissimo modo nel ramo del canto —; pletora dovuta non certamente ad un'eccessiva quantità di buoni insegnanti, quanto alla leggerezza con cui musicisti di mezza cultura (qualche volta anche meno) e falliti in tutti i rami, s'improvvisano insegnanti, in modo particolare di *canto* o di *pianoforte*. Tale pletora di insegnanti (cioè: di *maestri*) contribuisce notevolmente non solo a creare delle illusioni senza alcun fondamento — ma minaccia di seria concorrenza tutta una classe di musicisti che hanno regolarmente compiuto i loro studi e che con serietà di preparazione ed onestà d'intenti si son votati alla carriera dell'insegnamento.

Già da qualche tempo, su un giornale di Torino, Iginio Fuga richiamava l'attenzione sopra l'uso e l'abuso del titolo di *maestro* in materia musicale: ed invocava un provvedimento che di tale titolo potesse *seriamente* disciplinare l'*attribuzione*.

Un primo provvedimento è già stato preso (e commentato da un serio e ponderato articolo di Renato Fasano apparso nell'*Unione Sarda* di Cagliari) con l'approvazione data dal Parlamento alle norme che disciplinano la professione di « maestro di canto ». È questo il primo passo verso la tutela del titolo professionale musicale, che troverà il suo completamento nei riguardi di tutte le altre categorie di musicisti professionisti.

Il provvedimento nei riguardi degli insegnanti di canto era più che urgente e necessario: nessuno ignora infatti quanti « cantanti in ritiro, coristi sfiatati, mediocri suonatori di un qualsiasi strumento » si siano improvvisati maestri di canto, avvilendo una nobile professione, creando delle illusioni fallaci e degli spostati, e facendo una concorrenza sleale ai veri professionisti.

Preciso e categorico, il primo articolo della nuova legge suona così: « Nessuno può assumere il titolo di maestro di canto ed esercitare la relativa professione se non abbia conseguito in un R. Conservatorio di musica o in un Istituto Musicale pareggiato il diploma di canto nel ramo didattico... »

A questo imperativo fa eccezione (art. II) chi sia già « insegnante Titolare di canto nei RR. Conservatori o Istituti Musicali pareggiati, giacchè, indipendentemente dal diritto acquisito, è noto che per ottenere tale cattedra deve aver superato un pubblico concorso ».

Un'altra eccezione è fatta in favore di coloro che insegnano canto nel campo della musica religiosa o corale, ovvero che insegnano musica e canto negli istituti di istruzione media o si trovino in possesso di tale titolo d'abilitazione « *purchè esercitino la loro attività entro i limiti del rispettivo insegnamento* ».

Coll'articolo terzo si dispone che coloro, i quali alla data della pubblicazione della legge, esercitano lodevolmente la professione di maestro di canto senza trovarsi nelle condizioni previste dagli art. 1 e 2, non possono continuare l'esercizio della professione, senza ottenere un giudizio di idoneità da una Commissione, appositamente nominata, idoneità che giustamente può essere concessa anche in base ai soli titoli; e con l'articolo quarto si istituisce *l'albo professionale dei maestri di canto*.

Il provvido disegno di legge, concepito con chiarezza ed in modo inequivocabile (non esistono scappatoie) sarà seguito da altri che porteranno una disciplina non meno severa negli altri rami dell'insegnamento musicale: e sono attese, naturalmente, con impazienza da tutti coloro che dell'insegnamento musicale (armati di buona e seria preparazione) si son fatti la missione della loro vita.

Quanto alla portata ed al valore morale dei provvedimenti in questione, non sapremmo meglio valutarli che con le parole di Renato Fasano a conclusione dell'articolo sopra citato:

« Le nuove provvidenze del Regime, nel campo legislativo, per la tutela dell'arte musicale e di coloro che ad essa rivolgono la propria attività, giungendo tempestive, dopo la riforma dell'ordinamento musicale, riguardante la formazione dei professionisti, serba alla musica italiana un avvenire più luminoso, e una carriera più sicura ai musicisti che abbiano capacità e volontà di dedicarvisi, i quali devono esprimere tutta la loro gratitudine al Governo Nazionale per il Suo amorevole interessamento verso l'Arte e gli Artisti ».

Alla ricerca dell'arco per violino di Bach

Un violinista tedesco, Rolf Schroeder, s'è presentato a Parigi con un programma di musiche bachiane per violino solo, eseguite con un arco curvo che, nell'intenzione del violinista, dovrebbe essere una ricostruzione dell'arco in uso all'epoca di Bach.

L'innovazione suscitò molto interesse, e discussioni pro e contro sulle varie riviste musicali. A polemica conclusa, ci sembra non senza interesse riassumere i punti capitali della questione.

Quando le *Sonate* bachiane ricomparvero, dopo un secolo d'oblio, i violinisti si trovarono davanti al problema dell'esecuzione di tre o quattro parti *simultanee*: cosa che con l'arco attuale (diritto) si otteneva rassegnandosi ad *arpeggiare*: ciò che, oltre a falsare il carattere delle *Sonate*, dà anche all'ascoltatore, la penosa sensazione d'uno sforzo.

Così diceva giustamente J. Thibaud, presentando al pubblico parigino il violinista tedesco:

« E' evidente che, con l'arco attuale (che risale al principio del sec. XVIII) noi non abbiamo la possibilità di eseguire la polifonia indispensabile per interpretare perfettamente le opere bachiane.

« Per sottolineare la linea melodica fra gli accordi che siamo costretti ad arpeggiare, noi commettiamo un *tracco*: onesto, ma tuttavia *trucco*. Non voglio dire con questo che semplifichiamo la tecnica di questa musica sublime: al contrario ne aumentiamo le difficoltà, perchè ci sforziamo di eseguire tutto con un arco che, completamente, non ce lo permette. Col solo arco che Bach conosceva, egli ha concepito opere mirabili. Con l'arco « moderno » esse non sono eseguibili che *adattandole* in modo più o meno discutibile ».

Ora noi sappiamo che Bach, il quale « non scriveva nulla senza prendere in considerazione il carattere dello strumento » — adoperava l'arco *curvo* (come quello che si vede fra le mani degli angeli musicanti nei quadri dei primitivi), il quale permetteva una morbida tensione del crine, regolata dalla pressione del pollice. Il crine così, morbidamente teso poteva, quando il pezzo lo esigesse, far vibrare anche le quattro corde contemporaneamente.

Su questi dati, R. Schroeder ha costruito un arco rotondo, simile nell'aspetto a quelli antichi: ma i cui crini, invece di soggiacere all'empirica tensione diretta del pollice, hanno la tensione regolata da una leva manovrata dal pollice stesso.

I vantaggi, sembra, sono sorprendenti: l'accordo tenuto acquista una pienezza di suono, una forza espressiva, una nobiltà insospettate: ciò che di solito manca a questi accordi (con l'arco diritto), il basso sostenuto, qui conferisce all'accordo un equilibrio maestoso ed una grande ampiezza: la simultaneità d'attacco a 3 e 4 parti è perfetta e la chiarezza della sonorità toglie allo spettatore ogni sensazione di sforzo da parte dell'esecutore: la gamma delle sfumature, dal *piano* al *forte* è perfetta.

D'altra parte, obbiettano altri, le riserve che si possono fare all'innovazione, non sono poche nè trascurabili: prima di tutto l'equilibrio dell'arco non è perfetto e la sua manovra non è agile — quindi, a tratti, un suono « impastato », a cui non siamo abituati: il *picchettato* con la leggerezza e la precisione necessaria è, se non impossibile, di assai difficile esecuzione: e ciò ch'è più grave, in un movimento lento, l'esecutore, con lo stesso colpo d'arco, non può tenere una *minima* se il disegno superiore comporta una *semiminima puntata* ed una *croma* (come, per es.: nella prima battuta della *Chaconne*); perchè la breve misura lo obbliga a dare un colpo d'arco per ognuna delle note superiori e, di conseguenza, a mutare la *minima* in una *semiminima puntata* seguita da una *croma*. Infine la rapida — perchè ristretta — oscillazione dei crini, impedisce egualmente di tenere i quattro tempi, *voluti da Bach*, d'un accordo di quattro *semibrevi*.

Queste, in breve, le ragioni *pro* e *contro* una innovazione (ancora perfezionabile), la quale, per quanto logica e necessaria (quantunque non ancora perfetta), si riferisce in modo strettissimo alle *Sonate* di Bach: cioè ad alcuni fra i capolavori della letteratura violinistica. Ma — pur ritenendo l'arco curvo suscettibile di nuove trasformazioni e migliorie — anche se esso non sarà adottato da tutti i violinisti (le *Sonate* bachiane formano una minima parte del repertorio violinistico: e pochi sono i violinisti che le affrontano), ormai non è più permesso ignorarlo.

La parola più giusta, in proposito, è ancora quella di J. Thibaud (ben qualificato a giudicare con competenza di causa):

« ... se le possibilità tecniche dell'arco curvo di M. R. Schroeder sono tali da offrire maggiori soddisfazioni per ciò che concerne la musica di I. S. Bach, non può esser questione di condannare l'ammirevole arco moderno (o così detto) che porta alla tecnica, e per conseguenza ai compositori, altri grandi, grandissimi vantaggi ».

ITALIA

Nicia. - Milano, giugno 1933.

C. Custinelli: *F. Chopin, nella vita e nell'arte.*

Musica Sacra. - Milano, luglio 1933.

F. Germani: *L'organo americano moderno.*

Il Disco. - Milano, luglio 1933.

L. Ferrari Trecate: *Il Disco.*

Il Popolo d'Italia. - Milano, 13 agosto 1933.

O. Danese: *Il centenario di Carlo Angeloni.*

Corriere della Sera. - Milano, 24 agosto 1933.

G. Cenzato: *Epistolari ponchielliani.*

Il Convegno. - Milano, N. 3, 4, 5.

M. Robertazzi: *Musica e parole nell'estetica di C. Debussy.*

La Rassegna Musicale. - Torino, fasc. 3, 1933.

G. A. Mantelli: *Introduzione a Brahms.* — F. H. Leberer: *J. Brahms e il suo tempo.*

La Stampa. - Torino, 10 agosto 1933.

A. Della Corte: *Splendore musicale di S Marco.*

La Nazione. - Firenze, 20 giugno 1933.

—— *La musica e il cinema.* Referendum. Risposte di U. Giordano e G. Cesari.

————7 luglio 1933.

A. Della Corte: *Ernest Bloch.*

Note d'Archivio. - Roma, aprile-giugno 1933.

R. Casimiri: *Il Kyrie della Messa «l'homme armé» di G. P. L. da Palestrina e una trascrizione errata.* — A. Mercati: *Favori di Paolo III a musici.* — N. Pelicelli: *Musicisti in Parma nel sec. XVII.* — G. Vale: *Memorie musicali della Cattedrale di Concordia.* — L. Fausti: *La Cappella musicale della Collegiata di S. Maria di Spello.*

Rassegna Dorica. - Roma, giugno 1933.

M. Rinaldi: *Verdi e Shakespeare.* — E. Albini: *Un raro istrumento a corda del 500 in una collezione romana.*

———— luglio 1933.

A. Bonaventura: *La Messa «Christus Resurgens» di L. van Palaer.* — M. Pedemonte: *Settecentisti minimi. Antonio Mangiarotti.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, giugno 1933.

V. Raeli: *Bilancio e significato di una mostra e di un congresso* (continua). — Y. Schleifer: *Musica indiana.*

———— luglio 1933.

F. Samarelli: *Madrigalisti di Molfetta dei secoli XVI e XVII.*

La Nuova Italia Musicale. - Roma, giugno 1933.

F. Oddone: *Musica e bambini.* — L. Forino: *L'arte del dirigere.*

L'Italia Letteraria. - Roma, 2 luglio 1933.

A. Casella: *Al festival di Amsterdam; Le nuove tendenze musicali.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1933.

R. Jardillier: *Adieux à M.me De Noailles.* — R. Baron: *Tentative de conciliation.* — A. Boll: *La présentation décorative de l'oeuvre de I. Strawinsky.* — P. Nettl: *W. Tomaschek.* — A. Machabey: *La musique dans les «historiettes» de T. des Réaux.* — H. Prunières: *«L'Edipo à Colono» de Rossini.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 giugno 1933.

A. Bachelet: *Le Mai Musical Florentin.* — G. Martenot et M. Semenoff: *La musique éducation de l'homme et de l'enfant.* (Continua). — A. Nicolai: *En causant avec J. Français.*

———— 15 giugno 1933.

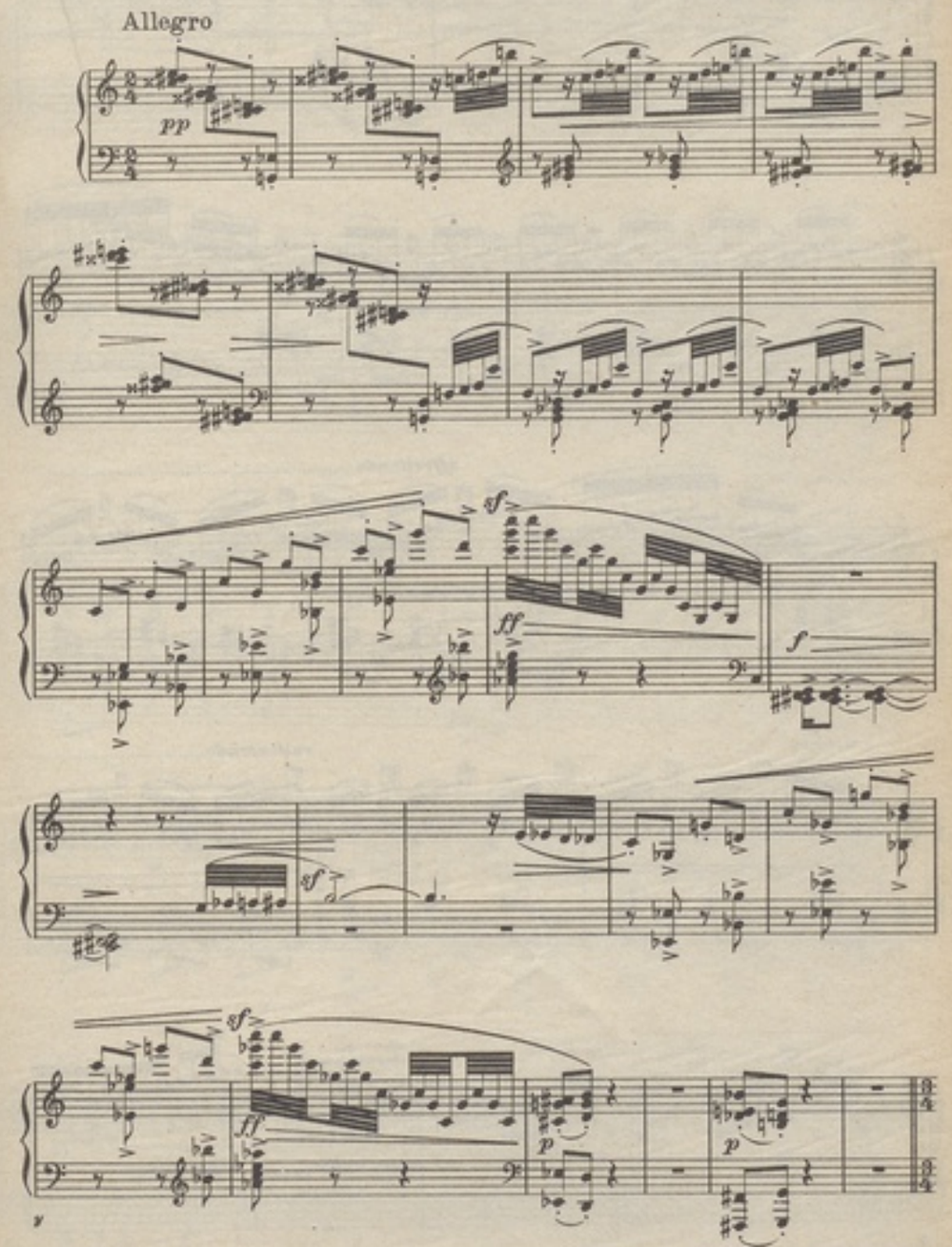
J. Szigeti: *Regards autour du monde.* — M. Imbert: *J. S. Bach chez W. Landowska.* — J. Decaudin: *Les enfants devant la musique moderne.*

Supplemento al fascicolo VIII-IX-1933 di Musica d'Oggi.

La danza del gatto

Da «*IMPROVVISO DI DANZE*»
per Pianoforte

Lamberto Pavanelli



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

119480

And.te affettuoso

mf

mf p

affrettando

mf

a tempo

rallentando

Più mosso

p mf capriccioso

affrettando sempre

a tempo allargando

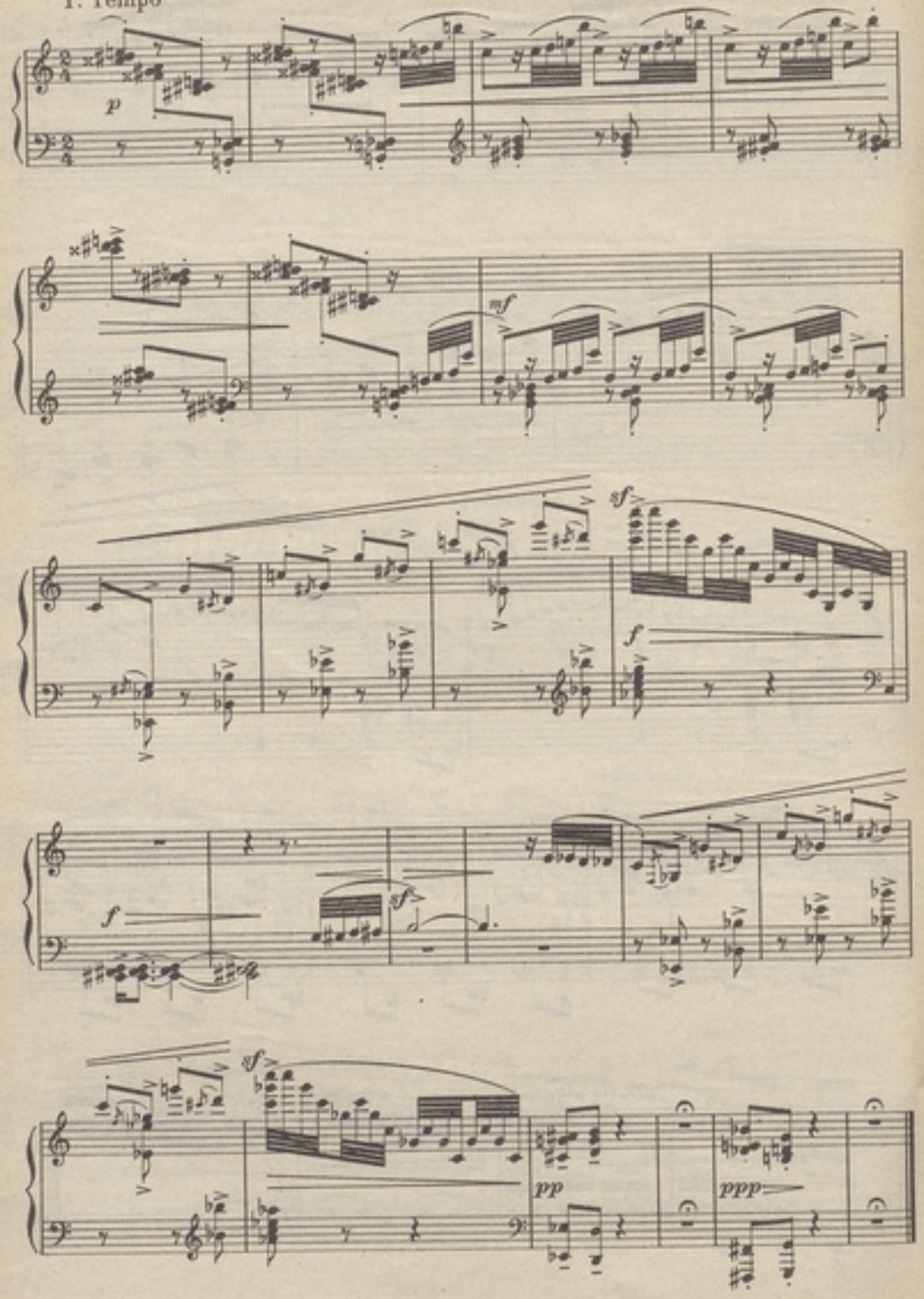
a tempo

mf

affrettando a tempo rallentando

p

I. Tempo



Le Courrier Musical. - Parigi, 1 luglio 1933.

E. SCHNEIDER: *Ancienne Musique Polonaise.* — STIEVENARD: *Pensées brèves sur la musique.* — G. BOURGOGNE: *La Danse dans la peinture et la sculpture.*

Le Monde Musical. - Parigi, 30 giugno 1933.

A. STEFANESCO: *Contribution à l'Histoire de la Musique religieuse en Roumenie.* — P. WOLFF: *Le « Zodiaque » de G. Migot.* — E. BORREL: *R. Schroeder et l'Archet courbe.* — A. CELLIER: *L'orgue hydraulique d'Aquineum.*

Le Ménestrel. - Parigi, 9 giugno 1933.

CH. KOECHLIN: *Les Variations Goldberg.*

——— 16 giugno 1933.

M. D'OLLONE: *Le langage musical et la mimique.*

——— 30 giugno 1933.

C. DESCORMIÈRES: *Les chanteurs et les chants de la Chapelle Sixtine.*

——— 7 luglio 1933.

J. TIERSOT: *Le chant choral et le peuple.*

INGHILTERRA

The Musical Times. - Londra, giugno 1933.

M. DUPRÉ-COOPER: *Atonality and « Zwolftonmusik »* (Atonalità e musica dodecafonica). — C. S. TERRY: *The Choral in « The Art of Fugue »* (Il Corale nell'arte della Fuga). E. A. H. CRAWSHAW: *E. Fitz Gerald: Music Critic* (E. F. G. critico musicale). — P. HODSON: *Motion Study and Violin Playing* (Studi di movimento ed esecuzione violinistica). — C. E. LOWE: *Form and analysis* (Forma ed analisi). — J. C. RIDGWAY: *Mendelssohn's organ sonatas* (Le sonate per organo di M.).

——— luglio 1933.

W. R. ANDERSON: *Canadian contact* (Contatti col Canadà). — F. WEINGARTNER: *A second visit to Liszt* (Seconda visita a L.). — G. ABRAHAM: *The whole-tone scale in Russian music* (La scala esatonale nella musica russa). — A. VOIGT: *A contribution to the History of the Bag-pipe* (Contributo alla storia della cornamusa). — J. C. RIDGWAY: *Mendelssohn's organ sonatas.* (Le sonate per organo di M.).

The Chesterian. - Londra, maggio-giugno 1933.

A. K. HOLLAND: *Matthew Locke (1630-1677).* — TERPANDER: *Growth and Origin of the Modern Audience* (Aumento ed origine del pubblico (di concerti) moderno). — A. B. SMITH: *César Frank.* — L. DUNTON GREEN: *The Art of Playing the Harpsichord* (L'arte di suonare l'Arpicordo).

The Chesterian - Londra, luglio-agosto 1933.

D. EWEN: *The degeneration of R. Strauss* (La decadenza di R. Strauss). — R. W. S. MENDL: *The new criticism* (La nuova critica). — S. A. BAYLISS: *Cipriani Potter (1792-1871).*

Musical Opinion. - Londra, giugno 1933.

C. W. ORR: *The joke that failed* (Lo scherzo mancato). — P. GODFREY: *Massenet: 1842-1912.* — R. HEWSL: *Anton Bruckner.* — H. JOACHIM: *Are One-Composer Programmes Justified?* (Son giustificabili i programmi d'un solo autore?).

——— luglio 1933.

R. W. S. MENDL: *The Nature of the Symphony* (La natura della sinfonia). — P. LANDORMY: *Les amies de Beethoven.* — O. A. MANSFIELD: *Weber's Pianoforte Sonatas* (Le sonate per pianoforte di W.). — H. HACKETT: *Neglected Organ Composers* (Compositori di musica organistica dimenticati).

Music and Letters. - Londra, luglio 1933.

A. H. F. STRANGWAYS: *Form and content* (Forma e contenuto). — C. S. TERRY: *The spurious « Bach » Lucaspassion* (La « Passione sec. S. Luca » di Bach, opera spuria). — R. GALLOP: *The folk-music of Portugal* (La musica popolare del Portogallo). — A. L. MASON: *Enrique Granados (1867-1916).* — H. KLEIN: *The Vienna Hofoper* (L'Opera di Vienna). — F. E. BAKER: *Popular music* (Musica popolare). — O. WINDSOR: *Village Music* (Musica al villaggio).

The Sackbut. - Londra, giugno 1933.

D. ANDRIAS: *The Twelve Types of Man* (I do-

dici tipi d'uomo). — E. M. Delafield: *Episode in the career of a young gentlemen* (Episodio nella carriera d'un giovane gentiluomo) .

Monthly Musical Record. - Londra, giugno 1933.

F. W. Galpin: *Frederick the Great's english harpsichords* (L'arpicordo inglese di Federico il Grande). — H. Klein: *Perils of the microphone* (Pericoli del microfono). — H. Boys: *A. Copland and his Piano Variations* (A. C. e le sue Variazioni per pianoforte). — H. S. Wyndham: *Francesco Berger.*

——— luglio-agosto 1933.

E. J. Dent: *The Cambridge Congress of Musical Research* (Il Congresso di ricerche musicali a Cambridge). — F. O. Souper: *Mozart's Haffner Symphony* (La sinfonia mozartiana di Haffner). — M. D. Calvocoressi: *Moussorgsky's Letters* (Lettere di M.). — H. J. Foss: *The reform of the full score* (La riforma della partitura d'orchestra).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, giugno 1933.

W. Ladwig: *Oper im neuen Zeichen* (L'opera nel segno dell'epoca moderna. — M. Trapp: *Appell and die Schaffenden* (Appello ai creatori). — H. Bullerian: *Das deutsche Konzert leben und seine Erneuerung* (La vita concertistica tedesca e le sue novità). — H. J. Moser: *Deutscher Musikunterricht und seine Neugestaltung.* (L'insegnamento musicale tedesco e la sua nuova impostazione). — J. Muller-Blattau: *Neue Wege zur Pflege des deutschen Liedes* (Nuove vie per la cultura del *lied* tedesco). — W. Hille: *Nationalisierung der deutschen Musik* (Nazionalizzazione della musica tedesca).

——— luglio 1933.

K. Geiringer: *Ein unbekanntes Klavierwerk von R. Schumann* (Una composizione pianistica sconosciuta di R. Sch.). — F. Welter: *Um die deutsche Musik-ein Bekenntnis* (Sulla musica tedesca - una confessione). — K. Grunsky: *Ein Blick ins Wagnersche Orchester* (Uno sguardo sull'orchestra di Wagner). — R. Tenschert: *Chiffrierte Stellen in Mozarts Briefen* (Periodi misteriosi (indecifrabili) nelle lettere di Mozart). — L. Altmann: *Untergang der Jazzmusik* (Declino della musica di jazz). — P. Kaufmann: *Brahms-Erinnerungen* (Ricordi sopra B.).

Zeitschrift für Musik. - Berlino, giugno 1933.

W. Berten: *P. Hindemith und die deutsche Musik* (P. H. e la musica tedesca). — C. Neumann: *Moderne Musik-ein « Ja » oder « Nein »?* (Musica moderna: un « si » oppur un « no »?). — S. Günter: *Ende der musikpädagogischen Jugendkonjunktur* (Fine della pedagogia musicale nei rapporti della gioventù).

——— luglio 1933.

P. Bulow: *A. Hitler und der Bayreuther Geistesbezirk* (A. H. e l'ambiente spirituale di Bayreuth). — L. Neubeck: *Bayreuth. Ein Bekenntnis aus der Zeit zu R. Wagner* (Bayreuth. Un ricordo dai giorni di R. W.). — K. Blessinger: *Bayreuth und die Verwaltung von Wagners Erbe* (B. e l'amministrazione dell'eredità wagneriana) — R. Wagner: *Drei unveröffentliche Briefe* (Tre lettere inedite). — A. Heuss: *Der Orakelspruch in Wagners « Parsifal »* (L'oracolo sentenziò nel « Parsifal »). — W. Zentner: *R. Wagner und die Volksbildung* (R. W. e la cultura popolare). — O. Strobel: *Die Kompositionsskizze zur « Walküre »* (Gli schizzi per la composizione della *Walkiria*). — I. Deeke: *Ein Traumerlebnis um R. Wagner* (Un sogno vissuto di R. Wagner).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino 2 giugno 1933.

A. Thausing: *Der neumodische Schulmusikunterricht im Lichte der Wirklichkeit* (L'insegnamento scolastico musicale moderno alla luce della realtà). (Continua).

——— 9 giugno 1933.

H. Husmann: *Musikkultur und Volksbildungswesen* (Cultura musicale ed istruzione popolare)

——— 30 giugno 1933.

P. Raabe: *Wege zur Belebung der Hausmusik* (Via per far rivivere la musica da casa). — E. Band: *Euryanthe-Pessimismus* (Il pessimismo dell'*Euriante*).

——— 7 luglio 1933.

F. Skuhra: *Theater warten* (Attesa teatrale). — K. Strahn: *Technik und Verwendungsmöglichkeiten der eigenen Schallplattenaufnahme für den Musiker* (Tecnica e possibilità per il musicista di sfruttare le proprie incisioni di dischi).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 14 luglio 1933.

W. Altmann: *Zur frage der Volksoper* (Intorno alle esigenze dell'Opera popolare).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 7-14 giugno 1933.

B. Zeller: *Dortmund als Musikstadt* (Dortmund come città musicale). — F. Scherber: *Furtwänglers Aestetik* (L'estetica di F.). — L. Lauhöfer: *Quantität oder Qualität in der Musik?* (Quantità o qualità nella musica?). — C. Brache: *Harmonische oder polyphone Chormusik?* (Musica corale armonica o polifonica?).

——— 21-28 giugno 1933.

F. Jaritz: *Einer für alle - alle für einen* (Uno per tutti - tutti per uno). — F. Scherber: *Die Lehre des « Barbier von Sevilla »* (I maestri compositori del « Barbiere di Siviglia »).

——— 5-12 luglio 1933.

F. Jaritz: *Klärung im Musikleben* (Chiarezza nella vita musicale). — W. Petzet: *« Arabella » oper von R. Strauss.*

Melos. - Magonza, maggio-giugno 1933.

W. Steinhauer: *Ueber das Nationale in der Musik* (Sopra la nazionalità nella musica). — K. Zimmerreimer: *Stoff und Textfragen der neuen* Oper (Trama e testo richiesti dall'opera nuova). — *Alfredo Casella spricht* (A. C. parla).

Musica Sacra. - Ratisbona, giugno 1933.

H. Löbmann: *Zur Psychologie des Gemeindegesanges* (Sulla psicologia del canto corale). — L. Söhner: *Eine Wiener Singmesse für das deutsche Volk* (Una messa cantata viennese per il popolo tedesco). — K. G. Fellerer: *Zur Kirchenmusikpflege im 16. Jahrhundert* (La cultura musicale chiesastica al 16° secolo). — L. Bonvin: *Zur Frage des Choralrhythmus* (Sulle esigenze dei ritmi corali).

AUSTRIA

Musica Divina. - Vienna, maggio-giugno 1933.

V. Goller: *Kirchenmusik in Oesterreich* (La musica da chiesa in Austria). — E. Wellesz: *Das Alter der Melodien der byzantinischen Kirche* (L'età delle melodie della chiesa bizantina).

Anbruch Monatsschrift für Moderne Musik. Vienna, giugno-luglio 1933.

E. Krenek: *Italien heute* (Italia d'oggi). — R. Bekker: *Ein Jahrhundert Italienische Oper* (Un secolo d'opera italiana). — P. Stefan: *Internationale Möglichkeiten von heute: Florenz - Wien - Amsterdam* (Possibilità internazionali d'oggi: Firenze - Vienna - Amsterdam). — A. Kalmus: *Reiseeindrücke eines Musikverlegers in U. S. A.* (Impressioni di un viaggio negli Stati Uniti di un editore di musica).

CECOSLOVACCHIA

Der Auftakt. - Praga, maggio-giugno 1933.

P. Bekker: *Organisation des Operntheaters* (Organizzazione dei teatri d'opera). — H. Reich: *J. M. Hauer im Rahmen der Liedaestetik.* (J. M. Hauer nei suoi rapporti con l'estetica del Lied). — W. Reich: *Florentiner Musik-Mai* (Il maggio musicale fiorentino). — H. G. Fellmann: *Wege zu einer neuen Gemeinschaftsmusik* (Verso una nuova generalizzazione della musica).

Tempo. - Praga, giugno 1933.

K. Janacek: *Notes sur l'histoire de l'évolution du rythme musical.* — A. Vaulin: *Quelques mots sur Rimsky-Korsakow.* — B. Hostinsky: *Comment vibre la table de dessous du violon.*

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 giugno 1933.

E. Ermatiger: *Das Musikleben in der Krise des Ichbewusstseins* (La vita musicale nella crisi della coscienza personale). (Continua).

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 15 giugno 1933.

H. H. STUCKENSCHMIDT: *Musik als konservative Macht* (La musica come potenza conservativa).

——— 1 luglio 1933.

A. THAUSING: *Der Verfall der Gesangstimme und seiner Lehren* (La decadenza della voce, del canto e dei suoi insegnanti).

Dissonances. - Ginevra, giugno 1933.

R. A. MOOSER: *Le festival d'Amsterdam. - La musique mécanique et la culture musicale. - La grande honte de l'Allemagne.*

Le Rythme. - Ginevra, giugno 1933.

E. J. DALCROZE: *Rythmes irréguliers.* — I. SHOENBERG: *L'éducation pour et par le rythme.* — F. MARTIN: *Sur la Rythmique.* — TH. APPIA: *Le rythme et le silence.*

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, giugno 1913.

A. NICOLAU: *Per al nostre jovent.* — J. F.: *L'obra del P. Sunyol a Italia.*

EGITTO

Musica. - Alessandria d'Egitto, luglio 1933.

G. GALASSI: *Sordità e stile in Beethoven.* — A. HEMSI: *Musica orientale. Riflessioni sul « quarto di tono ».*

AMERICHE

Modern Music. - New York, maggio-giugno 1933.

S. TCHEMCDANOFF: *An economic approach to music* (Osservazioni dal punto di vista economico, sulla musica). — M. BRUNSWICK: *Roger Session.* — W. THOMSON: *A little about movie music* (Brevi parole intorno alla musica dei film sonori). — J. HIJMAN: *Dutch Contemporaries* (Compositori olandesi del giorno d'oggi).

The Musical Quarterly. - New York, luglio 1933.

CH. S. TERRY: *Bach's Swan-Song* (Il canto del cigno di B.). — N. BRODER: *The Wind-Instruments in Mozart's Symphonies* (Gli strumenti a fiato nelle sinfonie di M.). — A. JEMNITZ: *Béla Bartok.* — B. BARTOK: *Hungarian peasant music* (Musica popolare ungherese). — E. FELBER: *New Approaches to Primitive Music* (Nuovi avvicinamenti alla musica primitiva). — J. TIERSOT: *The Berlioz of the Fantastic Symphony* (Il B. della Sinfonia Fantastica). — J. C. MOOS: *Some recent developments in Music Testing* (Alcuni recenti sviluppi in saggi musicali). — N. FINDEISEN: *The Earliest Russian Operas* (Le più antiche opere russe). — C. S. SMITH: *Haydn's Chamber Music and the flute* (La musica da camera di H. ed il flauto).

ACHILLE SCHINELLI

Canzoniere dei Fanciulli

Libro di testo approvato dalla Commissione Ministeriale.

I. PARTE: **76 Canti religiosi** (Canti gregoriani - Laudi spirituali - Brani religiosi da opere teatrali):

120171. - *Canto e Pianoforte* L. 20.—
120177. - *Canto solo* » 12.—

II. PARTE: **32 Canti patriottici** (Inni nazionali - Canti popolari - Canti dei soldati - Brani patriottici da opere teatrali):

120172. - *Canto e Pianoforte* L. 15.—
120173. - *Canto solo* » 8.—

III. PARTE: **Canti d'argomento diverso** (Alla natura - Affetti ecc. dei migliori autori antichi e moderni):

120173. - *Canto e Pianoforte* L. 15.—
120179. - *Canto solo* » 8.—

IV. PARTE: **Saggi di canti popolari** (dalle diverse regioni d'Italia):

I. Italia settentrionale:

122527. - *Canto e Pianoforte* L. 15.—
122528. - *Canto solo* » 8.—

II. Italia centrale, meridionale e insulare:

122529. - *Canto e Pianoforte* L. 15.—
122530. - *Canto solo* » 8.—

(In preparazione le altre parti)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

® Anche MILANO ha ospitato il Carro di Tespi all'Arena. Diretti dal maestro Vitale, hanno avuto calorosa accoglienza *Il Trovatore* (Merli, Viviani, la Pacetti, l'Anitua) e *Il Barbiere di Siviglia* (Montesanto, la Giri, Borgioli, Cirino).

® Le ultime opere rappresentate nella stagione estiva al Puccini di Milano sono state: *Bohème* (la Galassi, Oneto e Campagnano) e *Butterfly* con Tamaki Miura e Oneto. Direttore Silvio Tagliapietra.

® Al Cinema Odeon, pure di Milano, è piaciuta l'operetta *Il fiore di Hawai*, libretto di Grumvald, Beda e Goldes e musica di Paolo Abraham.

® Gli spettacoli allestiti all'Arena di VERONA sono stati *Ugonotti*, *Lohengrin* e *Trovatore*, diretti il primo e l'ultimo da Votto, il secondo da Failoni ed interpretati da un complesso di artisti, eccellente: Lauri Volpi, la Raisa, Rimini, la Saraceni, Pasero per l'opera di Meyerbeer; Pertile, la Carena, la Toini, Nava e Pinza pel *Lohengrin*; Merli, la Pacetti, la Giani, Borgioli, Di Lelio, pel *Trovatore*, nella quale opera sono state incluse le tre danze scritte da Verdi pel teatro francese.

® Col consueto favore — diretta dal maestro Antonicelli — si è svolta la stagione d'opera a VIAREGGIO, inauguratasi con un'opera nuova per la città, *Lucania* di Beniamino Fonte, che ha riconfermato il successo già avuto altrove, procurando molte chiamate all'autore. Ne sono stati apprezzati interpreti Mirassou, la Concato, Afro Poli ecc. Successivamente sono andati in scena *Il Barbiere di Siviglia* (Rimini, la Carosio, Sinnoni e Ferroni) e *Un ballo in maschera* (Martinelli, la Somigli, la Salagaray, Armando Borgioli ecc.).

® Ad ABBAZIA, all'aperto, hanno richiamato molto pubblico: *Cavalleria rusticana* (la Concato e Voyer), *Pagliacci* (Tagliabue e Picculuga), *Butterfly* (la Tinay e Costa Lo Giudice), *Carmen* (la Castagna, Mirassou, Tagliabue, la Pantaleoni). Direttore Berrettoni.

® Nell'Anfiteatro romano di POLA ha avuto magnifiche accoglienze l'opera *Nozze istriane* di Smareglia, che ancora oggi rivela pagine di mirabile freschezza, diretta con amore da Berrettoni e interpretata dalla Gajo, da Melandri, dalla Palombini, da Pilotto ecc. Messa in scena di Frigerio. Come secondo spettacolo si è data *La Gioconda* con la Jacobo, Masini, Basiola, la Palombini, la Tornari, Flamini ecc.

® Oltre settemila persone hanno assistito alla rappresentazione di *Il piccolo Marat* di Mascagni all'Ardenza di LIVORNO.

Dirigeva Fabbroni, interpreti la Caniglia, Masini, Vannuccini e Biasini.

® Il maestro Benintende ha diretto ad OSTIGLIA l'*Aida* con la Gajo, la Palombini, Lattaro, Lulli, ecc.).

® *Mefistofele* e *Gioconda* sono state le opere rappresentate al Littorale di NOTO, sotto la direzione del maestro Ghione; interpreti della prima, Donaggio, Massù, e la Corsi; della seconda, la Cigna, la Alfano, Costa Lo Giudice e Manacchini.

® Il programma di quest'anno del festival di BAYREUTH comprendeva la *Tetralogia* e *Maestri cantori* dirette da Elmendorff e *Parsifal* affidato a R. Strauss. Tra gli interpreti si sono distinti Frida Leider, Lorenz, Wolff, Maria Muller, Probaska nella *Tetralogia;* Bockelmann nei *Maestri cantori;* e Kipnis, Schlusnus e Wolff nel *Parsifal.*

® Al teatro di LOSANNA è piaciuta *Notti d'argento*, nuova operetta di Amy Chatelain, su libretto di A. Monjardin e Bertal-Maubon.

® A VICHY dirette dal maestro Salfi hanno avuto lieta accoglienza *Tosca* (la Jacobo, Alcaide e Formichi) e *Trovatore* (la Jacobo, la Buades, Battaglia e Formichi).

® La Capsir, Franci, Manurita e Zambelli sono stati ammirati interpreti del *Barbiere di Siviglia* nel teatro all'aperto di VALENCIA. Dirigeva Podestà.

® Accoglienze calorose ha avuto, al Colon di BUENOS AIRES, *Maria Egiziaca* di Respighi, diretta da Marinuzzi, con interpreti la Dalla Rizza, De Paolis e Damiani. La stampa ha vivamente elogiato il recente lavoro del compositore bolognese.

CONCERTI

MILANO

® Triennale. — Hanno proseguito, col consueto favorevole esito, i concerti orchestrali del giovedì, affidati rispettivamente ai maestri Hans Rosbaud, Attilio Parelli, Edoardo Guarnieri (due udizioni), Renzo Bossi, Emanuele Gennai, Oliviero De Fabritiis, Ferruccio Calusio.

Tra i brani più interessanti, o nuovi, o maggiormente graditi, ricordiamo: *1ª Suite Antiche Arie e Danze*, di Respighi, *Concerto dell'estate* di Vivaldi (direttore Rosbaud); *Sinfonia* di Parelli e *Piccola Suite di Rocca* (direttore Parelli); Preludio dello *Straniero* di Pizzetti, *Concerto in si bem.* di Beethoven per pianoforte e orchestra, solista Fulvia Cimadori, la Suite *Piemonte* di Sinigaglia (direttore Guarnieri); *Tre Intermezzi goldoniani* di M. E. Bossi, *Concerto in la min.* di Saint-Saëns per violoncello e orchestra, solista Attilio Ranzato; Poema sinfonico *Pinocchio* di R. Bossi (direttore R. Bossi); *Fonderia d'acciaio* di Mossolof, *Preludio burlesco* di De Cecco, *Pioggia sul pineto* per canto e orchestra, solista la Scuderi, di Gennai (direttore Gennai); *Tre Preludi* per l'Edipo Re di Pizzetti, *Rapsodia napoletana* di Ricci Signorini (direttore De Fabritiis); *Suite in forma di variazione* di Toni, *Litanie della Vergine* di Ghedini (direttore Calusio).

Si è avuta poi una serie di concerti all'aperto con partecipazione di ottimi artisti. A due serate wagneriane, dirette dai maestri Hans Rosbaud e Lucon, hanno portato valido contributo Sara Scuderi, Voyer, Rossi Morelli ed il basso Coda.

In un concerto di gala, offerto dalla Podesteria e diretto da Toni (nel cui programma figuravano anche l'*Inno al sole* di Mascagni e *I pini di Roma* di Respighi), sono stati applauditi la Cigna, il tenore Massù, Stracciari ed il coro della Scala.

In altra udizione diretta dal maestro Gardenio Botti di Malta si sono distinti le signore Segrera (in alcune canzoni popolari trascritte da Confalonieri), Scuderi ed il tenore Taccani.

Il maestro Edoardo Guarnieri ha diretto, a sua volta, un concerto con la cooperazione dell'ottima società corale di Liegi, guidata dal maestro H. Tonon.

Due serate verdiane hanno avuto a direttore il maestro Lucon e ad interpreti vocali Anna Surani, Tafuro, Inghilleri, Carmassi (nella prima); e le signore Surani, Da Monte e Rossini, il tenore Taccani, Inghilleri e Melnik (nella seconda).

Le ultime due udizioni, infine, sono state dirette da Calusio (con la graditissima cooperazione di Toti Dal Monte, vivamente applaudita) e di Pietro Mascagni. Quest'ultimo ha offerto un programma di sue composizioni (tra le quali due novità (*Danza dei gianduiotti* e *L'apoteosi della cicogna*). Hanno cooperato per la parte vocale le signore Arangi-Lombardi e Marengo, il tenore Merli e Ghirardini.

ROMA

® Basilica di Massenzio. — Gli ultimi nove concerti della fortunata stagione hanno avuto a direttori i maestri Serafin (due), Molinari (tre), Mario Rossi (uno) e Mascagni (tre).

Nei programmi di Serafin figuravano brani di Respighi, Strauss, Wagner, Wolf Ferrari, Pick Mangiagalli (*Notturno* e *Rondò fantastico*), Alfano (Danza e finale di *Sakuntala*) ecc.

Gli autori prescelti da Molinari furono Mascagni, Sibelius (*Valzer triste*), Ciaicowski, Foroni, Mussorgski, Casella (*La Giara*, solista il tenore Sernicoli), Respighi (*Fontane di Roma*), Händel (*Largo*, trascritto dallo stesso Molinari), Paisiello, Wagner ecc.

Mario Rossi presentò brani di Strawinski, Wagner, Bellini, Vivaldi; e Mascagni composizioni di Beethoven (*Settimino*), di Rossini, di Grieg, di Catalani (*A sera*), di Schumann ecc. ed alcune sue, tra le quali due applaudite novità: *Danza dei gianduiotti* e *Apoteosi della cicogna*.

Lo stesso Mascagni infine ha diretto — il 7 e 8 c. m. — due concerti straordinari (un programma di sue musiche) in onore dei partecipanti ad un Congresso e con la cooperazione della corale G. Monaco di Livorno, diretta dal maestro Zucchi.

® Colosseo. — Si è avuta una pregevole esecuzione dell'oratorio perosiano *La resurrezione di Cristo*, diretto dal maestro Edmondo De Vecchi.

PALERMO

® L'on. maestro Giuseppe Mulè è stato affettuosamente festeggiato dai suoi concittadini, nel grande salone del Castello Utveggio, con un banchetto preceduto da un concerto, da lui diretto, di sue musiche tra le più caratteristiche, teatrali, sinfoniche e da camera, con l'orchestra dell'E.I.A.R. e alcuni solisti: le cantanti signore Tumbarello Mulè e Pollini, i tenori Pollicino e Mazziotti, il violoncellista Caminiti, il pianista Ziino.

Seguirono applauditi discorsi ai quali rispose, assai commosso, il festeggiato.

RIMINI

® Vivo interesse ha destato un convegno di medici musicisti, durante il quale dalla Banda municipale diretta dal maestro Manente vennero eseguiti brani dei dottori Giulio Rocchi, Nando Bennati, Giuseppe Sigurini, Mariano Lepore, Luciano Majoli, Ferruccio Sicuriani, mentre i medici romani Urbano Pioli (tenore), Mario Acqua (violoncellista), Umberto e Stefano Accettella (violinisti), Ulderico Rolandi (pianista), si dimostrarono provetti interpreti.

Non mancarono numerose ed importanti comunicazioni scientifiche sui seguenti soggetti: *Fisiologia e arti* (Silvestro Baglioni), *Esegesi medica sopra i letterati, gli artisti e le loro opere* (Gaetano Boschi), *Melodia della parola fonte di melodia musicale* (Guglielmo Bilancioni), *La medicina nella musica e la musica nella medicina* (Pietro Beni).

VARIE ITALIANE

® Concerti benefici si sono svolti in Piazza S. Marco a Venezia (Martinelli, la Somigli, Tagliabue); nel giardino di Este (Toti Dal Monte, Granforte e Scarinci); all'Ardenza di Livorno (signore Cigna e Carosio, Borgioli, Pinza, corale Guido Monaco).

® Una bella udizione ha dato a Cervia la cantatrice Beltramelli con la Camerata dei canterini romagnoli di S. Pietro in Vincoli.

® L'Istituto interuniversitario ha inaugurato i suoi corsi a Siena con un concerto di cui sono stati interpreti Casella, Frazzi, Germani, Serato e il Quartetto di Roma.

® A Castellamonte si è commemorato R. Wagner, con programma di sue musiche dirette dai maestri Mario Fighera e Piero Mandelli con la cantatrice Graziella Valle Gazzera, e un discorso di Edoardo Roggeri.

VARIE DALL'ESTERO

® Nel Duomo di Salisburgo, il 24 luglio, si è eseguita per la prima volta la *Missa salisburgensis* di Vittorio Gnecchi, concertata e diretta dal prof. Giuseppe Messner, solista la soprano Erika Rokyta. Tutta la stampa si è occupata diffusamente dell'avvenimento, giudicando il lavoro pieno di calda ispirazione e di forte originalità.

® Nella stessa Salisburgo si è offerta una ottima edizione della *Messa da Requiem* di Verdi, diretta da Bruno Walter, con l'Orchestra Filarmonica, i cori dell'Opera di Vienna e ottimi solisti.

Da ricordare anche il concerto Gui di cui si parla nella corrispondenza da Vienna.

® Lietissima accoglienza hanno avuto a Strasburgo le *Variazioni* di Gino Tagliapietra, interpretate dal pianista Marzollo.

® A Valencia è stato commemorato Wagner con un concerto diretto dal maestro Podestà e con la partecipazione di artisti italiani.

® Composizioni di Pizzetti, Mulè e Casella hanno avuto unanimi consensi a Leningrado, in un'esecuzione diretta da Max Reiter.

® I concerti diretti da Bernardino Molinari in California hanno avuto esito lietissimo.

® Il notissimo violoncellista Hans Kindler, che da qualche anno si è dedicato con fortuna alla direzione di orchestra, ha debuttato felicemente a New York allo Stadium. In uno dei suoi programmi ha eseguito con pieno successo *I pini di Roma* di Respighi.

® Gli artisti lirici italiani del Colon hanno dato una serata benefica a Buenos Aires alla presenza del Presidente della Repubblica, dell'Ambasciatore Arlotta e di cospicue personalità. Ne furono interpreti Gigli, Galeffi, Claudia Muzio, la Dalla Rizza e il maestro Marinuzzi.

® Il maestro Lamberto Baldi, Direttore dei concerti sinfonici della S.O.D.R.E. ha eseguito recentemente, per la prima volta nel Sud America, *Quadri del Segantini* di Zandonai, la 3ª *Suite di Antiche Danze ed Arie* per liuto di Respighi e la 2ª Suite della *Donna serpente* di Casella; entrambi i pezzi accolti con grande favore.

® Pure a Montevideo il maestro Carmine Guarino ha dato alcuni graditi concerti di sue composizioni.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Vienna

Nei gravi perturbamenti economici che hanno travolto tante istituzioni musicali non solo da noi ma anche altrove, l'Opera di Stato di Vienna si è dimostrata straordinariamente resistente. Sotto la sicura e abile guida del suo Direttore Clemens Kraus, non solo ha mantenuto la sua vecchia tradizione ed il suo alto valore artistico, ma ha accresciuto la sua fama di potente fattore culturale dell'Austria.

Disgraziatamente la crisi della direzione le causa in questi ultimi tempi grandi preoccupazioni. Robert Heger che, accanto a Clemens Kraus, dedicò per molti anni onorevolmente la sua attività a quel teatro e che diresse anche i concerti della Società degli Amici della Musica, è stato chiamato a Berlino. Con lui l'Opera perde una figura assai notevole della vita musicale viennese, giacchè Heger non soltanto fu un ottimo direttore d'orchestra, ma anche un compositore valente di musica sinfonica e teatrale; in quest'ultimo campo, con l'opera *Bettler Namenlos* (Mendicante Senza nome) che ebbe grande successo e, come

ho scritto a suo tempo, dimostrò di possedere bel talento creativo. La partenza di Heger ha lasciato quindi un sensibile vuoto e la necessità di cercare al più presto un sostituto, che pel momento non si è ancora trovato.

Egon Pollak, che era stato prescelto, è morto durante una rappresentazione del *Fidelio;* ed i direttori d'orchestra che possono venire presi in considerazione per un posto così importante sono oggi pochissimi e pretendono paghe forti. Sembra che una decisione stia per aversi in favore del giovane direttore Josef Krips, austriaco, ultimamente a Karlsruhe, ma non si sa ancora se egli potrà veramente piacere al pubblico della capitale, raffinato e di grandi pretese. Si pensa anche a qualche rappresentazione con Ettore Panizza, Fritz Busch e Otto Klemperer, ma essi, disgraziatamente, non sono disponibili per tutta la stagione.

Malgrado tali difficoltà, Clemens Kraus è riuscito a preparare un bellissimo programma per la nuova stagione, che si inizierà con la nuovissima *Arabella* di Riccardo Strauss, la cui creazione venne pure diretta dal Kraus a Dresda. Mentre mi riservo di informare dettagliatamente i lettori sull'esito della rappresentazione, ho dato un'attenta occhiata allo spartito dell'opera, che, come tutte le opere di Strauss, è stato pubblicato da Adolph Fürstner di Berlino. Il libretto è l'ultimo del poeta viennese Hugo von Hoffmannsthal, morto l'anno scorso, il quale aveva anche scritto quello del *Cavaliere della rosa*. Anche *Arabella* si svolge nello stesso ambiente viennese del *Cavaliere*, con la quale opera ha molte rassomiglianze. Riccardo Strauss chiama la sua *Arabella* « commedia lirica in tre atti ». Benchè l'orchestra presenti anche questa volta la ben nota deliziosa e brillante colorazione del compositore, il peso principale è sostenuto dal canto melodico ed originale. Mai il grande Maestro ci ha dato una tale quantità di meravigliose melodie come in questo suo recentissimo lavoro. Di speciale interesse sembra la grandiosa introduzione al terzo atto.

Di Ernst Krenek, uno dei compositori viennesi più combattuti e che nello stesso tempo raccoglie i maggiori successi, si farà udire una nuova opera: *La vita di Carlo V*. Si è assai curiosi di giudicare questo lavoro del pioniere del modernismo musicale. Disgraziatamente non posso ancora dirne nulla di preciso, poichè l'editore di Krenek non ha ancora terminato nè lo spartito nè il libretto. Intanto si incominciano a fare delle supposizioni: sarà una biografia musicale di una testa coronata e, quindi, qualche cosa di assolutamente nuovo? E Krenek farà al pubblico nuove sorprese, come nelle sue precedenti creazioni sempre ricche di imprevisti?

La cultura verdiana così tradizionale per Vienna si arricchirà con la riesumazione dei *Vespri Siciliani*, dopo che negli ultimi anni sono entrati nel repertorio dell'Opera di Stato *La Forza del destino*, *Simon Boccanegra* e *Don Carlos* colla collaborazione di Franz Werfel, poeta e grande ammiratore di Verdi.

Anche il re dell'operetta, Franz Lehar, non si contenta più dei successi mondiali nel campo della piccola lirica, tenta in questa stagione il salto nel campo della musica seria, con un'opera, *Giuditta*, che verrà pure rappresentata per la prima volta all'Opera di Stato. Sono inoltre in progetto i balletti *Der Faule Hans* (Giovanni il poltrone) del compositore ceco Oskar Nebdal, recentemente defunto, e *Die Jahreszeiten der Liebe* (Le stagioni dell'amore), su motivi di Franz Schubert, ridotti da Lehnert.

***

Sulla attività dei nostri giovani compositori possiamo dare liete notizie. Egon Kornauth — il globetrotter musicale — (egli fu per molti anni nel lontano occidente, a Giava e nelle Isole Sudan), diede ultimamente nuova prova del suo grande talento, che ricorda Brahms, presentando al pubblico viennese un suo nuovo *Quintetto* con Clarinetto (op. 33) che ebbe grande successo a Graz; inoltre, venne eseguita per la prima volta la sua *Ballata* per Orchestra e Violoncello solista; a Budapest ebbe grande successo la sua *Musica da Camera* per Fiati ed Archi, sotto la sua stessa direzione; ed a Vienna, il suo grazioso coro femminile *Der Abend* (La sera), tenuto a battesimo dal maestro Ernst Kanitz col Coro femminile da camera della capitale. Del Kanitz, che non è soltanto un provetto direttore d'orchestra, ma anche un compositore assolutamente originale, si eseguì nello stesso concerto una *Musica moderna* per Soli, Coro femminile e Orchestra da camera in cinque tempi, ottenendo calorosi consensi. Un altro compositore viennese, il dott. Hans Pless, partecipò alla stessa udizione con un pezzo *Wohin entfliehen?* (Dove fuggire?) ricco di idee e di espressione.

La Radio di Vienna, cosciente del proprio compito culturale, ci ha fatto udire musica raramente eseguita del compositore inglese Frederick Delius ed una incantevole *Serenata* per orchestra di E. Müller.

Chi avrebbe mai pensato che il sempre giovane Felix Weingartner, che recentemente ha sposato una giovane svizzera, sua allieva, fosse entrato nel suo settantesimo anno? Nessuno gli darebbe certo questa età. Benchè egli viva già da parecchi anni a Basilea, Vienna ha buon diritto di festeggiarlo in modo speciale, perchè egli fu nei suoi migliori anni alla testa della nostra Opera di Stato, dei Concerti Filarmonici, e diresse più tardi anche la Volksoper. Per molto tempo egli fu strettamente legato alla vita musicale viennese, sia per sè stesso poichè è austriaco, sia per la sua prima moglie, la indimenticabile cantante Lucie Marcel. Recentemente, quindi, ebbe particolare accoglienza dirigendo alla nostra Opera di Stato il *Tristano*, suo cavallo di battaglia, e coi Filarmonici la *Nona* di Beethoven ed un suo poema sinfonico *Frühling* (Primavera) che mise in viva luce le sue doti di compositore. Tutta Vienna acclamò il suo beniamino musicale.

Anche un altro musicista viennese ha festeggiato il suo settantesimo compleanno, J. V. von Wöss, ancora nel pieno vigore di creatore. Con ininterrotta attività, specialmente nel campo della musica sacra, il Wöss ha anche scritto musica corale e da camera di sicuro pregio. Egli deve essere pure ricordato come insegnante e come revisore di Bruckner, Mahler, ecc.

Il Festival di Salisburgo si svolse anche quest'anno con la solita magnificenza, ma senza la partecipazione della Germania, il cui pubblico non intervenne causa le consapute ragioni politiche. In compenso si notarono molti italiani, inglesi, americani e rappresentanti di tutti gli altri paesi. Artisti come Riccardo Strauss e Bruno Walter diressero, Max Reinhardt presentò delle messe in scena meravigliose, in special modo quelle della *Leggenda di Ognuno* e del *Faust* di Goethe, che suscitarono vero entusiasmo. Da ricordare particolarmente il concerto diretto da Vittorio Gui coi nostri Filarmonici. Con applausi interminabili egli eseguì musica di Rossini (*L'Italiana in Algeri*) e di Respighi (*I pini di Roma*); ma anche quale interprete di musica tedesca — la *Seconda* di Brahms e *Till Eulenspiegel* di Riccardo Strauss — egli raccolse ben meritati allori di pubblico e di critica.

Dott. H. R. Fleischmann.

Lettera da Parigi

L'Opéra ci ha portato una sola novità teatrale — ma di reale importanza: il *Vercingétorix*, epopea lirica in quattro atti di E. Clementel e J. H. Louwick, musica di J. Canteloube. Vercingetorige, secondo l'A. del libretto, è « il precursore, ideale e misterioso di ogni vero eroe nazionale e l'*alter ego* di Perceval il Gallese che servì di modello a Wagner per il suo *Parsifal* ». Non è questo il luogo per seguire minuziosamente lo sviluppo della vicenda in cui l'elemento storico si alterna col leggendario, l'eroico col mistico, ed in cui domina principalmente un'idea: « Esaltare nell'unione l'amore del paese è necessario per cacciare il nemico che minaccia la sua libertà ».

Certo si è che l'*epopea*, poeticamente bella, è congegnata anche in modo da offrire al musicista una solida trama su cui lavorare. E Canteloube (già noto per le sue raccolte dei canti popolari d'Alvernia, e per un'opera paesana *Il Mas*, egualmente data all'Opéra) ha scritto una partitura solida, generosa, ben teatrale, animata da un soffio epico veramente forte. La scrittura vocale è libera, scorrevole, naturale e caratterizza perfettamente ogni personaggio. L'orchestrazione ben viva e colorita non è mai pesante nè esuberante. Sottolinea fedelmente i vari momenti dell'epopea, ma non invade il quadro in cui si muovono i personaggi. Questi cantano sempre liberamente senza che l'orchestra li copra mai. La qualità melodica dei temi dell'opera rispecchia sempre fedelmente il carattere delle idee poetiche e quello dei personaggi: e la sorgente musicale è secondo i momenti generosa o contenuta: sempre d'espressione giusta. Da segnalare il felicissimo impiego d'un quartetto d'onde elettriche (Martenot) nel notturno dell'atto secondo.

Egualmente all'Opéra un'eccellente rappresentazione (conforme al manoscritto autografo) del *Barbiere di Siviglia* diretto da un giovanissimo maestro italiano, Mario Cordone, la cui interpretazione viva colorita ed intelligente fu assai ammirata. Ed un'eccellente ripresa di *Walkiria* e di *Tristano* sotto la direzione di Furtwängler.

Al Teatro dei Champs-Elysées balletti russi: una *Mozartiana* (musica di Mozart, non sempre opportunamente scelta, ma ben istrumentata da Tchaikowsky) e *Songes* di D. Milhaud: musica senza pretese, ma viva, precisa, luminosa, ricca di colori e di ritmi. Deliziose messe in scena — stile russo — colori taglienti e vivaci, tipo affresco o miniatura.

Tra l'uno e l'altro balletto i *Sette peccati capitali* di B. Brecht e K. Weill: trama puerile e ripugnante, musica del tipo a cui Weill ci ha abituati nell'*Opéra de Quat'sous*: sgradevole e brutale, senza neppure quella varietà che si trovava nelle sue prime opere. Ancora due novità: *Fastes* di Sauguet (musica troppo superficiale — ma *mise en scène* e coreografia deliziose) e *Errante* (sulla *fantasia* di Schubert strumentata da Ch. Koechlin). Esecuzioni: coreografica e musicale (sotto la direzione di M. de Abravanche) eccellenti.

***

Alla *Sérénade* (sempre aperta alle novità interessanti) un lavoro nuovo di D. Milhaud *La Mort du Tyran* (su un testo di Lampride — tradotto da Diderot —): una folla romana che urla intorno ad cadavere d'un imperatore e lo vota alle gemonie. Singolare lavoro per una danzatrice, coro misto, ottavino, clarinetto, tuba ed una falange di strumenti a percussione. La formula è quella del famoso coro delle *Coefore* arricchita di elementi *veramente* musicali. Il coro maschile canta o declama diviso in un contrasto violento: le voci femminili vi si sovrappongono con vocalizzi cromatici. L'effetto, frenetico e brutale, è nondimeno irresistibile e non privo d'un senso di

grandiosità: ed il lavoro è tra le cose più riuscite del suo autore.

Sempre alla stessa *Sérénade* abbiamo udito: un'eccellente esecuzione del *Socrate* satiano; una *Fanfara* di N. Nabokoff d'una brevità sconcertante, in prima esecuzione: i *Tableaux de cinéma* per 13 strumenti, di Rieti, scritti con la consueta bravura e la consueta arguzia, e d'una bella scorrevolezza melodica, specie in un *lento* che rivela, nel suo A., una sensibilità poetica quasi inattesa; un *Septuor* di G. Popow, giovane compositore sovietico, lavoro interessante e promettente, quantunque immaturo, e nonostante l'evidente influenza di S. Prokofieff. Ancora da segnalare un *Septuor* di J. Français, il giovanissimo compositore così brillantemente affermatosi: brano ben costrutto, arioso, equilibrato, pieno di vivacità e di poesia, d'un'amalgama strumentale deliziosa e affatto nuova; una *Serenata* (per clarinetto, fagotto, tromba, violino e cello) di Casella, ch'è una piccola meraviglia di abilità e di arguzia — dirigeva l'A. applauditissimo —: e *Quatre chansonnettes* per una voce e quartetto di L. Massimo, deliziosamente cantate da M.me Romanitza.

Quanto alle altre novità dei concerti da camera esse furono tali e tante — e non tutte egualmente interessanti — ch'è impossibile il seguirle una per una. Scelgo dalle mie note i lavori che offrirono un reale interesse e li segno senza alcuna intenzione di stabilire una gerarchica scala di valori.

Alla Nazionale un *Quintetto* del rimpianto J. Cras, non molto significativo nè caratteristico per la personalità del suo autore: le *Variations libres et Finales* (egualmente per quintetto) di G. Pierné, d'una fantasia vivace, sempre pronta e desta, di un'arguzia sottile e d'una scrittura precisa ed elegante. Il Quartetto di Zagreb (eccellente complesso) ci portò alcune novità jugoslave: il *Quatuor* di J. Slawensky, aspro e rude, ma pieno di poesia e d'un sapore di terra natale efficacissimi, l'*Andante* di K. Baranovic e la vivace *Danse*, ricca di colore e chiusa alla maniera tzigana, di K. Odak. Invece le *Mélodie* (su poesie francesi) di M. Rohozinski ci parvero deboli e poco personali.

Al Triton — quattro nuovi *Chants corses* d'H. Tomasi, forse i migliori ch'egli abbia dato finora: da ricordare specialmente *Nana*, tutto pieno di un'emozione profonda e di una scrittura armonica indovinatissima; ed una *Sonata* per violoncello e pianoforte di P. O. Ferroud di una logica e d'una volontà inflessibili, ed il cui *rondò* finale è d'una perfetta riuscita degna di lode senza riserve.

Ricordiamo ancora l'udizione dedicata alle *Tre sonate* per violino e pianoforte (magistralmente interpretate da G. Enesco e R. Casadesus) di Guy Ropartz; la ripresa del magnifico *Quatuor en ré majeur* di A. Roussel; una *Sonata* per violino e pianoforte di F. Delius, lavoro ricco e generoso, ma un po' lungo e monotono; ed infine un *Trio*, di Miss H. Perkins, pieno di foga e di vita, rivelatore d'un vero temperamento di musicista.

Alla S. M. I. piacquero la *Sonata* per violino e piano di Berkeley, di chiara musicalità e di disegno melodico elegante; la *Sonatina* egualmente per violino e pianoforte di H. Neugebore, lavoro aspro e duro, bizzarro a tratti, ma senza partito preso, il cui movimento moderato è di bel colore e di fresca poesia. La *Sonatina* per pianoforte di C. Beck guadagnerebbe se il titolo perdesse il diminutivo: è un lavoro di vasta mole, di grande ricchezza armonica e contrappuntistica e di vita ritmica intensa non privo d'accenti drammatici densi di emozione; *Mon premier voyage*, suite infantile per canto e piano, di F. Olivier (un giovanissimo questo) rivela in lui eccellente tecnica e un senso d'*humour* non molto comune: ciò che difetta forse al lavoro è però l'*ingenuità* (quella vera dei bimbi): e l'arguzia che ne tiene il posto non è affatto infantile. Ciò nonostante lo segnaliamo perchè è certo indizio d'un temperamento non comune.

Ricordiamo ancora un vigoroso, per quanto ineguale ed in parte voluto, *Quartetto* di M. Jora: la giovanile *Sonata* per piano e violino di Enesco, che non ha perduto nulla della sua vigoria; la deliziosa *Sonatina* per flauto e pianoforte di Stan Golestan.

E, negli ultimi concerti sinfonici, la Suite *Voces de Gestas* (di A. Cotapos) evocatrice della «formazione embrionaria d'una razza e del movimento primitivo e patriarcale d'un popolo in evoluzione», ma che soffre troppo dall'esser divisa dal dramma pastorale per cui fu scritta; quattro *Heures persanes* di Ch. Koechlin, delicate e suggestive visioni di vita orientale; e l'*Ordre Français* di M. F. Gaillard: specie di «suite» scritta quale omaggio a Couperin, piena di *verve* e di fantasia, di orchestrazione savorosa, e nella quale le vecchie forme rivivono con un gusto affatto moderno.

Da ricordare infine l'interessante seduta in cui il violinista tedesco Rolf Schroeder eseguì le *Sonate* e la *Chaconne* per violino solo di Bach, con l'arco ricurvo del tempo, da lui ricostituito. L'interessante concerto suscitò ammirazioni e discussioni.

C. F.

G. MICHIELS
ORANIA - Czardas
Trascrizione per Saxofono alto Mi bem.
(Regna)
(122149) — L. 6
EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

HARASZTI (E.) — *La musique hongroise.* (Laurens, Parigi).

Ecco un volumetto della collezione dei *Musiciens célèbres* che non può esser riassunto. È esso stesso l'asciutto profilo della musica ungherese, dalla preistoria ai nostri giorni, tracciato con mano svelta e sicura. Le date più memorabili, gli artisti più notevoli, le opere più significative. Non mancano riferimenti ai grandi fatti nazionali e sociali. Naturalmente il folclore è descritto con particolar rilievo.

SAMINSKI (L.) — *Music of our day.* (Th. Crowel, New York).

Così conclude sulla «nostra posizione estetica»: «L'ideologia moderna è un'evidente *reductio ab absurdum* dell'estetica dei nostri antenati; alcuni punti di essa, esagerati, hanno degenerato nelle musiche moderne. Procedimenti virulenti e abuso di grotteschi hanno trasfigurato il pseudoromanticismo di Strauss e lo pseudoimpressionismo degli epigoni di Debussy in un romanticismo ed impressionismo da cinematografo. Il jazz è una varietà del nuovo impressionismo. Un tipico esempio è quello del *Johnny spielt auf* di Krenek, un talento atto a creare forti opere, se, come Hindemith e Milhaud, saprà evitare la fabbrica della musica. La moda, con la mania dello sport e della danza, ha trasfigurato lo pseudoclassicismo di Saint-Saëns, Reger e Ravel nel classicismo da caffè concerto del *Neues vom Tage* di Hindemith e dei *Matelots* di Auric.

DENT (E. J.) — *Ferruccio Busoni.* (Oxford Univ. Press, Londra).

L'insigne musicologo inglese ha reso un servido omaggio alla memoria di Busoni e un grande servigio all'Italia, raccogliendo le più accertate e minuziose notizie della vita di lui, in una prosa stringata, priva di qualsiasi enfasi e divagazione, in una narrazione tutta fatti e dati, e pure acrata e attraente. Impossibile riassumere questo libro. I pensieri, gli scritti e le azioni, le opere create e le interpretazioni, le lotte, la fortuna e le disavventure, gli eventi insomma più indicativi del talento e dello spirito di Busoni vengono ricordati e messi in giusta luce. Quella che sembra la tesi del libro non ne è che la conclusione diretta: l'italianità, forte sentimento di Busoni. Mille volte egli l'affermò segretamente o apertamente e tante volte fu misconosciuto, poichè essa non aderiva al concetto tradizionale e pratichistico dell'arte e della vita musicale italiana e s'opponeva nella valutazione di alcuni valori alle più comuni ammissioni. Perfetta nella scevra e nel metodo, questa biografia dovrebbe essere tradotta in italiano. Sarebbe vano tentarne una, più esauriente e più vivace.

KREHL (S.) — *Allgemeine Musiklehre.* (W. de Gruyter e C., Berlino).

Un volumetto della *Sammlung Göschen*, che, riveduto da R. Hernried, risponde precisamente al suo scopo.

CHERBULIEZ (A. E.) — *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte.* (Huber, Frauenfeld).

Svizzeri, come collaboratori nello sviluppo della musica tedesca (compositori, esecutori, teorici, scrittori); tendenze svizzere nel quadro della storia della musica tedesca; musicisti tedeschi che direttamente o indirettamente influirono sulla vita musicale svizzera. Son questi gli elementi che lo C. ha ampiamente sviluppato in un grosso volume, interessante e solido. Storia delle influenze e delle acclimatazioni, insomma, che lascia intravvedere le accoglienze e le disposizioni d'un popolo incline alla coltura e desideroso di arte. Rievocati i tempi fra il Medioevo e il primo Rinascimento, specialmente il fiorire degli studi nei chiostri e l'attività nella costruzione degli organi, la vista s'allarga sulle manifestazioni sacre e profane dell'umanesimo. Canti popolari e soldateschi, polifonie, specializzazione nella fusione delle campane. I riformatori della Chiesa e i teorici del '500-600. L'istituzione e la diffusione del collegio musica costituiscono un'epoca sociale e artistica importantissima. Notevole lo sviluppo del teatro dei gesuiti nell'epoca del barocco. L'Ottocento interessa particolarmente per la fondazione e la vita delle società corali. Infine uno sguardo ai contemporanei fino a Schoeck e Honegger.

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT - XIX vol., (Universal Edition, Vienna).

Continua lo studio di K. A. Rosenthal sulla stilistica nella musica da chiesa di Salzburg dal 1600 al 1730, e quello di P. Nettl sulla storia della cappella della Corte viennese dal 1636 al 1686.

ANSCHUETZ (G.) — *Abriss de Musikaestetik.* (Breitkopf e Härtel, Lipsia).

L'A. rifugge dal subordinare la sua mente in uno degli ordini di pensieri e di sistemi già costituiti, e indaga personalmente l'essenza e quindi il bello della musica; e pertanto si giova delle indagini possibili con i punti di vista e con le finalità delle diverse scienze e teorie. Sostanzialmente si allontana dal materialismo e dal psicologismo per affermare il carattere spirituale e religioso dell'arte. Più che per originalità il libro è pregevole

nella consapevole libertà delle ricerche e nella minuziosa e sistematica analisi del campo scientifico; studia infatti e commenta i rami della musicologia, il posto della musica nella coltura generale, gli elementi fisici e spirituali dell'audizione, i sistemi tonali. L'analisi è più interessante nei capitoli dedicati al contenuto e all'espressione, alla così detta musica assoluta o collegata, alle tendenze stilistiche fino alle contemporanee, alla creazione, alla critica, all'essenza della musica.

ARLBERG (H.) — *Belcanto.* (Breitkopf e Härtel, Lipsia).

Quattro brevi capitoli, dedicati alla forma fisiologica della vocalità, alla fioritura, alle note acute, alla tecnica dell'espressione. Un volumetto della *Bücherei praktischer Musiklehre.*

BACHER (F.) — *Die Viola da gamba.* (Barenreiter V., Kassel).

Pregevolissimo fascicolo sul coro delle viole e sulla tecnica degli antichi gambisti. Tracciata brevemente la storia dell'istrumento, il B. ne descrive con minuzia le varietà. La posizione dell'istrumento, della mano sinistra, delle dita, dell'arco è documentata con precisione. Interessanti le musiche di Ganassi, Daman, Gibbons; belle le illustrazioni.

a. d. c.

CHALIAPINE (F. I.) — *Pei sentieri della vita.* (Treves, Treccani, Tumminelli, Milano).

L'illustre artista russo, dopo il primo volume in cui raccontava la propria infanzia, raccoglie in questo, molto più minuzioso e diffuso, le memorie della propria vita e della propria carriera. È una ricca biografia, in cui s'incontrano i personaggi più diversi ed interessanti, nella quale non mancano nè aneddoti nè avventure, raccontati gli uni e le altre con un tono semplice e brioso da un acuto osservatore che sa interpretare la vita con una bonaria filosofia. Naturalmente la parte più interessante del volume è quella in cui l'A. espone il suo *credo* artistico, le sue vedute sull'arte e la sua estetica con un tono pacato e pure appassionato che ci fa conoscer meglio e più profondamente l'uomo e l'artista. Ma tutto il volume, agilmente tradotto da E. Liberati, ed illustrato da belle fotografie, è interessantissimo a leggersi.

CAROTTI (G.) — *Biografia di Carlo Coccia.* (Puglieri e Raspi, Asti).

Minuziosa biografia del quasi dimenticato maestro novarese, ricca di documenti e di illustrazioni interessanti l'artista, l'ambiente in cui visse e la sua opera.

FAUSTINI-FASINI (E.) — *Il matrimonio di Paisiello.* (Tip. ed. Cressati, Taranto).

Contributo storico ad un episodio della vita di Paisiello sulla scorta di nuovi documenti inediti, qui pubblicati per la prima volta.

d. d. p.

" MUSICA D' OGGI ,, invia a richiesta numeri di saggio.

MUSICA DIDATTICA

JANIGRO (N.) *Tecnica pianistica.* (Ed. Musica, Genova).

È una scelta di esercizi ottimamente compilati allo scopo di ottenere la massima indipendenza delle dita. Esercizi composti con un vero senso *pratico*, che vanno diritti allo scopo senza dispendi di tempo e di fatica inutili: e che seguiti a dovere non possono mancare di produrre eccellenti risultati nel campo dell'indipendenza delle dita e della dissociazione muscolare.

PAGELLA (G.) — Canti per le scuole elementari su poesie di G. Pisani. (Ed. R. Bemporad e figlio, Firenze).

Il chiaro maestro e sacerdote salesiano ha piegato la sua penna ad uno stile sapientemente facile come si conviene per musica dedicata all'infanzia. Questi Canti saranno perciò bene accolti e distinti fra tante banalità che si pubblicano nel mondo della scuola.

CUSENZA (M. G.) — *Esercizi tecnici* per Pianoforte. (Ed. Izzo, Napoli).

È una scelta di esercizi assai facili per poter esser ritenuti facilmente a memoria, ed atti a dare alla mano la massima scioltezza ed indipendenza di dita: un meccanismo esatto e preciso ed una buona sicurezza di esecuzione. Sono vivamente raccomandabili.

M. C.

MUSICA PER ORGANO

SOWERBY (L.) — *Symphony in G major* for Organ. (Oxford University Press, Londra).

Ecco un altro esempio del come una ispirazione prettamente moderna possa andare unita a forme oramai consacrate dal tempo, quali quelle della Sonata e della Passacaglia.

La costruzione classica risulta infatti evidente non soltanto ad una attenta lettura, ma anche — e questo è ben più importante — nell'esecuzione sull'organo; l'ispirazione moderna dei tempi ha spinto il compositore ad usare di tali forme liberamente, sia per quel che riguarda gli svolgimenti, sia per quel che riguarda le relazioni tonali.

Gli unici appunti che possono essere fatti, è che i tempi non si differenziano sufficientemente (ad esempio, nel primo tempo) e nell'impiego di combinazioni armoniche e contrappuntistiche si ripetono troppo, per cui l'impressione generale è quella di una certa uniformità nell'intera composizione. Ma dal modo con cui si è parlato di questa Sinfonia, già si deve aver compreso come ci si trovi davanti all'opera severa di un maestro non disposto ad indulgere ai facili effetti tanto cari anche a compositori di musiche che, per essere organistiche, dovrebbero almeno aver sempre carattere di gravità serena e composta, come la natura dello strumento pel quale sono state scritte comporta.

L'edizione è veramente splendida sotto ogni punto di vista, come tutte quelle della Oxford University Press.

DE LAGARDA (P. S.). — 1. *Marcha Nupcial*; 2. *Lyra Sacra*; 3. *Cœciliana N. 1* per Organo. (G. Ricordi e C., B. Aires).

Queste composizioni rivelano la mano facile ed esperta dell'autore. Di carattere preminentemente melodico e di buon effetto è la *Marcia Nuziale;* più complessa è la raccolta *Lyra Sacra* (da notare specialmente il N. 10, sulle parole: et factus est in pace locus eius); basata interamente su temi gregoriani è infine l'ultima raccolta, *Cœciliana*, che è certo la più interessante dal punto di vista musicale. I temi gregoriani le conferiscono unità e contenuta espressione. L'esecuzione ne è agevole e l'effetto sicuro.

R.

MUSICA SACRA

CASIMIRI (R.) — Sacri Concentus - Volume VIII. (Edizioni « Psalterium », Roma).

Eccoci all'ottavo volume di questa poderosa raccolta, con gli stessi pregi di chiarezza melodica e di eccellente interpretazione dei testi dei precedenti volumi.

DE LAGARDA (P. S.) — *Laudes Eucharisticae.* (Editorial Fidelio, Buenos Aires).

Le stesse qualità di fattura e d'invenzione notate nei pezzi per organo, si riscontrano in queste *Laudes*, che possono essere poste accanto alla *Cœciliana n. 1*, per un impiego del gregoriano parimente felice.

Vi è altresì da notare la buona disposizione vocale, la appropriata traduzione musicale dei testi, e l'accompagnamento d'organo efficace ma sobrio, mai soverchiante con sonorità eccessiva quella delle voci.

L'edizione poi è corredata di segni dinamici e di espressione che danno un'idea esatta circa l'interpretazione voluta dall'autore.

CAGNACCI (M.) — *Missa in honorem S. Antonii M. Zacharia* a 2 Voci con accompagnamento d'Organo. (Maurri, Firenze).

Estrema semplicità di idee, di fattura e di esecuzione caratterizzano questa Messa.

Senza avere pregi di invenzione musicale molto salienti, la Messa si giova però di un'armonizzazione corretta, senza inutili tentativi di modernità, che del resto non sarebbero giustificati dalla natura delle idee musicali svolte dal compositore.

Si tratta dunque di una composizione dignitosa, a tratti anche di qualche efficacia, e come tale consigliabile a cappelle musicali formate da un numero limitato di esecutori.

R.

PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE

LUIGI FORINO

Preparazione alla lettura ed al trasporto a prima vista

E. R. 479. - Per Pianoforte	L. 10,—
E. R. 474. - Per Violino	» 6,—
E. R. 464. - Per Violoncello	» 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA SINFONICA

RESPIGHI (O.) — *Passacaglia* di G. S. Bach (dall'Organo). Trascrizione. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Comoedia*, Parigi.

La *Passacaglia* è una delle opere di Bach alla quale si dedicano specialmente gli organisti che non si stancano di diffonderne l'austera melanconia.

Essi non ammirano solamente in questa pagina la prodigiosa invenzione del musicista al cospetto d'una frase la di cui presenza ossessionante e magica è imponente. Essi non sono solamente soggiogati da questa fioritura melodica che sboccia attorno alla melodia essenziale, armatura e anima della musica, personaggio principale di questo vasto quadro sonoro, ma ne amano anche il fascino maestoso, la tenerezza robusta ed anche la potenza, poichè in Bach la meditazione si risolve sovente in vivezza ed in vigore.

Di questa *Passacaglia*, che è la loro fortuna, gli organisti ne sono giustamente fieri e mentre molti trascrittori hanno messo l'orchestra moderna a servizio di Bach, alle volte con uno zelo discutibile, i partigiani del concetto integrale dei testi, reputano che simili lavori non possano essere, senza danno, deviati dalla sola destinazione che il maestro tedesco ha loro assegnato.

Certo la versione orchestrale del compositore italiano Respighi troverà favore presso questi difensori integri ed appassionati di tutto quanto riguarda Bach. Essa merita il loro apprezzamento e la loro approvazione, sia dal principio, per la sua assoluta fedeltà al pensiero del Maestro. Sotto il pretesto « d'interpretazione » essa non ricorre a quelle libertà che appigliandosi a piacimento alle note del compositore lasciano sbocciare a caso una nuova polifonia, provocano il dischiudersi d'armonie che sono in contraddizione formale con le tendenze della musica e con lo spirito dello stile.

Osservazioni che qui sono fuori di luogo, essendosi limitato Respighi alla parte di fedele traduttore d'un pensiero che non è il suo.

Questa scrupolosa fedeltà non sarebbe sufficiente a sè medesima per accordare l'opera antica al ritmo dei mezzi sonori d'oggi. Ci vuole qualche cosa di più: gusto del più fine, del più sobrio, e del più ingegnoso. Ci vuole ancora una conoscenza perfetta dell'orchestra, un sentimento acuto del valore dei timbri individuali, delle loro latime sfumature, delle loro antipatie naturali, della loro posata.

Respighi dimostra che questi svariati doni non gli fanno difetto. Egli non cerca di ricavare dalla sua orchestra un suono d'organo, ma la tratta quale orchestra, senza prevalersi della propria capacità d'orchestratore, senza dimenticare che la sua parte d'intermediario l'obbliga a farsi un po' ignorare. Modestia che dà buoni risultati.

Egli interpreta con la cura d'essere solido, sicuro, senza essere massiccio, in una musica la di cui solidità è virtù essenziale e si preoccupa poco del cangiamento dei colori. Piace l'ampiezza, il ritmo largo di questa orchestra le cui onde profonde elevano la musica di Bach. Il musicista del XX secolo rispetta la maestà del suo modello.

Egli conserva al soffio della musica la sua snellezza e la sua efficacia.

Paul Le Flem.

MALIPIERO (G. F.) — *Concerti* per Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Anche questa recente opera del musicista veneziano si

presenta in quella forma, da lui prediletta, di *pannelli musicali*, indipendenti fra loro, ma legati dall'unica, profonda sensibilità che li ha creati, e che da sola basta a salvar l'opera dal frammentarismo ed a darle una coesione ed una logica perfetta. Inquadrati fra un *Esordio* (dove gli strumenti solisti dell'orchestra entrano successivamente a tramare arabeschi a guisa di preludio) ed un *Commiato* dell'ottocento vagamente drammatico di tutta l'orchestra, i pannelli in numero di sette, si presentano sotto il titolo di *Concerti*, rispettivamente, di flauti, di oboi, di clarinetti, di fagotti, di trombe, di tamburi e di contrabbassi. Diversi dunque ed opposti non solo di espressione, ma di colore. In ognuno di essi, infatti, il gruppo di strumenti che fa il *Concerto* dialoga alternativamente, od in contrasto col resto dell'orchestra. Non è impossibile che questa sia una ricreazione del classico *Concertino* — nel «Concerto grosso» — modernamente e personalmente intesa. La parola *Concerto* però, non deve trarre in errore: se il musicista, in ogni «pannello», affida la parte predominante ad un gruppo di solisti, non è per trarne effetti di una vacua e presenziosa *virtuosità*, che anzi, di virtuosità acrobatica (diciamo così per intenderci), nell'opera non ne appare affatto. È piuttosto per sfruttare tutte le caratteristiche e le possibilità espressive e normali che ogni strumento offre al compositore. Ogni pannello è dunque un'opera di *musica* pura, in cui hanno parte predominante due o tre strumenti solisti. L'orchestra (a - 2 senza arpa, tromboni e timpani) è d'una grande trasparenza e d'un equilibrio perfetto: e nell'insieme questo originale lavoro ci sembra uno tra i più riusciti del compositore veneziano.

d. d. p.

MOZART (W. A.) — *Don Giovanni*. Partitura in 16°. (Eulenburg, Lipsia).

Il volume, finemente inciso, è preceduto da una Prefazione sulla genesi dell'opera e da un'accurata revisione del testo fatta da Alfred Einstein, il quale ha preparato la sua edizione sui fogli già stampati e in parte sulle negative fatte da Röder a Lipsia per la pubblicazione in fac-simile dell'autografo del *Don Giovanni* a cura della Casa Drei Masken-Verlag di Monaco di Baviera.

Essa è la fedele e completa riproduzione dell'opera, così come fu eseguita alla sua prima rappresentazione a Praga ed ha anche i pezzi aggiunti poco dopo a Vienna. I fogli mancanti furono ricostruiti su parti d'archestra preparate da Mozart stesso o da copie autentiche dell'epoca (i Quaderni della Raccolta di Lobkowitz, la copie della Biblioteca di Corte di Fürstenberg in Donaueschingen, completa, fatta da un copista di Praga, probabilmente sotto gli occhi di Mozart, la partitura lasciata al teatro di Dresda da Bassi, il primo interprete dell'opera a Praga).

Tale edizione ristabilisce la verità su alcuni arbitrii di esecuzione ed è un incentivo a veder sempre rappresentata l'opera nella sua purezza.

Einstein ha posto una cura particolare nel ripristinare i segni d'interpunzione fissati da Mozart, che nei recitativi, più che nei pezzi chiusi, li aveva segnati secondo il suo sentimento e la sua interpretazione del libretto del Da Ponte. La traduzione tedesca, incisa sotto il testo originale italiano, è, tranne poche modifiche, di Franz Grandaur, che si basa su quella di Hermann Levi, la più in voga sulle scene tedesche.

La Casa Eulenburg ha fatto opera assai pregevole, storicamente ed editorialmente, pubblicando una partitura così significativa come quella del *Don Giovanni*, capolavoro che appartiene al patrimonio universale dell'arte e in cui ancor oggi vi si può apprendere la varietà e la ricchezza dell'espressione e dello strumentale con la semplicità dei mezzi, la magistrale delineazione dei caratteri, la perfezione della forma sempre dominata dall'ispirazione; l'ordine, la proporzione, l'equilibrio perfetto, infine la sua grande umanità; opera grande, bella, pura e semplice come sono le veramente grandi.

T.

IVES (CH.) — *The fourth of july* - Partitura d'orchestra. (New-Music, San Francisco di California).

Più d'una volta ci è accaduto di esporre l'incomprensione nostra davanti alle partiture di questo A., che pure è considerato tra i più significativi del suo paese. Questo *4 Luglio* (festa nazionale agli Stati Uniti) è meno arruffata delle altre e rivela indubbiamente un musicista colto e adegnoso delle vie troppo battute. Ma anche qui un accavallamento di ritmi, di armonie, di contrappunti, per tacere di quelle ghirlande d'accordi ognuno dei quali comprende i sette gradi della scala (e talvolta qualcuno di più) da far accapponare la pelle. Come risultato fonico è certamente assai interessante (almeno per chi sia famigliarizzato con certe ricerche dei musicisti più avanzati); ma questo a *piacere sonoro*... ah! questo è un altro paio di maniche.

HORNSTEIN (R.) — *La vengeance des fleurs*. Suite d'Orchestra tolta dal balletto omonimo. Partitura. (Ed. Hüg, Zurigo).

L'A. è un contemporaneo di Wagner di cui fu anche amico: ed in talune pagine dell'opera si avverte questo fatto sensibilmente. Ma la musica che porta il segno dell'epoca, è così ingenuamente sincera e così elegantemente realizzata che ancor oggi si legge e certamente si ascolterebbe anche senza la magia dell'apparato scenico.

BACH (G. S.) — *Tre Preludi corali*. Trascrizione per Orchestra, dall'Organo, di V. Gui. Partitura. (A. e G. Carisch e C., Milano).

L'eccellente trascrizione dei preludi corali bachiani di Gui è già favorevolmente nota attraverso l'audizione. Non resta qui che segnalare il piacere di rileggerli nella bella versione che li rende orchestrali mantenendo una perfetta aderenza allo spirito bachiano e la magnifica edizione.

COWELL (H.) — *Reel*. Partitura d'Orchestra. (New Music, San Francisco di California).

Il *reale* è una specie di giga: vivacissima. La forza ritmica, lo slancio irresistibile del tema iniziale sono tali che fanno passare tutti i più audaci *frottements* di parti: e non sono nè pochi nè lievi. Il pezzo, semplice di struttura, è di grande effetto e merita d'esser segnalato ai nostri direttori.

VIVALDI (A.): *Concerto grosso in la min.* — CORELLI (A.): *Concerto grosso in re magg.* — BACH (J S.): *Kantate N. 19 (Festo Michaelis)*. — MOZART (W. A.): *Klavier-Konzert in sol magg.* — MOZART (W. A.): *Klavier-Konzert in fa magg.* — Partiture d'orchestra, formato tascabile. (E. Eulenburg, Lipsia).

Nella consueta bella edizione, di nitida stampa e perfetta leggibilità, corredate da note e revisioni opportune, queste opere, ormai classiche, vengono ad arricchire la già ricca collezione di partiture edita da questa casa.

d. d. p.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Basilica della S.S. Annunziata in Firenze. — Indice tra musicisti italiani due Concorsi: *a*) per una *Messa* a 3 o 4 voci dispari con accompagnamento di archi e organo; *b*) per una *Messa* a 3 o 4 voci virili con accompagnamento di organo, entrambe dedicate ai Sette fondatori dei Servi di Maria.

I lavori — inediti e non mai eseguiti — dovranno pervenire al Presidente della Basilica non oltre il 15 febbraio 1934. Possono essere presentati anche anonimamente col sistema del motto e della busta.

Premi (oltre l'esecuzione) rispettivamente di L. 4.000 e L. 3.000 e la proprietà rimarrà agli autori.

® Liceo Musicale Rossini di Pesaro. — Concorsi per titoli ed eventualmente per esami ai seguenti posti: *a*) insegnante di organo, composizione organistica e musica sacra; *b*) di viola; *c*) di arpa. Scadenza per l'invio delle domande e dei titoli il 15 ottobre 1933.

® Per iniziativa dell'Unione dei Sindacati dell'Industria di Bologna e del Sindacato del teatro lirico, è stato indetto un concorso fra giovani cantanti italiani, che si svolgerà al teatro Duse di Bologna dal 10 al 15 ottobre. Vi potranno partecipare tutti i giovani artisti che abbiano debuttato dopo il primo gennaio del '32 ed anche coloro che, pur maturi di studi, non abbiamo ancora affrontato il giudizio del pubblico. Le domande d'iscrizione dovranno essere indirizzate, non oltre il 30 corrente, al Sindacato nazionale fascista del teatro lirico, in Roma. Una apposita Commissione vaglierà le domande, scegliendo ventiquattro elementi, che verranno presentati al pubblico del teatro Duse di Bologna in due concerti appositamente organizzati. I prescelti in queste due prove dovranno esibirsi in un terzo concerto per l'assegnazione dei premi. A tutti gli ammessi ai concerti-concorsi verrà corrisposta una modesta indennità a titolo di rimborso spese. I primi tre premiati saranno scritturati nella prossima stagione lirica che avrà luogo al teatro Duse di Bologna.

® La Casa Musicale Edizioni Carrara di Bergamo per dare incremento e varietà di compilazione al suo nuovo periodico *L'organista liturgico*, indice una gara di collaborazione regolata da apposite norme di Concorso, che si possono richiedere direttamente alla Ditta.

NOTIZIE

® Nell'ultima riunione della Corporazione dello Spettacolo, tenuta a Roma lo scorso luglio, sono state razionalmente disciplinate le sovvenzioni alle stagioni liriche, con norme dirette sopratutto al maggior incremento delle attività del teatro lirico in rapporto particolarmente agli autori, ai cantanti ed ai direttori d'orchestra non ancora affermati e meritevoli di essere valorizzati.

® L'on. Carlo Delcroix per ragioni di ordine personale ha dato le dimissioni da presidente dell'Ente autonomo del Maggio musicale fiorentino. Il Capo del Governo le ha accettate con una lettera in cui lo ringrazia, attestando che a lui si deve il felice inizio della manifestazione e che Firenze deve essergliene assai grata.

A successore dell'on. Delcroix è stato nominato il marchese Luigi Ridolfi che già era vice presidente dell'Ente.

® Il Podestà di Firenze ha approvato un contributo di L. 15 mila al R. Conservatorio di musica per i lavori di ampliamento della sala del Buonumore che, intestata ad Ernesto Consolo, sarà adibita a concerti di musica da camera.

® Pel centenario di Carlo Angeloni (14 luglio) un apposito Comitato formatosi a Lucca, sua città natale, ha lanciato un manifesto nel quale si rammentano la vita tormentata dell'artista, i suoi numerosi lavori musicali e come dalla sua scuola siano usciti Alfredo Catalani, Giacomo Puccini e il vivente Gaetano Luporini.

Con molta probabilità verrà rappresentata un'opera dell'Angeloni da scegliersi fra l'*Asraele*, l'*Alisa di Foix* o *Il dramma della montagna*. Vi saranno anche esecuzioni di sue musiche da parte del concerto comunale e di quello mandolinistico.

® Il maestro Leopoldo Mugnone ha deciso di donare il ricco patrimonio artistico accumulato negli anni della sua lunga e brillante carriera, al Museo del teatro alla Scala, a quello del Reale dell'Opera e al Conservatorio di Napoli. La raccolta già ritirata dal Museo alla Scala comprende circa due mila documenti, tra cui lettere di Verdi, Massenet, Mascagni, Strauss, Leoncavallo ed un voluminoso carteggio di Giacomo Puccini.

® L'avv. Vincenzo Pappalardo, a sua volta, ha donato al Museo belliniano di Catania, un medagliere da lui acquistato a Parigi, il quale ricorda grandi musicisti come Pergolesi, Cimarosa, Paisiello e Mozart, e celebri cantanti come Giuditta Pasta.

® Il senatore Guido Visconti di Modrone ha tenuto un corso di sei lezioni alla R. Università per stranieri di Perugia, sul tema: *Le origini e gli sviluppi dell'arte pianistica in Italia.*

® Il maestro Pietro Guarino, direttore del Liceo Musicale di Portici, unitamente ad altri cinquanta professionisti, ha inviato una petizione al Capo del Governo invocando i seguenti provvedimenti per disciplinare l'insegnamento privato: *a*) compilazione in ogni Conservatorio dell'Albo di tutti i diplomati in magistero, assegnando per legge l'insegnamento privato a ciascuno di essi secondo la propria specialità musicale; *b*) obbligo da parte dei privatisti che si presentano agli esami nei R. Conservatori, di consegnare la loro prova artistica debitamente firmata da un maestro preparatore iscritto nell'Albo; *c*) autorizzazione da parte del R. Conservatorio più vicino, all'apertura, per iniziativa privata, di un Liceo musicale in qualsiasi comune.

® Il compianto maestro Gaetano Bavagnoli è stato commemorato al Teatro comunale di Cento da Carlo Zangarini. Si è inaugurato sul palcoscenico un suo busto, mentre un coro ha eseguito brani di Palestrina e di Mendelssohn.

® La Gazzetta Ufficiale N. 172 del 26 luglio 1933 pubblica la legge che disciplina la costruzione e vendita di pianoforti e di altri strumenti a tastiera, con la quale si stabilisce che tutti gli strumenti costruiti nel Regno devono essere contrassegnati col nome della Ditta e della località.

® Il maestro Francesco Cilea si è fatto promotore dell'istituzione a Napoli di un ente stabile per l'esecuzione di concerti orchestrali. L'ente dovrebbe far capo al Conservatorio — di cui Cilea è direttore — che così compierebbe opera utile e nobile di diffusione e incremento della cultura musicale.

® Il maestro Francesco Santoliquido ha terminato un nuovo poema sinfonico dal titolo *Estasia.*

® Il programma della stagione lirica che sta per inaugurarsi a Bergamo è il seguente: *Walkiria, Forza del destino, Don Pasquale.* Dirigerà Del Campo.

® Anche il cartellone del Comunale di Trieste, pel prossimo inverno, è stato fissato nelle sue linee generali. Si daranno *Tristano e Isotta, Cavaliere della rosa, La campana sommersa* di Respighi (nuova per la città), *Traviata* e *Linda di Chamounix* o *Sonnambula.*

® Il Sociale di Como si riaprirà in carnevale con *Sigfrido* cui seguiranno *Volpino il calderaio* di M. E. Bossi, *Adriana* di Cilea, *Amico Fritz* di Mascagni e *La forza del destino.*

® L'E.I.A.R. prepara una stagione a prezzi popolari che si svolgerà dapprima al Vittorio Emanuele di Torino e poi all'Argentina di Roma. Si daranno le due opere che verranno prescelte nel concorso della Triennale, ed altre italiane e straniere; tra le prime, forse, *Pinotta* di Mascagni.

® L'artista Rosa Ponselle, applaudita durante il Maggio fiorentino nella *Vestale* di Spontini, ha devoluto in beneficenza l'onorario dovutole.

® A Cagliari si costituirà tra breve un'orchestra stabile, ad iniziativa di quel Liceo Musicale, col contributo dei principali Enti cittadini.

® La stagione musicale parigina 1932-33, si può riassumere nei seguenti dati che rileviamo dal « Le Courrier Musical »: *Lavori teatrali* nuovi, in musica, N. 31 (9 opere, 10 operette, 12 balletti o azioni coreografiche); *Concerti* 1328 e precisamente: 93 d'orchestra con coro, 314 d'orchestra con solisti, 10 di solisti con orchestra, 29 di musica corale, 146 di musica da camera, 379 di programma variato, 62 di canto, 27 di canzoni, 116 di piano, 32 di violino, 8 di violoncello, 5 di arpa, 26 di organo, 3 di clavicembalo, 2 di chitarra, 9 di jazz, 62 di danza.

® Il « Ménestrel », a sua volta, pubblica il bilancio della stagione lirica a Leningrado. Il totale degli spettacoli d'opera (in cinque teatri) ascende a 847 cui devono aggiungersene 111 di ballo. Gli autori più rappresentati sono stati: Rimsky-Korsakow con 7 opere e 137 rappresentazioni; Ciaicowsky con 2 opere e 101 rappresentazioni; Verdi con 5 e 90; Rossini con 2 e 72; Mussorgski con 3 e 38; Puccini con 3 e 53; Dargomijski con 2 e 28; Wagner con 2 e 15, ecc. Il maggiore numero di rappresentazioni (88) spetta alla *Carmen.*

® La prima esecuzione in lingua céca di *Maria Egiziaca* di Respighi avrà luogo a Praga nel mese di ottobre, sotto la direzione del maestro Heller.

Lo stesso lavoro, pure in ottobre, verrà dato anche ad Helsingfors.

® L'Associazione di musica da camera di Barcellona ha festeggiato il suo XXV anniversario. Ricordiamo che gli ultimi suoi *festivals* furono dedicati a Beethoven (1923), Ravel (1924), Schönberg (1925), Garreta (1926), De Falla (1927), Pahissa (1928), Respighi (1929), Honegger (1930), Milhaud (1931) e Wagner (1933).

® La Società Filarmonica di Reims ha celebrato il centesimo anniversario della sua fondazione con un concerto in cui, sotto la direzione del maestro Félix Raugel, fu eseguito l'*Orfeo* di Monteverdi.

® Si è svolto a Bourbourg, con larga partecipazione di pubblico, un Congresso del « Carillon flamand »; molto apprezzate le esecuzioni dei celebri *carillonneurs* di Rouen e di Bourbourg.

® Il Ministro tedesco delle Arti ha istituito una Commissione per il controllo dei programmi dei concerti pubblici, sieno o no sovvenzionati.

® A Berlino si è fondata un'Opera internazionale indipendente, diretta dal maestro Klemperer che porterà in giro un gruppo di cantanti, un'orchestra ecc. per allestire vari spettacoli a somiglianza dei nostri Carri di Tespi.

® Prossimamente si svolgerà una stagione italiana al Teatro Municipale di Berlino, con *Trovatore, Aida, Tosca, Butterfly, Lucia* e *Barbiere,* con un complesso artistico di prim'ordine, ed il coro della Scala; regista Giovacchino Forzano.

® Anche a S. Francisco di California, il maestro Gaetano Merola dirigerà una stagione lirica con artisti italiani.

® Un Festival Musicale Internazionale avrà luogo ad Amsterdam nel febbraio-marzo 1934, al Concertgebouw. I concerti saranno rispettivamente diretti dai maestri Mengelberg, Monteux, Parenti e Cooper.

® Due nuove operette saranno rappresentate prossimamente a Parigi: *Oh, mio bell'incognito* di Sacha Guitry e R. Kahn (Buffes parisiens) e *Lulù e i ragazzi* di Emers e Seller (teatro Daunou).

® La Società Filarmonica di Bruxelles svolgerà una lunga stagione di concerti, dal prossimo 21 ottobre al 6 maggio 1934, con la cooperazione dei maestri direttori di orchestra Bruno Walter, Erick Kleiber, Bernardino Molinari, Ernesto Ansermet, Luigi de Vocht.

® In Germania è stato creato un premio per la migliore canzone popolare tedesca.

® Il Teatro di Stoccarda ha stabilito per l'anno prossimo quattro premi rispettivamente per un'opera, un'opera comica, un'opera comica con dialoghi ed un'operetta.

® Un progetto di legge sulla proprietà intellettuale sta per essere approvato in Argentina. Ne è autore il senatore Sanchez Sorondo. Con tale progetto si propone la protezione della proprietà intellettuale fino a 50 anni dopo la morte dell'autore; nei primi 25 la proprietà sarà assoluta; nei successivi si avrà il così detto dominio pubblico pagato. Le opere straniere verranno protette in base alla Convenzione di Berna riveduta nel 1925.

NECROLOGIO

Luigi Ernesto Ferraria

All'età di 78 anni si è spento, nella nativa Camburzano, questo indefesso e probo lavoratore che svolse una fervida e proficua attività nel campo musicale.

Musicista completo, dotato di vasta cultura (era anche laureato in giurisprudenza), coltivò con successo la composizione di musica da camera e sono da ricordare specialmente, tra molti altri pregevoli lavori, un *Valse caprice* e una *Tarantella* edite dal Breitkopf.

Ma, didatta appassionato (fin dal 1905 aveva fondato a Torino una scuola razionale per l'insegnamento del pianoforte, con Gilardini e Boero), infervoratosi del metodo Jacques Dacroze, ne divenne convinto ed appassionato propagandista, dedicandosi completamente alla diffusione della ginnastica ritmica, aprendo, coadiuvato dalla sua consorte, signora Olimpia Claro, una scuola pratica.

Contribuì moltissimo alla valorizzazione della ritmica con metodi ed esercizi, molti dei quali pubblicati dalla nostra Casa, giudicati tutti ottimi e perfettamente rispondenti allo scopo. Ricordiamo *Cinquanta esercizi, divertimenti e Studietti ritmici; Cento studi di Ritmo, Fraseggio, Tocco; Ventiquattro intermezzi; Quaranta piccoli studi ritmici,* ecc.

Il Ferraria era anche autore di una pregevolissima raccolta di *Canti della montagna.*

Alla desolata famiglia l'espressione del nostro sentito cordoglio.

Max von Schillings

Il notissimo compositore e direttore d'orchestra e di teatri è morto il 24 luglio u. s. a Berlino. Nato a Düren nel 1868, iniziò la sua carriera quale assistente dei Festival wagneriani a Bayreuth. Passò poi al Teatro di Corte del Württemberg e nel 1919 si trasferì a Berlino, ove fu nominato intendente dell'Opera di Stato. Le prime opere di Schillings, *Ingwelde* e *Der Pfeifertag,* rivelano chiaramente l'influsso wagneriano; con *Moloch* e *Monna Lisa* il compositore si avvicinò invece al classico ideale romantico. Egli scrisse anche la musica per l'*Oreste* di Eschilo e per la prima parte del *Faust* di Goethe.

Recentemente aveva avuto la nomina a pre-

sidente dell'Accademia prussiana dell'arte e ad Intendente generale dell'Opera di città al teatro di Berlino-Charlottenburg.

Era nato a Düren il 19 aprile 1868.

Francesco Vignas

Il celebre tenore, certo uno dei maggiori interpreti wagneriani, è morto a Moya (Barcellona) il 13 luglio, all'età di sentt'anni.

Ebbe un'infanzia difficile; ma, riuscito ad entrare al Conservatorio di Barcellona, vi si distinse subito. Debuttò nel 1880 al Liceo di Barcellona nel *Lohengrin* con grande successo, tale da venire richiesto subito dopo, per la stessa opera, alla Scala di Milano; e, quindi, da tutti i principali teatri d'Italia e dell'Europa.

Nel 1894 cantò al Metropolitan e da allora anche i teatri d'America divennero suo campo d'azione. Cantò per l'ultima volta (31 dicembre 1913) al Liceo di Barcellona nel *Parsifal*.

Oltre che eccellere nel repertorio wagneriano fu artista distintissimo anche in quello di altri autori non esclusi i più noti italiani. L'arte costituì per lui un vero sacerdozio. Egli possedeva inoltre vasta cultura, spirito di civismo ed era perfetto gentiluomo, buono e caritatevole, come ha comprovato anche col suo benefico testamento.

❀ Nel luglio u. s. è mancato — all'età di 65 anni — uno dei più grandi compositori e direttori d'orchestra finlandesi: ROBERTO KAJANUS, allievo di Ivendsen. Studiò a Lipsia ed a Parigi. Ha scritto per orchestra *Der Tod Kullevos*, *Aino*, con coro finale, due *Rapsodie finlandesi*, la suite *Sommererinnerungen* ecc. nonchè molta musica corale.

❀ Non ancora quarantenne, è deceduta la scorsa estate a Varese la valorosa scrittrice e conferenziera BIANCA CISARI BONAZZOLA, sorella del pittore Prof. Giulio Cisari, nostro ottimo amico e apprezzatissimo collaboratore.

A lui, al marito e ai figlioli giungano le espressioni del nostro vivissimo cordoglio.

❀ A Milano, il 7 agosto, il maestro MARIO MARCHESI, nato a Parma nel 1862. Insegnante di clarino dapprima, fu poi suggeritore alla Scala ed al Metropolitan. Lascia anche diverse composizioni, tra le quali una *Mazurka* che ebbe larga notorietà.

❀ Pure a Milano, il 16 agosto, il settantaquattrenne maestro VITTORIO NORSA, che per dodici anni insegnò armonia al nostro Conservatorio. Compose molta musica da camera ed un'opera, *Antony*, rappresentata a Ferrara.

❀ Il 21 agosto si spegneva a Terni il basso REMO ERCOLANI apprezzato in importanti teatri, anche fuori d'Italia.

❀ A soli 38 anni è morta a Buenos Aires, il 28 luglio, la valentissima artista LUISA BERTANA, mezzo soprano ben nota in Italia ed all'estero, ove cantò nei principali teatri. Creò alla Scala la parte di Rubria nel *Nerone* di Boito.

❀ Recentemente a Viareggio, Beppe Paradossi, ben noto impresario anche di spettacoli lirici e d'operette in Italia e nell'America del Sud. Era nato a Livorno settantacinque anni or sono.

❀ Il 5 settembre a Vittel, il celebre baritono MARCELLO JOURNET, che cantò con molto successo alla Scala per parecchie stagioni e vi creò la parte di Simon Mago nel *Nerone* di Boito.

MUSICA DIDATTICA

ETTORE POZZOLI

Guida per l'insegnamento della musica nelle Scuole elementari. (E. R. 1158) L. 12

Guida teorico-pratica per l'insegnamento del dettato musicale. Parte prima: Nozioni generali. - Parte seconda: Dettato ritmico. (E. R. 1099). L. 5

— Parte 3ª: Dettato melodico. Parte 4ª: Dettato armonico (E. R. 1100). L. 8

Il libro dei compiti per la scuola di teoria e solfeggio. Vol. 1° (E. R. 921). L. 8

— Vol. 2° e 3°. (E. R. 922/3). cad. » 6

Solfeggi cantati con accompagnamento di pianoforte. 1° Corso (E. R. 1089 L. 6

— Append. al 1° Corso (E. R. 1090) » 7

— 2° Corso (E. R. 1091) » 10

— 3° Corso (E. R. 1092) » 8

Solfeggi parlati e cantati. 1° Corso. (E. R. 1151) L. 6

— Append. al 1° Corso (E. R. 1152) » 6

— 2° e 3° Corso. 2 Vol. (E. R. 1153/4) cad. L. 6

— Append. al 3° Corso (E. R. 1306) » 6

Sunto di teoria musicale. 1° Corso. (E. R. 1093) L. 3

— 2° Corso (E. R. 1095) » 3

— 3° Corso (E. R. 1097) » 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

TEORIA

BAS (G.) (E. R. 1891). *Trattato di forma musicale.* Parte I. (B) L. 7,—

ARMONIA

DE NARDIS (C.) (E. R. 1580). *Corso teorico-pratico di Armonia ad uso delle scuole complementari.* Parte IV. Melodie e bassi tematici per il Corso principale. (A) L. 5,—

PIANOFORTE

CHOPIN (F.). *Polonesi* (Brugnoli):
——— (E. R. 1307). Testo italiano e spagnuolo. (B) L. 10,—
——— (E. R. 1309). » francese e inglese. » » 10,—
dalle stesse:
——— (E. R. 1613). Polonese Op. 26 N. 1 » » 2,50
——— (E. R. 1614). » » 40 » 1 » » 2,50
——— (E. R. 1615). » » » » 2 » » 2,50
——— (E. R. 1616). » » 53 » » 2,50
CRAMER (G. B.) (E. R. 1520). *60 Studi scelti* (Bülow). (B) L. 15,—
LE CARPENTIER (A.). *Corso pratico elementare e progressivo* (De Guarinoni) (testi ital. e franc.):
——— (E. R. 1547). Vol. 1° (B) L. 9,—
——— (E. R. 1548). » 2° » » 7,—
ROSSINI-LISZT. *Soirées musicales:*
——— (E. R. 1537). N. 7 La partenza. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1540). » 10 La serenata. Notturno. » » 3,—
——— (E. R. 1541). » 11 L'orgia. Arietta. » » 4,—
STRAUSS (G. figlio) (122903). *Album di 6 Valzer scelti.* (A) L. 10,—

PIANOFORTE A 4 MANI

AUTORI DIVERSI (122215). *II. Album di Musica moderna.* (A) L. 12,—

ORGANO

DAPREDA (G.) (122827). *Raccolta di Pezzi per Organo.* (A) L. 15,—

CANTO E PIANOFORTE

BIANCHINI (G). *Cinque Canzoni veneziane:*
——— (122868). Barcarola (S-T). Versi di A. Giannioni. (A) L. 5,—
——— (122869). Canta... canta... (MS-Br). Versi di D. Varagnolo. (A) L. 5,—
——— (122870). Le ceseghete (S-T). Versi di A. Giannlotti. (A) L. 5,—
——— (122871). Dichiarazion d'amor (S-T). Versi di B. Bianchini. (A) L. 5,—
——— (122872). Semo mati! (MS-Br). Versi di D. Varagnolo. (A) L. 5,—

CORI CON PIANOFORTE

MULÉ (G.) (122816) Cori e Danze per la IFIGENIA IN TAURIDE di Euripide, nella traduzione di G. A. Cesareo. (A) L. 8,—

VIOLINO

FIORILLO (F.) (E. R. 1449). *36 Studi* (Principe) (testi ital. e spagn.). (B) L. 6,—

VIOLINO E PIANOFORTE

FERRARI TRECATE (L.) (122830). *Il prode Anselmo.* Versione violinistica di M. Corti (A) L. 6,—

CORNO

FONTANA (C.) (E. R. 1498). *La scuola moderna* del doppio Corno in Fa-Si b. (B) L. 10,—

ORCHESTRA

CASAVOLA (F.) (122867). *Mattino di primavera.* Partitura in-16°. (A) L. 8,—
TOMMASINI (V.) (122809). *Due Melodie* per Canto e Orchestra, su poesie di G. Carducci. Partitura in-16°. (A) L. 12,—
VIVALDI (A.) (122782). *Concerto in La Maggiore*, trascritto per Violino principale, Orchestra d'Archi, Cembalo, Organo e un Quartetto d'Archi per l'« Eco in lontano » (Molinari). Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

BELLINI (R.) (122843). *Berceuse* (Culotta). (A) L. 6,—
MARINUZZI (G.). PALLA DE' MOZZI. Due Fantasie (Culotta):
——— (122780). I. Fantasia, sul 1° Atto. (A) L. 8,—
——— (122831). II. » » » 2° » » » 8,—
MATOS RODRIGUEZ (G. H.) (122908). *Flores marchitas* (Flor negra vita). Tango, per Orchestra argentina (Culotta). (A) L. 6,—
SOLAZZI (U.) (122883). *Gondoliera* (per Archi e Pianoforte). (A) L. 6,—
——— (122881). *Al margolé.* One step. » » 6,—

PIANOFORTE A DUE MANI

R. PICK-MANGIAGALLI

La Berceuse

Bozzetto mimico

(122729) L. 8,— EDIZIONI RICORDI

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BRUNNER (H.). *Das Klavier Klangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit.* (Benno Filser, Augsburg).

CAMETTI (A.). *La musica teatrale a Roma cento anni fa.* (Tip. Romano Mezzetti, Roma).

CAROTTI (G.). *Biografia di Carlo Coccia*, con note, aggiunte, illustrazioni del prof. dott. Camillo Marocco. (Tip. Puglieri & Raspi, Asti).

CHALIAPINE (F.). *Pei sentieri della vita.* (Treves, Treccani, Tumminelli, Milano). L. 15,—

DENT (J. E.). *Ferruccio Busoni.* (Oxford University Press, London).

FAUSTINI-FASINI (E.). *Il matrimonio di Falsiello.* (Dalla rivelazione di nuovi documenti). (Tip. Cressati, Taranto).

KASTNER (R.). *Beethovens 32 Klaviersonaten und A. Schnabel.* (Alfa-Verlag, Dunnebell).

PALAZZO (E.). *Musica e Strumenti di Terre lontane.* (A. Signorelli, Roma). L. 7,—

ROKSETH (Y.). *Grieg.* (Ed. Rieder, Paris.)

SOMIGLI (C.). *La tecnica del canto artistico.* (Fratelli Bocca, Torino).

SORABJI (K.). *Around Music.* (The Unicorn Press, London).

—— *La Musica nell'antica Grecia.* (E. Tiaro, Roma).

MUSICA PER ORGANO

KARG ELERT (S.). *Preambolo.* (Oxford University Press, London).

PLUM (P. I. M.). *Thème Varié. — Final.* (Schott frères, Bruxelles).

ZUCCOLI DE (G.). *Toccata solenne. — Meditazione.* (Casa Musicale Giuliana, Trieste). L. 6,—

MUSICA SACRA

CAMPION (M.). *Cor Jesu, fons vitae.* Motet for two solo Voices and Organ accomp. (J. & W. Chester Ltd., London).

CAMPODONICO (G. B.). *Missa* « Adveniat Regnum tuum » ad Chorum unius Vocis aequalis - Organo vel Harmonio com. (Mario E. Marietti, Torino). L. 6.

DI LASSO (O.). *Scio enim quod Redemptor.* Motet for four Voices. (J. & W. Chester Ltd., London).

GALLETTI (P. M.). *Salve Regina* a 2 Voci pari con accomp. di Organo o Armonio. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli). L. 2,50

NAPOLITANO (F. M.). *Salmo 50°* (Miserere mei Deus...) per cinque Voci sole. (F.lli Curci, Napoli).

TALLIS (Th.). *O Lord, give thy holt spirit.* Anthem for four Voices. — *Purge me o Lord.* Anthem for four Voices. — *This is my Commandment.* Anthem for four Voices. — *If ye Love me.* Anthem for four Voices. (Oxford University Press, London).

ZUCCOLI (G.). *Mater dolorosa.* Laude sacra per MS con accomp. d'Organo. Riduz. dell'A. per Canto e Pianoforte. (Casa Musicale Giuliana, Trieste).

MUSICA SINFONICA

BACH (J. S.). *Kantate* N. 19 « Es erhub sich ein Streit » (A. Schering). (E. Eulenburg, Leipzig).

BACH (G. S.). *Tre Preludi Corali*, trascrizione per Orchestra dall'Organo, di V. Gui. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—

BUSCH (G.). *Capriccio* für Kleines Orchester. (E. Eulenburg, Leipzig).

CALTABIANO (S.). *Preludi* per Orchestra. 1. Notturno; 2. Mattinata. Partitura. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 25,—

CORELLI (A.). *Concerto Grosso N. 1 D. dur* für zwei Violinen und Violoncell mit Streichorchester (A. Einstein). (E. Eulenburg, Leipzig).

COWELL (H.). *Reel.* (New Music Edition, S. Francisco, California).

GANDINO (A.). *Novelletta* (Il Cacciatore e la Bella) per piccola Orchestra. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—

GIANFERRARI (V.). *Tre Preludi.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 30,—

HORNSTEIN (R.). *Orchester-Suite aus* « Der Blumen Rache ». (Hug & Co, Zürich).

IVES (Ch.). *The fourth of July.* (Adler G. M. B. H., Berlin).

MOZART (W.). *Klavier-Konzert F. dur.* — *Klavier-Konzert G. dur.* (E. Eulenburg, Leipzig).

NORDIO (C.). *Musette.* (U. Pizzi, Bologna). L. 12,—

RICCI SIGNORINI (A.). *Preludio agreste e Serenata rustica* per piccola Orchestra. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 25,—

SCALERO (R.). *La divina foresta. Poema sinfonico.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—

SCHOEMAKER (M.). *Feu d'artifice.* Poème symphonique. (Ed. Schott, Bruxelles).

VIVALDI (A.). *Concerto Grosso A moll.* (E. Eulenburg, Leipzig).

WUNSCH (H.). *Fest auf Monbilou.* (E. Eulenburg Leipzig).

PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

L. E. FERRARIA

PIANOFORTE A DUE MANI :

E. R. 1157. - *50 Esercizi, Divertimenti e Studietti ritmici.* Introduzione ai 100 Studi « Ritmo, Fraseggio, Tocco » nella tecnica pianistica moderna. L. 8,—

Ritmo - Fraseggio - Tocco. 100 Studi

E. R. 540. - VOL. I (30 Piccoli Studi ritmici). L. 8,—

E. R. 156. - VOL. II (33 Saggi ed Improvvisi ritmici). L. 6,—

E. R. 539. - VOL. III (37 Studietti) L. 7,—

Testo italiano, francese, inglese, tedesco.

Si vendono anche col testo italiano, spagnolo, francese, tedesco; o italiano, francese, tedesco, portoghese.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI :

E. R. 1412. - *24 Intermezzi ritmici* (testo ital. francese, inglese, spag.) L. 8,—

VIOLINO E PIANOFORTE :

40 Piccoli Studi ritmici

E. R. 753. - VOLUME I. L. 8,—

E. R. 754. - VOLUME II. » 8,—

(testo italiano, francese, inglese, spagnolo)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

INTERNATIONAL RADIO

MILANO - Corso di Porta Nuova, 15 - MILANO

costruttrice delle famose

SUPERETERODINE IRRADIO a 4 e 5 valvole

munite di controllo automatico del volume
e di silenziatore automatico brevettato.

NIENTE SCARICHE - NIENTE FADING!!...
POCO CONSUMO DI CORRENTE!!...

ENORME SELETTIVITÀ!!... E MILLE ALTRI PREGI...

TUTTO QUANTO POTETE DESIDERARE NEL VOSTRO APPARECCHIO

Chiedete listini ed audizioni ai nostri rivenditori

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.

Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

MILANO.

Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.

Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.

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

VARESE.

Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

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

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

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato l6.000.000

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

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.

Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

MILANO.

Casa Ed. Musica Sacra - Fatebenefrat., 21.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.

Chenna Leandro - Via Piave, 3.

TRIESTE.

Tedeschi e Obersnn - Corso Vitt. Em., 26.

VARESE.

Ricordi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.

G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana

PRIMA SERIE DI DIECI VOLUMI

..... La nostra pubblicazione tende ad evocare insieme ai soli e più importanti Maestri di origine italiana, le nostre Cappelle Musicali, i nostri Teatri e Convegni Spirituali, le Corti e le Accademie italiane, i Conservatori e, più comprensivamente, le nostre Scuole musicali distinte per regioni e città.....

VOLUMI GIÀ PUBBLICATI:

VOLUME I.
Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica Strumentale in S. Marco
(Giacomo Benvenuti)
Musiche strumentali e « per cantar et sonar » fino al 1590.

VOLUME II.
Andrea e Giovanni Gabrieli e la Musica Strumentale in S. Marco
(Giacomo Benvenuti)
(Prefazione di GAETANO CESARI)
Canzoni e Sonate a più strumenti di Giovanni Gabrieli contenute nelle « *Sacrae Symphoniae* » del 1597.

VOLUME III.
Le Cappelle Musicali di Novara dal secolo XVI ai primordi dell'ottocento
(Vito Fedeli)

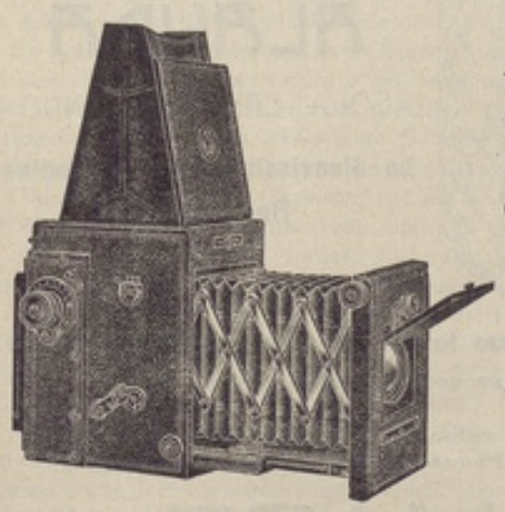
Volumi di circa 400 pagine ognuno, con illustrazioni fuori testo, Riccamente rilegati in tela, pelle e oro, formato cm. 36 per cm. 28.

PREZZO DI OGNI VOLUME L. **160.**— oltre le spese di porto

Per i sottoscrittori della prima serie il prezzo di ogni volume è di L. 130.— compreso le spese di porto.

A richiesta invieremo gratis un prospetto delle condizioni di sottoscrizione, con un ricco saggio delle musiche del testo e delle illustrazioni dell'opera.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



APPARECCHI FOTOGRAFICI

THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI:

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4

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

F. Tutemberg. — La giovane scuola svedese di musica . . . . . Pag. 341

V. P. — Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale in Italia. Il 2° volume: Giovanni Gabrieli . . . . . » 344

S. A. Luciani. — Claudio Saracini . . . . . » 348

RIVISTA DELLE RIVISTE: Una sinfonia italiana di V. d'Indy. - Atonalità e Zwölftonmusik. - Opere di G. Haydn. - Italia. - Estero . . . . . » 352

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 357

CORRISPONDENZE DALL'ESTERO: Lettera da Londra (G. R. Foà) . . . . » 359

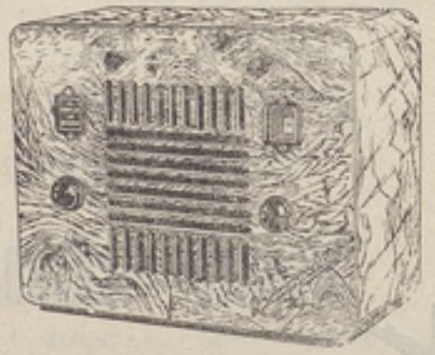
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 361

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 368

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 372

BRANO MUSICALE

S. Musella: *Custodia di Violino*. Canto e Pianoforte.



ALAUDA

«SOLA, CANTO VOLANDO»

La Nuovissima Supereterodina Radiomarelli

Prezzo di vendita, comprese le valvole: in contanti L. 600,-

esclusa la tassa governativa di L. 114,-

A rate comprese le valvole e le tasse governative
Lire 156,- in contanti e 12 rate mensili da Lire 50,- cadauna

RADIOMARELLI

Anno XV. — Ottobre 1933-XI — N. 10

MVSICA D'OGGI

La giovane Scuola svedese di musica

Poco per volta s'è andata formando in Svezia una generazione di compositori, ricca di promessa per l'avvenire, sana e forte, della quale si è di tanto in tanto già sentito qualche cosa attraverso i suoi esponenti principali (Atterberg, Berg, Rabgström, ecc.); ma che tuttavia era guardata con occhi diffidenti, forse per mancanza di una tradizione musicale svedese.

Si possono osservare quattro epoche nella nostra storia musicale: la prima anteriore al 1800, con Johan Helmich Roman, che può considerarsi il « padre della musica svedese », ma realmente senza musica « svedese »; la seconda va dal 1800 al 1850 e comprende il geniale sinfoneta Franz Berwald, le cui creazioni risentono sopratutto influenze tedesche; la terza, dal 1850 al 1900, è quella che sviluppa finalmente la scuola musicale nazionale, ma senza rinunciare del tutto ad influenze straniere, in maggior parte formali, di tutti i paesi e razze. I suoi rappresentanti appartengono in gran parte anche alla quarta epoca, dal 1900 in poi, nella quale viene definitivamente creata una scuola nazionale svedese di musica.

Da quanto detto risulta che lo sviluppo di una musica svedese originale, sia nelle idee come nel colorito sonoro e nell'armonia, nella ritmica e nella dinamica, è avvenuto contemporaneamente alla creazione delle scuole musicali di *tutti* gli altri paesi europei, in una forma sotto la quale predomina il romanticismo, ma con riflessi all'arte popolare ed alle aspirazioni nazionali.

I fondatori della scuola nazionale svedese di musica sono: August Söderman (1837-76), che usa per la prima volta motivi di musica popolare nazionale, con i suoi ricchi tesori di canzoni (Lieder) e di balli, senza imitarla servilmente; Ivar Hallström (1826-1901) che include per la prima volta nelle sue opere canti popolari; Andreas Hallén (1846-1924); Vilhelm Peterson-Berger (nato nel 1867) che ha dato con successo un'impronta svedese alla costruzione del dramma musicale wagneriano; Ludvig Norman (1831-1885) e Emil Sjörgen (1853-1928), i quali, però, sono soltanto in parte compositori nazionali.

All'inizio del nostro secolo troviamo Vilhelm Stenhammar (1871-1927) e Hugo Alfvén (nato nel 1872), che possono considerarsi, almeno spiritualmente (e spesso anche tecnicamente), i maestri della giovane generazione, ed ai quali si deve anche il grande sviluppo delle composizioni sinfoniche, che erano ritenute, ancora in principio del secolo, una chimera. Molto si deve al riguardo, anche all'attività organizzatrice del celebre violinista Tor Aulin, che ha collaborato con fervore

alla creazione di numerose società di musica da camera e di orchestre sovvenzionate dallo Stato. Stenhammar e Alfvén hanno anch'essi raggiunto la celebrità. *Midsommarvaka* (Notte di S. Giovanni) del primo, è uno dei lavori sinfonici più eseguiti in Europa.

Più ci avviciniamo al presente, maggiormente si accentua l'originalità nazionale nella nostra musica, e più si sviluppa la « Scuola musicale svedese » senza che si escluda la musica europea in generale, in quanto porta qualche cosa di buono.

Il più importante gruppo di giovani musicisti svedesi (uniti nella « Föreningen Svenska Tonsättere » con sede a Stoccolma, direttore Kurt Atterberg) non è formato di bohèmiens, malgrado la loro natura esteriore. Poichè soltanto la minima parte, come dappertutto, potrebbe vivere dei proventi delle loro creazioni, essi cercano anche in altro campo i mezzi necessari alla vita. Infatti, Kurt Atterberg è ingegnere della radio presso il R. Ufficio di brevetti di Stoccolma; Natanael Berg, appartiene all'esercito; Ture Rangström è capo della stampa dell'Opera Reale, direttore d'orchestra e critico musicale; ed Oskar Lindberg è organista della Engelbretskirche e insegnante al Conservatorio di Stoccolma. Essi vivono oggigiorno nel romanticismo che è per la giovane generazione, come dice Rangström, « una necessità intima, una nostalgia cantante derivante dalla natura e dal più intimo del cuore umano ». Per essi il creare è un « dovere » (nel senso di necessità). Atterberg, anzi, dice: « Noi facciamo la musica come gli uccelli del bosco cantano, soltanto perchè dobbiamo farlo ». E da questo sentimento romantico, che solo rende possibile una scuola musicale nazionale, nasce un forte sentimento della natura, buon umore, purità e attaccamento strettissimo al patrio suolo.

Quanto questo romanticismo possa essere multiforme lo dimostrano le singole personalità dei quattro compositori principali: Atterberg, Rangström, Lindberg, Berg, tutti personalissimi, e marcatamente divisi uno dall'altro. Il primo (nato nel 1887) conseguì fama mondiale con le sue sei sinfonie, l'ultima delle quali vinse il premio americano Schubert. Inoltre egli può già contare su una ricca produzione istrumentale che comprende tutti i generi, su due balletti e su tre opere.

Egli incominciò con *Herwarth, der Harfner* (Herwart, l'arpista), assai drammatica e originale; nel 1925 fece conoscere ai suoi compatrioti *Bäckahästen*, un'opera popolare svedese, già diverse volte eseguita in Germania sotto il titolo di *Johannisnacht* (Notte di S. Giovanni). La sua ultima opera (di carattere drammatico-popolare), *Paese in fiamme*, creata nel 1931-32, ha per sfondo la Germania all'epoca della guerra del 1525. Atterberg si dimostra in tutti questi lavori musicista originale con spiccato senso delle forme e forti qualità di strumentatore. Egli è veramente artista nazionale, prediligendo l'arte popolare, di così caldo sentimento per la natura e lo spirito da cui è imbevuta.

Al genere chiaro ed ottimistico dell'arte sua si contrappone quella di Ture Rangström (nato nel 1884), benchè anch'egli puro nazionalista. A motivo della sua spiccata tendenza per la lirica (ha scritto più di 250 Lieder) egli forma in certo qual modo il complemento di Atterberg. Sembra che sulla sua sensibilità svedese si innesti un'influenza finlandese, con predilezione dei colori cupi. Egli è più intellettuale di Atterberg, possiede una cultura letteraria più estesa ed è un grande ammiratore di Strindberg, al quale dedicò la sua *Sinfonia* (1914) ed anche un'opera, *Kronbraut*, scritta secondo i principi drammatici moderni.

Nella sua seconda Sinfonia *Mein Land* (Il mio Paese) si dimostra eminentemente svedese; nel suo *Sang unter Sternen* (Canto sotto le stelle) di carattere romantico, che traspare pure dalla sua prima opera *Im Mittelalter* (Nel medioevo). Anch'egli ha scritto, oltre a molti Lieder, molte opere sinfoniche; e denota un forte sentimento della natura, ma con preferenza delle tinte forti e dello sconcertante.

Oskar Lindberg (nato nel 1887), il quale assomiglia non poco ad Atterberg, ha creato una specie di impressionismo svedese, che si distingue però da quello francese, per una base melodica solida e potrebbe quindi essere definito meglio per colorismo. Lindberg diventa nelle sue opere sinfoniche il narratore, pieno di temperamento e di passione, della sua patria. Da ricordare i poemi sinfonici *Aus den grossen Wäldern* (Dalle grandi foreste), *Bilder aus Dalarne* (Quadri di Dalarne), *Wildmark, Aus der Heimat* (Dalla Patria); la Suite *Drei Reiseerinnerungen* (Tre ricordi di viaggi), *Eine kleine Delarnrapsodie* e molti altri lavori. Ha scritto anche cantate e Lieder; e ultimamente ha iniziato la composizione di un'opera su trama di Selma Lagerlöf.

Natanael Berg (nato nel 1879) non sembrava privo, in principio, di influenze d'autori stranieri, come nella sua opera *Leila* ed in numerose composizioni sinfoniche, balletti ed opere corali. Il suo buon umore di musico e la sua dote di istrumentatore ottimo hanno sempre entusiasmato. Nel 1929 col suo *Engelbrekt*, che descrive la vita, le azioni e la morte di un eroe svedese, egli creò l'opera popolare eroica nazionale, che per la drammaticità si può contrapporre a quella lirica di Atterberg (*Notte di S. Giovanni*). Nella sua *Judith* (da Hebbel), invece, egli voltò nuovamente la schiena alla musica nazionale, ma nonostante il suo cosmopolitismo non dimenticò mai di essere svedese.

Per non dilungarci troppo ricordiamo brevemente una serie di maestri viventi, caratteristici per il contributo che portano alla giovane scuola nazionale, ognuno dei quali forma in se stesso un piccolo mondo. Essi sono: Adolf Wiklund, dedicatosi specialmente alla musica pianistica; Melcher Melchers, autore di lavori sinfonici leggermente impressionistici ma fondamentalmente svedesi; Josef Eriksson, che ha al suo attivo composizioni originali e moderne per pianoforte e molti Lieder; Knut Kakansson (morto nel 1929), che ha scritto musica da camera di stile arcaico, suites contrappuntistiche su melodie di autori nazionali, in cui tenta di fondere la melodia popolare svedese con una polifonia del genere di quella di Bach, Händel, Brahms e Reger; Josef Jonsson, che ha molti lavori orchestrali di impronta tipicamente svedese e non pochi Lieder (importante innanzi tutto la Sinfonia *Nordland*); Nordovist, che ha scritto Lieder delicati e coloriti e musica pianistica; Algot Hayvinius, autore di composizioni pianistiche e di un eccellente quartetto d'archi.

Inoltre devono ricordarsi Henning Mankell (morto nel 1930) con molte composizioni pianistiche che formano un'amalgama, su base svedese, di Scrjabin con gli impressionisti francesi; Gustaf Heintze, dedicatosi pure alla musica per pianoforte; William Seymer, autore di musica da camera con armonie nuove; Erich Westberg, talento esuberante, che molti chiamano il « Bela Bartok » svedese; finalmente Edvin Kallstenius, del tutto originale, compositore difficile, con una forte arte personale, che, nelle forme classiche, fa risaltare la nota austera degli abitanti dei paesi del nord; e Hilding Rosenberg, l'espressionista, con numerosi lavori orchestrali. Fra i giovanissimi si è già molto distinto colle sue creazioni sinfoniche Albert Henneberg (nato nel 1901).

Dott. Fritz Tutenberg.

Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana

Il secondo volume: GIOVANNI GABRIELI

Salutata dalla riconoscenza della musicologia internazionale, lodata, ammirata per la rivelazione di musiche eccellenti e per la nobiltà tipografica, la magnifica collezione iniziata dalla Casa Ricordi col titolo Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana *procede con passo sicuro, secondo il programma prestabilito. Al primo tomo,* MUSICHE STRUMENTALI E « PER CANTAR ET SONAR » SINO AL 1590, a cura di Giacomo Benvenuti (*Parte I, prefazione; Parte II, musiche*), *apparso nel 1932, succedono ora il secondo, dedicato a Giovanni Gabrieli, e il terzo, che ha per oggetto* LE CAPPELLE MUSICALI DI NOVARA DAL SEC. XVI AI PRIMORDII DELL'OTTOCENTO, a cura di Vito Fedeli. *Altre musiche rare, preziose, vengono così recate alla luce, nuovi documenti dell'antica e gloriosa arte nazionale. I musicisti colti, le Biblioteche, i Conservatori, le società di cultura di tutto il mondo accoglieranno con rinnovata gioia i testi insigni, ora pubblicati, per conoscere e studiarne gli spiriti e le forme, per riviverli nella loro realtà sonora e nella loro estetica.*

La monumentale pubblicazione è accompagnata da monografie evocatrici degli ambienti, degli artisti, delle forme. Studiosi e competenti di chiara fama curano i testi e trattano le quistioni storiche con ampia documentazione.

Come rivista di cultura, Musica d'oggi *partecipa alla riconoscenza della musicologia italiana e straniera, e, collaborando alla diffusione della cultura musicale, informa qui i suoi lettori del contenuto del secondo tomo, con un'ampia recensione dell'eruditissima prefazione di Gaetano Cesari. E il titolo di tal volume è* CANZONI E SONATE A PIÙ STRUMENTI DI GIOVANNI GABRIELI, contenute nelle SACRAE SYMPHONIAE del 1597, a cura di Giacomo Benvenuti, con prefazione di Gaetano Cesari.

La denominazione « alla francese », comunemente aggiunta, verso la fine del secolo XVI, alla canzone da sonar, la quale era apparsa in Italia poco prima dell'ultimo venticinquennio di quel secolo, quando già si diffondevano i ricercari, che erano peraltro canzoni strumentali, ebbe fortuna e fece credere all'origine straniera di quella forma di composizione. E non mancavano elementi per tale supposizione. Infatti la nostra canzone da sonar aveva preso per modello la nuova (per distinguerla dalla franco fiamminga) canzone vocale francese della prima parte del '500, la quale veniva frequentemente trascritta per istrumenti. Ma questa canzone francese aveva poi radici in quel gusto popolare, che dominò la lirica vocale italiana nella prima metà del '400. Appunto la semplice canzone popolare italiana del '400, sotto la specie di frottola, di strambotto, di capitolo, aveva opposto la sua chiara omofonia e l'evidenza del suo melodico canto all'intrecciato contrappunto franco fiammingo. La denominazione « alla francese » sarebbe stata

dunque soltanto un'etichetta per ricordare il soggiorno in Francia della canzone italiana.

Il riconoscimento di tali origini, esplicito nel Riemann, — che scorse l'affinità stilistica della frottola del tempo di Pesenti (1504) con la canzone francese del tempo di Jannequin (1529), convalidato recentemente dalla Rokseth, la quale ha fra l'altro accertato che le canzoni italiane in ritmo di danza, cioè villanelle e frottole, opposero per prime il verticalismo degli accordi al contrappunto lineare, riceve ora nuovi contributi dalle indagini del Cesari. Questi, riprendendo il tema, già molti anni or sono trattato, delle origini del madrigale, indugia a distinguere le affinità e le differenze della canzone vocale italiana e della francese. Affinità: nella sillabazione su note ripercosse con misurata recitazione; nella distinta espressione dell'affettuosità o dell'umorismo; nel verismo, che usa anche dell'onomatopeia; nello spunto ritmico, costante nella canzone francese, che deriva dalla accentuazione non dell'ottonario, consueto alla frottola, ma dall'endecasillabo e del settenario, alterni nelle altre canzoni contemporanee; infine nella imitazione stretta con note brevi e spesso ripercosse. Differenze: nella più disinvolta e chiara tecnica dei maestri francesi (fra i quali gli ottimi, un Arcadelt, un Willaert, anche primi nel comporre madrigali italiani); nel più melodico disegno delle parti; nella maggior vivacità della materia sonora. Tali pregi dei francesi sono pertanto da ascrivere sia alla eredità dell'esperienza franco fiamminga, sia alla maturità dell'epoca, che fu quella successiva alla frottolistica italiana e contemporanea dello sviluppo del madrigale. La nuova canzone francese e il madrigale italiano ebbero dunque comuni le fonti, gli elementi dello sviluppo e l'epoca.

È noto che le prime musiche strumentali derivarono da quelle vocali, e, restando, quali erano, trascrizioni, assunsero, grazie alla pratica dell'abbellimento, della diminuzione, del passeggio, che intessè *flores* contrappuntistici attorno a una melodia, una particolare fisonomia, come le intavolature d'organo inglesi del '300, quelle del *Fundamentum organisandi* del Paumann e altri documenti dell'ultimo '400 dimostrano. Il Cesari adduce nuove considerazioni su siffatte trascrizioni e sullo stato di dipendenza della canzone strumentale da quella vocale, durato parecchi decenni del secolo XVI.

Ecco, nel famoso San Girolamo del Carpaccio è dipinto un libro aperto, sulle cui facciate si leggono, precise e nitide, tre parti musicali, senza testo. Forse una sonata sacra per tre viole e tromboni. Quella composizione celebre, forse, o cara al pittore veneziano, e comunque anteriore al 1505, che è la data del quadro, reca le stesse caratteristiche delle musiche vocali italiane: la melodia è all'acuto con note ribattute, la polifonia è omofona, l'armonia disposta in accordi.

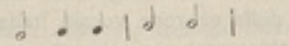
Un altro dato è l'autorizzazione di Leone X all'editore Antico, nel 1516, di stampare « frottole intabulate da sonar organi ».

E da un altro, costituto dai *Recercari, Mottetti, Canzoni* di Marc'Antonio Cavazzoni, Venezia, 1523, si ricava che le quattro canzoni in esso contenute erano sì « francesi », ma rimpatriate. Fedelmente trascritte colle figurazioni usate, esse recano fioriture di gusto italiano, quelle appunto esemplate nel 1531 nelle *Dixneuf chansons musicales reduictes en la tablature des orgues* e pubblicate da Attaignant e imitate anche da tedeschi, quali Isaac e dagli scolari di P. Hofheimer.

Le trascrizioni delle canzoni vocali per clavicembalo, per organo, per liuto, per viole, costituirono dunque il primo repertorio della musica strumentale. E la

influenza di quelle canzoni, della loro forma e del loro spirito, non disparve col sorgere delle composizioni proprie per istrumenti, anzi continuò efficace. Nello scambio internazionale della produzione musicale, gli elementi della canzone « francese » diventavano patrimonio comune. Accolti in opere nuovissime, vi restavano assorbiti. Le composizioni originali che Buus e Andrea Gabrieli denominavano ricercari erano di fatti canzoni originali « alla francese ».

Gli elementi ai quali s'è ora ora accennato sono di due specie e notevoli. Gli spunti melodici riecheggianti di canzone in canzone; e il tipico spunto ritmico



derivato dalla ritmica della poesia popolare italiana del Quattrocento. Tale spunto, variabile nel madrigale, più frequente nella villanella e nelle canzonette, divenne l'inizio favorito dei pezzi per strumento a tasto, prima, di quelli a più strumenti, poi, e, assunto infine il carattere di un'individualità tematica, lo rafforzò, allorchè divenne cellula dell'imitazione a canone e base dell'ornamentazione. Presente nelle prime composizioni strumentali, quello spunto ne accompagnò lo sviluppo, attraverso la grande canzone a molti strumenti e organo, fino alla sonata e alla fuga.

Avviandosi appunto alla complessità ora accennata, la canzone strumentale si liberò via via dei caratteri della trascrizione, delle formule proprie dell'organo o del liuto, si irrobustì nel contrappunto, e intanto serbava della canzone vocale il ritmo iniziale, la risposta al tema, un residuo dall'antico canonismo, l'agilità dei movimenti, la precisa architettura dei periodi, eccetera.

A siffatta evoluzione della canzone da sonare attesero il Vicentino, di cui resta una sola canzone, fredda e povera nell'invenzione; l'Ingegneri, con due « arie di canzone francese » per sonar a 4 strumenti; il Maschera, del quale le *21 canzoni da sonare* a 4 strumenti, del 1584 (alcune intitolate ad amici o mecenati), più volte ristampate, son semplici nella polifonia a imitazione, scevre di ornamento, e solide, rigorose e geniali nello stile; il Pellegrini, il Merulo. Infine Andrea Gabrieli, della cui arte il nipote Giovanni fu il continuatore e l'esaltatore.

Entrambi primeggiarono appunto nelle composizioni strumentali, concependole più numerose nei mezzi fonici, più intense nell'espressioni, più varie e libere nella forma. Andrea aveva riunito ben otto istrumenti nella canzone da sonar. Giovanni cominciò col costituire due gruppi di quattro istrumenti ciascuno e accrebbe in seguito il numero delle parti e dei cori, giunse a scrivere a 15 parti, (tante se noverano in una delle *Sacrae Symphonie* del 1597) e a 22 (nel secondo volume dell'opera ugualmente intitolata, che gli ammiratori di lui pubblicarono tre anni dopo la sua morte, nel 1615).

San Marco, che con l'ammissione di più cori aveva favorito la polifonia vocale, (cori battenti), aiutò anche l'espansione della musica strumentale. Timbri diversi s'aggiungevano a quelli degli organi, nella policorale policromia, che bene si addiceva alle suntuose figurazioni e alle smaglianti ornamentazioni della chiesa medesima. San Marco non lesinò i mezzi agli artefici del suo musicale splendore. Pronto alle nuove richieste dei compratori progressivi, provvedeva gli organi stabili o trasportabili che fossero necessarii ad accompagnare i gruppi vocali e strumentali o a concertare solisticamente. Tre organi partecipavano nel 1587 alle esecuzioni musicali, considerate non a servizio della liturgia, ma concerti veri e

proprii, sì che la durata delle composizioni non veniva subordinata a quella delle funzioni religiose. I compositori esperimentavano nuove combinazioni foniche, fissavano in nuove forme le loro ispirazioni. Gli organisti s'abbandonavano all'improvvisa composizione o alla estrosa fioritura delle musiche concertanti.

Artista e maestro quanto nessun altro, e tale che italiani e stranieri già insigni ne ricercavano gli insegnamenti e la consuetudine, Giovanni Gabrieli balzò davanti ai maggiori suoi predecessori e rinnovò le tradizioni in una originalissima sensibilità. Nelle *Symphoniae* del 1597, costituite da quattordici canzoni e da due sonate strumentali, (oltre che da quarantacinque pezzi vocali su testi religiosi), non duplicò i suoni lignei dell'organo, ma diede parti soltanto agli ottoni, cornetti e tromboni, ai quali due volte aggiunse un violino, cioè una viola da braccio. La raccolta è tutta una progressione di complessità e di forze inventive, dove l'architettura si fa più robusta ed eloquente, la polifonia più numerosa e melodiosa, dove la chiarezza si afferma insieme con l'espressione varia.

Tradizione e novità. Il ritmo e la sillabazione della canzone francese riappaiono, ma snelliti, agili, espressivi. Le diminuzioni, esemplate dalle trascrizioni organistiche di Andrea, diventano spontanee linee melodiche. La tonalità è scelta sì che meglio convenga al sentimento d'ogni singolo pezzo. I tempi, alternandosi binarii e ternarii, riflettono l'intimo moto dei pensieri. L'armonia tenta arditezze nuove. L'elaborazione polifonica si fa sempre più duttile, l'imitazione vivacemente dialoga fra i cori, la istrumentazione s'ingentilisce. E ogni elemento risponde pronto all'espressione di effetti diversi, di quelli, s'intende, che il luogo sacro inspira e accende, l'implorazione, la preghiera, lo sconforto, il fervore, la fiducia, la serenità. L'anima che spera, il cielo che consola.

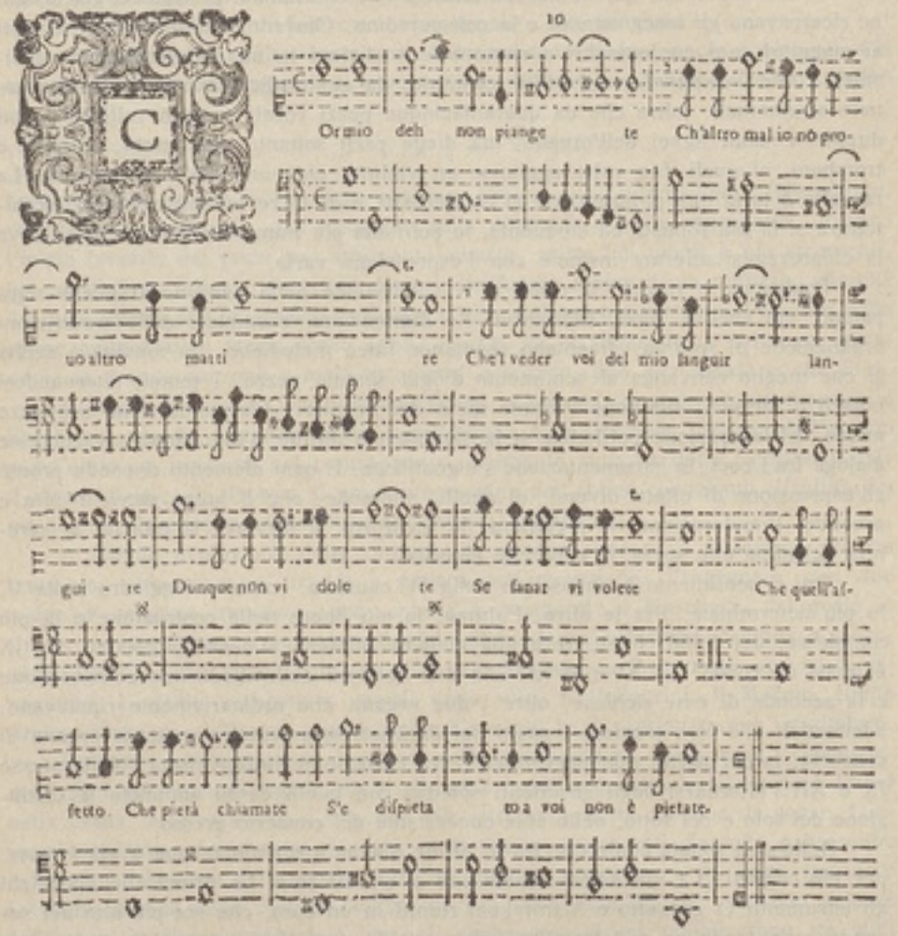
Qui il sentimento è angoscioso nella IV canzone, soave e leggiadro nella V, le più determinate. Fra le altre, l'ultima, la più libera nella costruzione e la più complessa, del 1586, forse, reca una melodia ininterrottamente circolante. La IX è quasi un rondò. La XI e la XII son due versioni della medesima composizione e la seconda di esse richiese, oltre i due organi, che ordinariamente ripetevano, adattandoli alla loro tecnica, i suoni dei due cori strumentali, un terzo organo di concerto, la cui parte, non pervenutaci, era certamente improvvisata. Nelle stesse IX e XII l'alternarsi degli strumenti solistici con quelli corali annuncia la distinzione del solo e del tutto, nello stile concertante del concerto grosso.

Delle due sonate comprese fra le prime *Sacrae symphoniae* una è già famosa, per più cagioni. La più antica sonata che ci sia rimasta. La prima che specifichi gli istrumenti (1 cornetto e 3 tromboni riuniti in un coro, che sta più alto del secondo, con 1 violino e 3 tromboni, mancano le parti degli organi d'accompagnamento). La prima che prescriva gli effetti, e che perciò fu intitolata *Sonata pian e forte*. La caratterizzazione di ciascun coro dialogante è accentuata dall'unico cornetto e dall'unico violino. A tali singolarità questa sonata aggiunge il pregio della bella e drammatica composizione. Nel dialogo, ora largo ora serrato, nel contrasto del piano e del forte, nelle sonorità costantemente gravi, nell'ansia di alcuni frammenti, si intende un pensiero raccolto e grave, un dramma cupo, un dibattersi di volontà e di aspirazioni.

Nel confronto, la seconda sonata, per due cori di 1 cornetto e 3 tromboni ciascuno, resulta meno eloquente e determinante.

V. P.

CLAUDIO SARACINI



Della vita e delle opere di Claudio Saracini, nobile senese, detto il Palusi, come è scritto nel frontespizio delle sue opere, sappiamo ben poco; o meglio non sappiamo che quel che si può desumere dalle dediche delle stampe. Un Madrigale del secondo libro delle sue musiche è intitolato: « All'illustre e Eccellentissimo Signor Cesare Saracini, Dottore di Legge, Fratello carissimo ». Un altro « Al molto illustre Signor Celio Saracini, Fratello carissimo ». Questo Signor Celio Saracini, come riferisce l'Ugurgieri, fu inventore di uno strumento detto il « chitarrino » e perciò fu tanto apprezzato a Roma da essere cognominato Celio dal Chitarrino. Un terzo Madrigale è intitolato: « Al molto illustre Signor Gherardo Saracini », senz'altra indicazione.

Considerando che ha pubblicato il primo libro delle sue Musiche nel 1614, il Saracini dovrebbe essere nato nell'ultimo decennio del 1500. Nè sappiamo nulla della sua vita. Deve aver vissuto per qualche tempo a Venezia, non solo perchè da Venezia sono dedicate le sue musiche stampate dal Vincenti nel 1620, ma perchè il Primo Madrigale della Raccolta è dedicato: « Al molto illustre Signor Claudio Monteverde, Maestro di Cappella della Serenissima Signoria di Venezia in San Marco ». Il che fa supporre che egli sia stato allievo del Monteverde.

Dalla dedica al Granduca di Toscana, premessa alle *Seconde Musiche*, desumiamo che egli ha vissuto per lunghi anni lontano da Siena: « Così ha comportato — egli dice con commovente nostalgia — non dirò la mia fortuna, ma la divina provvidenza, che io dalla mia gioventù partendo dalla Patria abbia peregrinato per molti stranieri paesi co 'l corpo, ma con l'animo sempre sono stato fisso dove nacqui; a guisa del compasso il quale benchè giri intorno alla circonferenza con un piede, con l'altro tuttavia sta pur fermo nel centro ».

Isidoro Ugurgieri Azzolini nelle *Pompe sanesi* scrive: « Claudio Saracini, dei Grandi di Siena, com'era consanguineo del cavalier Fra Sinolfo, così l'imitò nell'inclinazione alla musica, ritrovandosi sempre ne' concerti, che quel Signore faceva nella propria casa. Ed è arrivato a tal sapere, che compone e canta affettuosamente. Non sappiamo se habbia altre opere a stampa, che un lettera amorosa in stile recitativo, da noi veduta, molto bella e armoniosa ».

Da queste parole si desume che nel 1649, anno in cui l'Ugurgieri licenziava il suo libro, il Saracini era ancora in vita, e che dimorava in Siena, dove probabilmente avrà finito i suoi giorni.

***

Claudio Saracini ha pubblicato dal 1614 al 1624 sei libri di Musiche a una voce, di cui restano solo cinque, mancando il Quarto. Questi libri contengono Arie e Madrigali. Nei Madrigali la declamazione dei versi determina la frase melodica senza ritmo periodico; nelle Arie vi è predominio dell'elemento ritmico e strofico. In esse infatti la melodia si ripete con parole differenti. Le une e gli altri sono scritti su due righe: l'una per il canto, l'altra per il basso. Sul basso venivano realizzati estemporaneamente gli accordi dallo strumento accompagnatore. Questo strumento era di solito il chitarrone, l'arciliuto o il liuto attiorbato, il quale ultimo, oltre le corde normali, aveva ben otto bassi volanti fuori della tastiera, e per la estensione delle note basse si prestava particolarmente all'accompagnamento del canto.

— Il Primo Libro delle Musiche contiene in fine tre pezzi per liuto attiorbato, fra i quali è particolarmente notevole il terzo, ristampato dal Riemann nel suo *Manuale di Storia della Musica*, intitolato « Contrappunto sopra dei contrabbassi (che sono le corde fuori della tastiera, o bassi volanti) per liuto attiorbato ».

— Il Secondo Libro delle Musiche, stampato nel 1620 a Venezia dal Vincenti, contiene 24 Arie, e in fine una lunga composizione ad una voce intitolata: *Il lamento della Madonna* in stile recitativo.

— Il Terzo Libro, stampato a Venezia nello stesso anno, contiene 27 arie e madrigali e in fine *Il pianto della B. V.* in stile recitativo, la quale composizione, su parole latine, non è altro che lo Stabat Mater.

— Del Quarto Libro non abbiamo notizie.

— Il Quinto Libro, stampato a Venezia nel 1642 dal Gardano, contiene ventiquattro arie e madrigali.

— Il Sesto, stampato nella stessa città, nello stesso anno, contiene trenta arie e madrigali.

È strano che l'Ugurgieri non abbia conosciuto queste opere a stampa del Saracini. Circa la lettera amorosa in stile recitativo, che dice di aver visto, è verosimile si tratti di un errore e che si riferisca a quella di Claudio Monteverdi, stampata nel 1623 col *Lamento di Arianna*.

***

Negli scritti dei contemporanei, a quanto ci consta, non troviamo notizie di Claudio Saracini. Il primo in ordine di tempo che ne parli è il Burney, nella sua *Storia della musica* pubblicata dal 1776 al 1788. Il Burney cita il Saracini riportando ad esempio un suo passo vocalizzato sulla parola *fuga*, tratto dal *Sesto* delle sue Musiche, pubblicate nel 1624.

Il primo dei musicologi moderni che citi il Saracini è il Vogel nella sua notissima *Bibliografia delle musiche vocali italiane di carattere profano dal 1500 al 1700*, stampata a Berlino nel 1892. Senonchè il Vogel ignora il primo libro delle musiche esistenti in esemplare unico nella Biblioteca Bohm di Breslavia.

Tutte le opere conosciute finora del Saracini sono elencate nel *Quellen-Lexikon* dell'Eitner, pubblicato dal 1899 al 1904, nel quale sono anche riportate le scarse notizie che del Saracini si posseggono.

Delle sue musiche in Italia non esistono che il Secondo e il Terzo libro, nella Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Il Gaspari, nel terzo volume del prezioso *Catalogo della Biblioteca* pubblicato dal Torchi nel 1893, riferendosi al *Pianto della Vergine* in stile recitativo, posto in fine del terzo libro, scrive: « In esso trovasi buona melodia nella parte del canto. Ma il sottoposto basso partecipa della durezza solita di quel tempo, in cui la moderna maniera di armonizzare era ancora sconosciuta ».

Per contrario, il Leichtentritt nel quarto volume del suo rifacimento della *Storia della Musica* dell'Ambros, pubblicato nel 1909, si entusiasma molto per l'armonizzazione del Saracini, che arriva a paragonare al *dernier cri* del XX secolo, e riporta diversi pezzi del senese.

Il Riemann, nel secondo volume del suo *Manuale della Storia della Musica*, stampato nel 1912, riferisce il giudizio del Leichtentritt senza commenti, e riporta tre pezzi del Saracini: *Il Contrappunto sopra dei contrabbassi*, cui abbiamo accennato; *Una canzone di stile francese*, trascritta, non si capisce perchè, in tempo ternario, mentre è scritta originalmente in tempo binario, ed un *Madrigale* pieno di vocalizzi; pezzi tratti tutti e tre dal Primo Libro delle Musiche.

Dal confronto di questi ultimi due pezzi il Riemann trae la conseguenza che « lo stile francese, nel quale predominava il puro ritmo musicale sulla interpretazione della parola, si adatti meglio al Saracini che lo stile fiorentino ». Secondo il Riemann il Saracini è scorrevole, spigliato nelle arie e nelle canzonette, ma gli manca una severa disciplina per le possibilità dello stile recitativo. A questo giudizio del Riemann non possiamo consentire poichè, se nelle arie è da notare una particolare spigliatezza, nei madrigali alla preziosità armonica notata dal Leichtentritt si aggiunge l'eloquenza e l'eleganza della melodia, ricca spesso di inflessioni enarmoniche.

Finalmente parla del Saracini G. Haas nel suo volume intitolato *La musica del Barocco*, stampato nel 1929, nel quale sono riportati un frammento del *Lamento della Madonna* e il Madrigale *Lasso, perchè mi fuggi*, armonizzato a tre, delle Seconde Musiche.

Abbiamo accennato ai pezzi del Saracini ristampati in storie della musica. Dobbiamo ricordare, ora, che la « Société de musique d'autrefois » eseguiva il madrigale delle seconde musiche: *Cor mio deh non languire*, accompagnandolo con istrumenti del tempo, e che Vito Frazzi ha realizzato il basso del madrigale *Ite, amati sospiri* e delle arie *Care gioie* e *Bellissima Dori*, appartenenti alle Seconde Musiche, eseguiti il 31 maggio 1933 nel Salone dell'Istituto d'Arte e di Storia del Comune di Siena.

Del *Le Seconde Musiche*, di cui esistono tre soli esemplari nelle Biblioteche di Breslau, di Oxford e di Bologna, appare intanto per iniziativa del conte Guido Chigi Saracini una edizione anastatica di 300 esemplari che vuole essere un omaggio alla memoria di Claudio Saracini e un contributo non trascurabile anche alla conoscenza di quello che si può chiamare il « dolce stil novo » della musica italiana.

S. A. Luciani.

BIBLIOGRAFIA

— Le Musiche di Claudio Saracini, nelle quali sono madrigali. Venezia, 1614, Vincenti.

— Le Seconde - Musiche - di Claudio Saracini - detto il Palusi - nobile senese - per Cantar, et Sonar nel Chitarrone Arpicordo et altri stromenti - Et nel fine il Lamento della Madonna in stile recitativo - Novamente composte et date in luce - Con privilegio (*Stemma Mediceo*) - in Venetia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXX.

— Le Seconde - Musiche - di Claudio Saracini - detto il Palusi - Nobile senese - Per Cantar et Sonar nel Chitarrone, Arpicordo et altri stromenti - Et nel fine il Pianto della Beata V. M. in stile recitativo - Novamente composte et date in luce - Con privilegio - (*Stemma*) in Venetia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXX.

— Le Quinte Musiche - Da cantar et sonar nel Chitarrone Arpicordo - Arpa doppia et simili stromenti - Di Claudio Saracini - Nobile senese - dedicate - All'Ill.mo e Rev.mo Signor - Cardinale Ludovisi - Vice Cancelliere, et Arcivescovo - di Bologna etc - Con privilegio (*Stemma*) Stampa del Gardano - in Venetia MDCXXIV - Appresso Bartolomeo Magni.

— Le Seste Musiche - Da Cantar et sonar nel Chitarrone Arpicordo - Arpa doppia et simili stromenti - Di Claudio Saracini - Nobile senese - dedicate - al Serenissimo Principe - Don Alfonso di Modena - Con privilegio (*Stemma*) - Stampa del Gardano - In Venetia MDCXXIV, Appresso Bartolomeo Magni.

Burney — *A general History of music*. - London, 1776-88, vol. III, p. 528.

E. Vogel — *Bibliothek des gedruchten Welthchen Vocal musik Italiens aus des Jahren 1500-1700*. - Berlin, 1892.

Gaspari — *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. - Bologna, 1893. Vol. III.

H. Eitner — *Biographisch-Bibliographische Quellen Lexikon*. - Leipzig 1899-904.

A. W. Ambros — *Geschichte der Musik*. - Vol. IV (Leichtentritt), Lipsia, 1909, pag. 816.

H. Riemann — *Handbuch der Musikgeschichte*. - Vol. II, Lipsia, 1912, pag. 294.

R. Haas — *Die Musik des Barok*. - Potsdam, 1930, pag. 50-53-56.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Una "sinfonia italiana,,
di V. d'Indy

Dopo la *Sinfonia Italiana* di Mendelssohn, una *Sinfonia Italiana* di Vincent d'Indy. E' vero che quest'ultima non solo non figura nelle opere complete dell'autore della *Leggenda di S. Cristoforo*, ma neppure vide mai la luce. Non è meno vero però che quest'opera interessò assai il d'Indy che vi spese intorno parecchio tempo e parecchio lavoro, nel 1871-1872. Poi la *Sinfonia Italiana* fu messa a dormire per altri lavori. Ma doveva esser già arrivata a buon punto come si rileva da una lettera del maestro (5. I. '72) a suo cugino Edmond Pampelonne, pubblicata nelle *Tablettes de la Schola*. Di essa citiamo un frammento riguardante la *sinfonia* che, quantunque scomparsa, può interessarci. Si vedrà che il giovane musicista perseguiva fin d'allora disegni assai vasti:

« Il *Finale* è completamente finito e già scritto: l'*Andante* va avanti: ma il *primo tempo* è terribilmente difficile da fare. Da dieci giorni soffro le doglie del parto e non posso arrivare a sgravarmi d'una certa melodia che mi perseguita e mi sfugge continuamente: ecco una situazione più che sgradevole, atroce. La mia sinfonia è una personificazione dell'Italia. Il *finale*, un « saltarello », rappresenta Napoli; lo *Scherzo*, leggero e vivace, Firenze; l'*andante* sarà Venezia: nel *primo tempo*, infine, voglio dipingere Roma e (tu mi burlerai ma non me ne importa) dipingere il trionfo del cristianesimo sul mondo pagano; in altre parole, far lottare il Colosseo contro San Pietro. E' audace, non ti sembra? Nessuno vedrà nulla di tutto ciò nella sinfonia, ne son convinto: ma è la mia idea e voglio seguirla. Sei volte ho scritto e poi distrutto il canto che deve rappresentare San Pietro! Non trovo nulla di abbastanza nobile, e darei non so che cosa, per avere il consiglio prezioso d'un uomo di gusto sicuro come te... ».

Atonalità e "Zwölftonmusik,,

Il problema della musica atonale, fra noi, — fatte poche e debite eccezioni — è più citato (spesso a sproposito) che veramente conosciuto. E' vero però che, trattandosi d'una scuola tutt'affatto moderna, la cui *teoria* (nel senso più completo della parola) è creazione recente — che le opere di questa scuola, eccettuato lo schönberghiano *Pierrot lunaire*, non sono mai state eseguite fra noi e sono studiate da pochissimi — questa misconoscenza è comprensibile.

In uno degli ultimi numeri del « Musical Times » M. Du Pré Cooper, che ha seguito un corso di composizione atonale del dottor Anton Webern (uno degli esponenti della scuola), scrive una chiara ed esatta esposizione dei sistemi della scuola, che qui vale la pena di riassumere. Ciò che si può tralasciare, perchè già nota è la spiegazione e la giustificazione storica dell'atonalità: conseguenza ultima del cromatismo spinto alle estreme conseguenze dagli ultimi romantici.

Si può osservare che il tessuto armonico, sempre più complesso, usato dai compositori dal 1850 in poi, contiene già in potenza la linea melodica che lo domina: *Tristano*, per non citare altre opere, ci può offrire parecchi esempi del genere. E' impossibile avere una melodia semplice ed un'armonia complessa. E quando l'armonia moderna creò un nuovo principio melodico, Schönberg (in comune con parecchi altri compositori d'oggi) volse la sua attenzione ai problemi della melodia e della forma.

Come reazione al romanticismo, Schönberg si preoccupa della struttura sopra ogni altra cosa. La scomparsa della tonalità rinnova le possibilità di continuare le vecchie forme. Per esempio, la *forma-sonata* strettamente connessa al vecchio sistema (tonale). La fuga, il canone, la variazione rimangono, ma i principi sui quali esse potranno essere rinnovate o sviluppate in una più larga forma restano un mistero.

In queste condizioni, il principio di Schönberg della serie di dodici note rappresenta una

rivelazione piuttosto che un vangelo redentore. Brevemente esposto, il sistema è questo.

Ogni composizione dev'essere basata sopra una disposizione iniziale delle 12 note della gamma cromatica: nessuna nota deve essere ripetuta, e nessuna deve presentare caratteri di preminenza come una specie di tonica. Questa *serie* di dodici note può comparire in 48 diverse maniere. Può essere trasportata (sopra ognun grado della scala cromatica: la sola ammessa dall'atonalità): può essere *invertita*, e tale inversione è suscettibile della stessa facoltà di trasporto: può essere disposta dalla fine al principio (*retrogado*), e questa nuova disposizione può essere *invertita*: naturalmente anche il *retrogrado* e la sua *inversione* possono esser trasportati sui 12 gradi della gamma. Grazie a questo sistema le *serie* originali possono comparire in 48 diverse maniere le quali presentano rispettivamente una forte coerenza formale. Naturalmente, ogni serie deve riapparire completa ed in uno dei quattro aspetti citati.

I rapporti dei singoli suoni non dipendono — come nel sistema tonale — dai suoni precedenti, dai successivi o da quelli simultanei, ma da quelli che occupano nella *serie* iniziale. L'altezza degli intervalli può mutare nelle varie apparizioni (una *terza* può diventare una *decima*, una *quinta* può diventare una *quarta* od una *dodicesima*); ma i rapporti non mutano: come non li mutano i cambiamenti di valore dei singoli suoni. Unica legge ferrea: le *serie* debbono esser ripetute integralmente nell'ordine originale, o in quello dell'*inversione*, o nel *retrogrado* o nell'*inversione del retrogrado*. In una recente lezione di composizione atonale, il dott. Webern presentava alla sua classe il seguente schema verbale che, diceva, dà una buona idea del metodo con cui i compositori atonali mantengono la coerenza della forma:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Da qualunque parte lo schema si legga i risultati sono gli stessi.

Armonicamente l'abolizione della *tonica* e della *dominante*, dal vocabolario musicale, implica un'assoluta eguaglianza, in ogni caso, fra le dodici note della gamma cromatica. Questo principio offre ai musicisti futuri di raddoppiare le possibilità date dal vecchio sistema (tonale). La parola *diatonico* cessa d'avere un significato, come quelle di *consonanza* e *dissonanza*. Ogni accordo del nuovo sistema è considerato *consonante* e non abbisogna di preparazione nè di risoluzione.

Queste, brevemente, le linee generali di una nuova teoria della composizione che possono sorprendere a prima vista. Un esame più attento, magari aiutato dagli studi pubblicati da Schönberg e, più, dai suoi discepoli, in tutte le principali riviste del mondo — studi i quali espongono minuziosamente la teoria, la illustrano, la giustificano, la difendono — possono convincere che *in quanto teoria* non è meno giustificabile nè più assurda di quella attualmente in uso. Restano da vedersi le opere che creeranno (e creano) i seguaci di tale toria. Ma finchè tali opere non siano eseguite e studiate spassionatamente (almeno fra noi, chè in *Mittel-Europa* esse cominciano ad avere un pubblico ed una certa diffusione) ogni giudizio *deve* essere forzatamente sospeso.

Opere di I. Haydn
recentemente scoperte

Un articolo apparso sulla rivista « Signale für die Musikalische Welt », ed una corrispondenza dal Belgio alla « Revue Musicale » ci danno la notizia della scoperta d'un abbondante gruppo di composizioni haydniane, assolutamente ignote fino ad oggi.

Autore della scoperta è il dott. Sandberger, uno dei pontefici della musicologia tedesca (noto specialmente per i suoi studi sull'opera di Orlando di Lasso); il quale negli archivi e nelle biblioteche della nobiltà viennese, tedesca, ungherese, boema e magiara, ed in quelli delle comunità religiose di cui Haydn era fornitore, in seguito ad accurate ricerche trovò i manoscritti di ben 83 sinfonie, delle quali 78 indubbiamente autentiche, 16 quartetti inediti e sonate, danze, *cassazioni* e divertimenti diversi.

Parte dei manoscritti sono autografi, e negli altri si riconosce la scrittura del copista abituale di Haydn. Quasi sempre le indicazioni di movimento e di colore sono scritte dallo stesso Haydn, non senza negligenze e contraddizioni. Questa scoperta viene a modificare sensibilmente il catalogo delle opere haydniane: per esempio il numero delle *sinfonie* sale da 104 a 180.

Due di esse sono state offerte in esecuzione al Conservatorio di Bruxelles dallo stesso dottor Sandberger: la direzione dell'orchestra era affidata al maestro D. Defauw. Una specialmente sembrò una rivelazione straordinaria: « essa rivela — scrive H. Closson — un Haydn appassionato, romantico, di una arditezza e d'una violenza stupefacenti. Ci son là dei *f*: e dei *p*: improvvisi, dei *crescendo* tumultuosi quasi beethoveniani, un dinamismo senza paragoni possibili. L'opera è così singolare che si sarebbe tratti a dubitare della paternità attribuitale dal dott. Sandberger, se non si facesse questo ragionamento: la sin-

fonia *non* è certamente di Mozart; *non* può essere neppure di Beethoven, ed è d'una qualità tale, che se appartiene ad un altro, quest'altro dev'essere un grande musicista, noto quanto i grandi classici... L'opera dovette essere scritta verso il 1779, quando Haydn fu impressionato da quel periodo di rinnovamento letterario, lo « Sturm und Drang », che ebbe una influenza decisiva sulla letteratura e l'estetica tedesca.

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, 25 agosto 1933.

G. L. Centemeri: *Musicalità popolare.* — E. Locher: *I più grandi organi di tutto il mondo.*

L'Ambrosiano. - Milano, 31 agosto 1933.

D. De Paoli: *Strawinsky at « home ».*

——— 14 settembre 1933.

D. De Paoli: *« La favola del figlio cambiato » di Pirandello e Malipiero.*

La Rassegna Musicale. - Torino, luglio-agosto 1933.

A. Parente: *Il problema della critica verdiana.* — M. Mila: *Jacopo Peri.*

Il Lavoro. — Genova, 18 agosto 1933.

D. De Paoli: *Carattere di Malipiero.*

Il Resto del Carlino. - Bologna, 16 settembre 1933.

Gajanus: *Il volto biblico di E. Bloch.*

La Nazione. - Firenze, 17-18-22 settembre 1933.

A. Bonaventura: *Nazionalismo musicale*: 1. La restaurazione dei valori italiani; 2. L'insegnamento dei Conservatori.

Note d'Archivio. - Roma, luglio-agosto 1933.

R. Casimiri: *Una « Missa Dominicalis » falsamente attribuita a T. L. de Victoria.* — R. Casimiri: *Simone Verovio da Hertogenbosch.* — Ch. van den Borren: *A proposito dell'Aria della Monicha.* — R. Lunelli: *Note sulle origini dell'organo italiano.* — Rolandi U.: *Il Ciclope: Dramma Harmonico con musica di D. L. Ratti.*

La Tribuna. - Roma, 27 settembre 1933.

A. De Angelis: *Il conte Gioacchino Antonio Rossini.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, luglio-agosto 1933.

R. Jardillier: *La chanson populaire en Bas-Berry.* — A. Liess: *À travers l'oeuvre de P. Hindemith.* — D. Paque: *Musique pure, libre et disciplinée.* — A. Machabey: *La musique dans les « Historiettes » de Tallemant des Réaux.*

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1933.

G. de Saint-Foix: *Un fond inconnu de compositions pour mandoline.* — M. Pincherle: *De la piraterie dans l'édition musicale aux environs de 1700.* — H. Martin: *La « Camerata » du Comte Bardi et la Musique florentine du XVI siècle.*

Le Ménestrel. - Parigi, 14 luglio 1933.

M. D'Ollone: *Mélodie et Harmonie.*

——— 21-28 luglio 1933.

A. Marsick: *Souvenir de Naples.* — H. De Curzon: *Un paquet de lettres.*

——— 4 agosto 1933.

A. Machabey: *Le Théâtre musical en France.* — J. Chantavoine: *Quelques inédits de Georges Bizet.* (Continua).

Le Monde Musical. - Parigi, 31 luglio 1933.

T. Klingsor: *Petite Histoire des Arts et des Lettres.* — M. Emmanuel: *À propos de Brahms.* — M. Perrin: *« Le tombeau de Couperin ».* — G. Berart: *Note sur l'Hydraulus.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 luglio - 1 agosto 1933.

G. Berr: *Notes d'un Comédien.* — G. L'Hopital: *Le Phonographe et la connaissance des grandes oeuvres musicales.* — Ph. Louage: *Entretien sur le chant.* — E. Bonville: *Le prix de Rome.* — Stievenard: *Pensées brèves sur la Musique*

Revue Liturgique et Musicale. - Lilla, maggio-giugno 1933.

R. P. Dom Vathaire: *L'esprit du Chant Liturgique.* — H. Potiron: *Les dangers de l'accompagnement.* — B. Rousseau: *Le luminaire liturgique.*

Revue Grégorienne. - Parigi-Tournai, maggio giugno 1933.

D. F. Cabrol: *Le credo de Nicée - Constantinople à la Messe.* — D. P. Puniet: *Le Psautier Liturgique à la lumière de la tradition chrétienne.*

INGHILTERRA

Musical Opinion. - Londra, agosto 1933.

H. Brian: *Sir Henry J. Wood.* — R. W. S. Mendl: *The nature of the Symphony* (La natura della sinfonia). — B. J. Maslen: *Celebrities and Music: Th. Gainsborough* (Le celebrità e la musica: Th. G.). — O. A. Mansfield: *Weber's Pianoforte Sonatas* (Le sonate pianistiche di Weber). — E. Harwood: *Is the Pianoforte Doomed?* (Il pianoforte è condannato?).

The Musical Times. - Londra, agosto 1933.

A. Brent-Smith: *White Elephants* (Elefante bianco). — J. Handschin: *A monument of English Medioeval Polyphony: the manuscript Wolfenbüttel 677.* (Un monumento della polifonia medioevale inglese: il manoscritto W. 677). — E. Ewans: *The I.S.C.M. Festival at Amsterdam* (Il Festival dell'I.S.C.M. ad Amsterdam).

The Sackbut. - Londra, luglio 1933.

C. H. Warren: *A menace to music* (Una minaccia per la musica). — D. Ewen: *George Gershwin.* — O. Ortmann: *Atonality and Chance* (Atonalità e caso).

——— agosto 1933.

H. Antcliffe: *Krishnamurti and Music* (K. e la musica). — R. Dewsbury: *Our Magic Need* (La nostra magica necessità). — W. L. Speight: *The evolution of Native Music* (L'evoluzione della musica indigena).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, agosto 1933.

Numero dedicato alla Danza.

M. Wigman: *Das Tanzerlebnis* (La vita della danza). — H. Hasting: *Tänzerische Erziehung des Musikers?* (La danza è un'educazione per i musicisti?) — R. Bode: *Die Bedeutung der körperlichen Bewegung für die Erneuerung der deutschen Kultur* (Il significato del movimento del corpo per la rinascita della cultura tedesca). — F. Spies: *Melodische Improvisation als Mittel der Bewegungsbegleitung* (L'improvvisazione melodica come mezzo di accompagnamento del moto). — E. Feudel: *Rhythmische Erziehung* (Educazione ritmica). — F. Böhme: *Entwicklung und Aufgaben der deutschen Volkstanzbestrebungen* (Sviluppo e compito delle danze popolari tedesche). — H. Medau: *Die Entstehung gymnastischer Begleitmusik* (Il principio della musica d'accompagnamento per la ginnastica). — *Eine neue Pflegestätte der Kunst* (Un nuovo centro dell'arte).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 28 luglio 1933.

W. Oehlmann: *Zum Thema: Opernregie* (Sul tema: regia dell'opera). — B. Witt: *J. Ph. Kirnberger.* — P. Schwers: *Max von Schillings.*

——— 11 agosto 1933.

K. Wörner: *Verdis Operndramatische Prinzipien nach Aeusserungen in seinen Briefen* (I principi della concezione drammatica di V. come risultano dalle sue lettere). — W. Almann: *R. Wagner Verhältnis zum Streichquartett* (La situazione di R. W. davanti al Quartetto). — E. Band: *Ueber zu « trockene » Seccorezitative* (Sul recitativo «secco»).

——— 25 agosto 1933.

K. Oppens: *Verdi und Shakespeare.* — W. Abendroth: *Das junge Deutschland in der Musik* (La giovane Germania nella musica).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 13 luglio 1933.

L. KAISER: *Das 9. deutsche Regerfest* (La 9ª festa tedesca in onore di Reger). — E. HUBER: *12. Mozartfest in der Residenz in Würzburg* (La 12ª festa mozartiana nella residenza di W.).

——— 2 agosto 1933.

W. PETZET: *Sandbergers Neuentdeckung von 78 unbekannten Haydnsinfonien* (Le 78 sinfonie sconosciute di Haydn scoperte da Sandberger).

——— 16 agosto 1933.

H. ROHR: *Der Konzertsaal des deutschen Volkes* (Le sale da concerto del popolo tedesco). — G. KRAUSE: *« Fidelio » und « Tannhäuser » im Walde* (Fidelio e Tannhäuser all'aperto).

Melos. - Magonza, luglio 1933.

K. G. FELLERER: *Grunsätzliches zur katholischen Kirchenmusik* (Le basi della musica liturgica cattolica). — H. TRANTOW: *Volksverbundenheit und Volkstümlichkeit* (Unione e comprensione di popolo). — W. KOEPPEN: *Die Jugend und die schönen Künste* (La gioventù e le belle arti).

Zeitschrift für Musik. - Ratisbona, agosto 1933.

K. NEUMAYR: *Joseph Messner.* — R. TENSCHERT: *Fünfzigmal Orpheus* (Cinquanta incarnazioni d'Orfeo nel teatro lirico). — F. LUDWIG: *Ludwig Wüllner.* - A. HEUSS: *Vom Tonkünstlerfest in Dortmund und noch wichtigeren Dingen* (Sulle feste musicali di Dortmund ed altre cose più importanti). — W. KRUG: *Neue Wege deutscher Musik.* (Nuove vie della musica tedesca). — M. PLATZER: *Wilhelm Rinkens.* — S. VON HAUSEGGER: *Erinnerungen an Alexander Ritter* (Ricordi su A. Ritter). — A. RICHARD: *A. Ritter und seine Tafelrunde* (A. Ritter e la sua Tavola Rotonda). — K. G. FELLERER: *Musik und Volkstum* (Musica e nazionalità).

Musica Sacra. - Ratisbona, luglio-agosto 1933.

L. SÖHNER: *Von der Zukunft der katholischen Musik.* (Sull'avvenire della musica liturgica cattolica). L. BONVIN: *Die Kirchenmusik in deutschen Kirchengemeinden Nordamerikas* (La musica liturgica nelle chiese delle comunità tedesche nel Nord-America). — A. KRUMSCHEID: *Eine Darbietung mitteralterlicher Musik.* (Una esposizione della musica medioevale).

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, luglio 1933.

R. A. MOSER: *Du festspiel et de sa médiocrité. — R. Wanner et la Russie.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 agosto 1933.

G. KINSKY: *Beethovens Humor in seinen Notenhandschriften.* (Lo spirito di Beethoven nei suoi appunti musicali). — J. SIMON: *Das Bühnenschaffen Ferruccio Busonis.* (Il teatro di F. Busoni).

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, 1 luglio 1933.

A. NICOLAU: *Per al nostre jovent* (Per la nostra gioventù) (continua).

Musicografia. - Monovar, agosto 1933.

J. SUBIRÁ: *Idearío ético de A. Vives.* (Ideale ético di A. Vives). — A. FURNO: *Las enfermedas de Beethoven* (Le malattie di Beethoven).

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

E. R. 130. - Parte I. L. 12.—
E. R. 131. - Parte II. » 12.—
E. R. 132. - Parte III. » 20.—

Edizione in spagnolo (solo la I^a Parte):
E. R. 582-583: in 2 Vol. cad. L. 8.—
E. R. 584: in 1 Vol. (rileg.) » 15.—

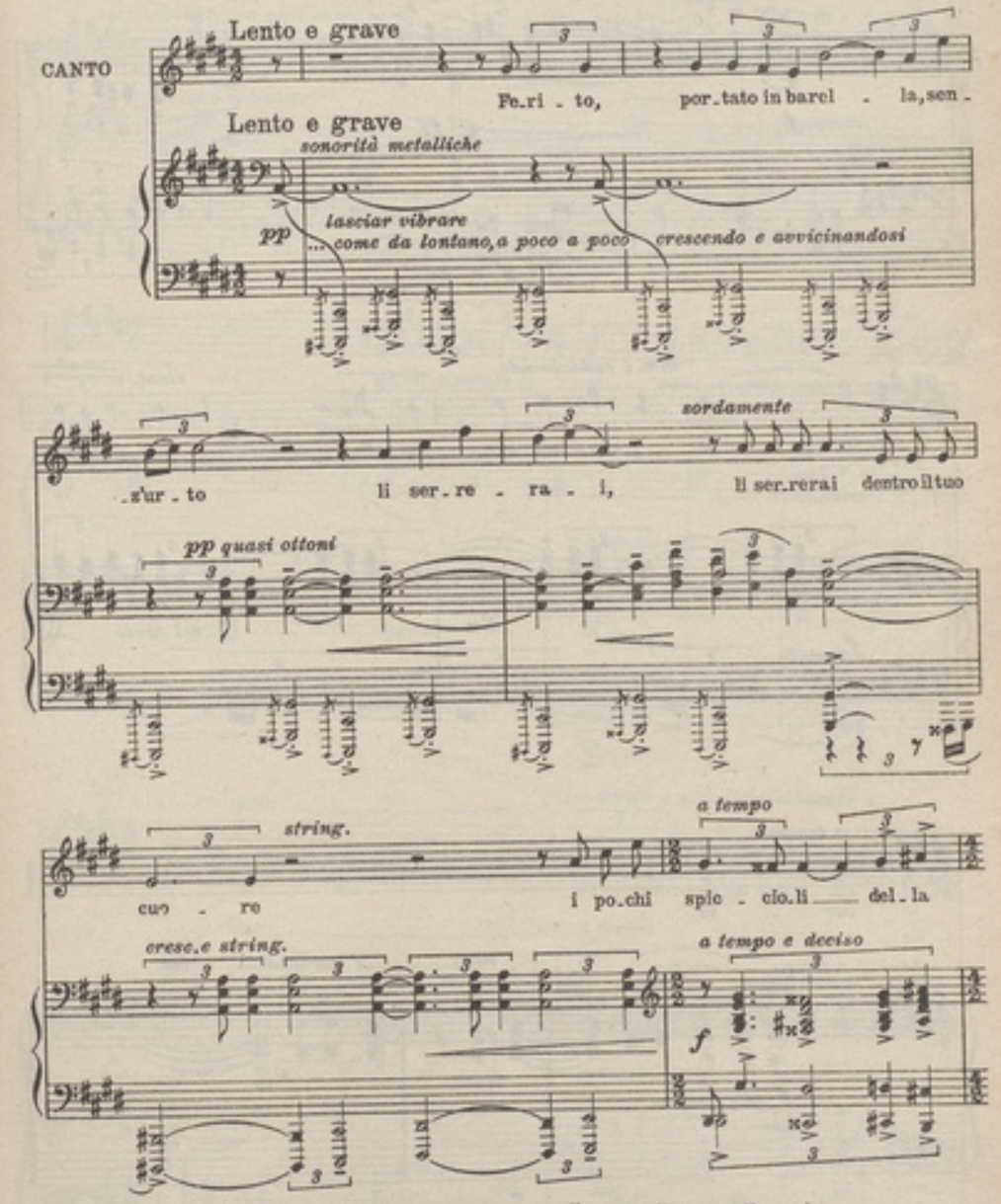
EDIZIONI G. RICORDI & C.

Ad ANNUNZIO CERVI-in memoriam

Custodia di violino

Parole di
Annunzio Cervi[1]

Musica di
Salvatore Musella
(1932)



[1] Frammento conclusivo della poesia *"Custodia di violino"* dalle *"Cadenze di un monello sardo"*.
Con autorizzazione della casa editrice *"La Diana"* Napoli.

Proprietà riservata.

mor - te... e te li terrai tanto

crecs. *f* *ff*

dim. e raddolcendo *stent.*

for - te che a nes - sun me - dico ne riuscirà il

dim. *col canto*

a tempo

fur - to.

a tempo *rall:* *e perdendosi* *rit.*

più lontano

Calmo, *con pace* *dolcissimo e sognante*

Ed u - na mat - ti - na set - tem - bri -

Calmo, *con pace*

(sonorità vellutate) *pp (aereo)*

m.s. *m.d.*

- na in un ospedale da cam - po ti comprerai u - n'a - go -

lontano *m.d.* *m.s.*

rall: *a tempo e più flessibilmente*

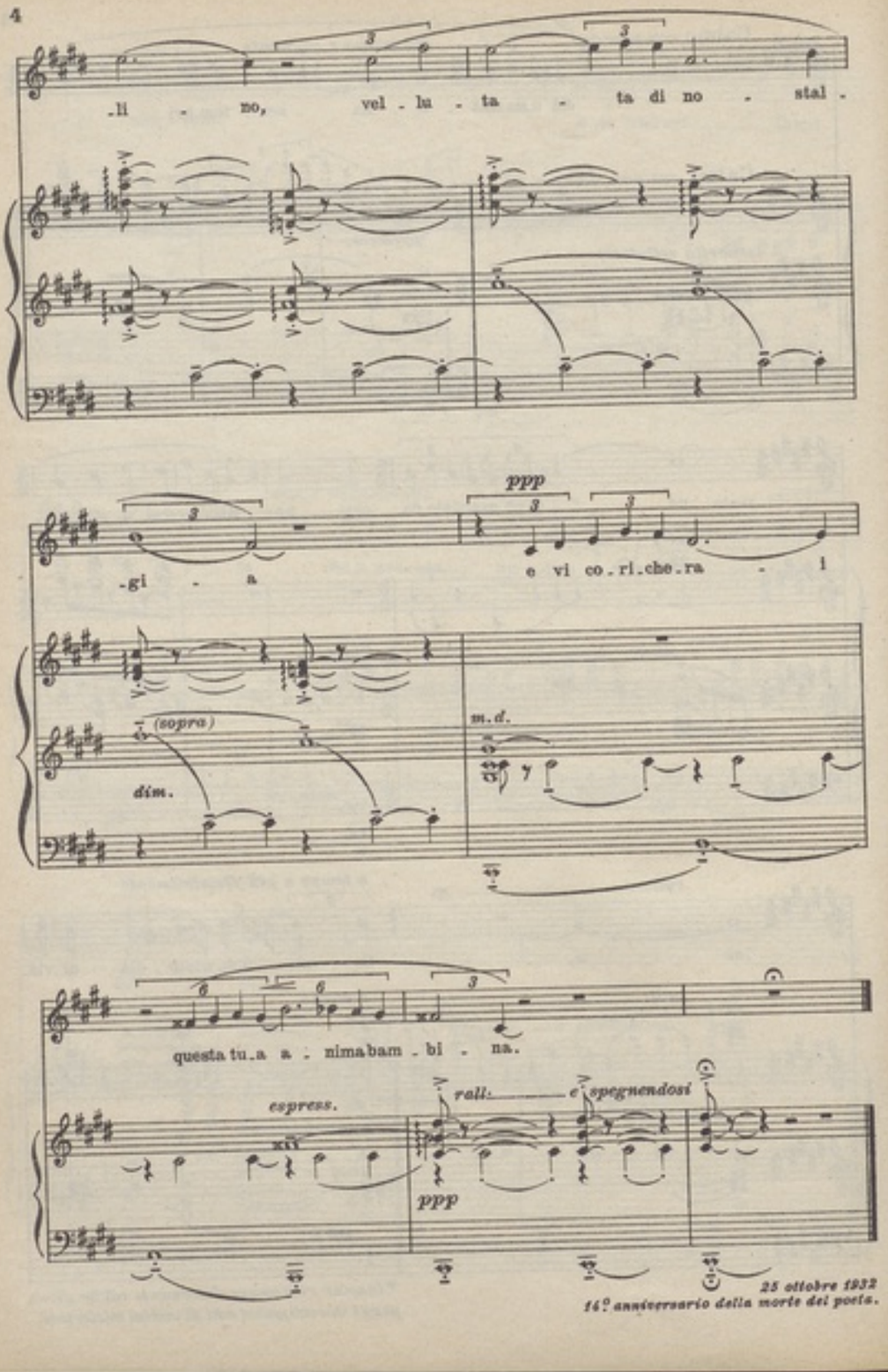
- ni - a, Co - me u - na custo - dia di vio -

rall: *a tempo*

armoniosissimo

pp

**lasciar risuonare dolcemente col Ped. gli ar-peggi staccati, quasi echi di violini misteriosi.*



VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

Quattro nuove opere alla Triennale

Già abbiamo informato i lettori del Concorso bandito dalla benemerita istituzione artistica milanese e come l'apposita commissione, presieduta dall'on. Pierantoni, avesse prescelto per un primo pubblico giudizio le seguenti quattro opere sulle 98 presentate: *Graziella*, dramma lirico in quattro atti di Arturo Rossato musica di Gianni Bucceri; *Corsaresca*, poema tragico in tre atti di Enrico Cavacchioli, musica di Pasquale La Rotella; *In terra di leggenda*, tre atti di Cesare Meano, musica di Ludovico Rocca; e *Donna Lombarda*, melodramma in due atti e tre quadri, parole e musica di Alessandro Cicognini.

La rappresentazione di tali lavori, in forma sperimentale e accademica (senza costumi nè scene, con i solisti in prima fila, le masse in fondo, l'orchestra nella zona antistante del palcoscenico) si è svolta rispettivamente nelle sere del 21, 24, 28 settembre e 1 ottobre; ed il consenso del pubblico si è manifestato pienamente favorevole, con moltissime chiamate agli autori presenti ed agli ottimi interpreti. La Commissione, a sua volta, «ha riconosciuto all'unanimità in *Graziella* di Bucceri e in *Terra di leggenda* di Rocca delle qualità che giustificano la loro prima scelta fra le quattro destinate all'esperimento svoltosi nel Teatro della Triennale; ha però fermato la sua attenzione sopra *Corsaresca* di La Rotella e *Donna lombarda* di Cicognini, due opere che posseggono in maniera diversa dei sufficienti requisiti di teatro e di arte per essere proposte al definitivo esperimento scenico». Le dette opere verranno rappresentate nel prossimo novembre al Teatro Argentina di Roma ed al Teatro Vittorio Emanuele di Torino a cura dell'E.I.A.R.

Mentre riserviamo un diffuso esame dei quattro lavori, sia per quanto riguarda il libretto che la musica, a quando verranno integralmente rappresentate, riportiamo ora i nomi degli interpreti (tutti assai apprezzati) della edizione offerta alla Triennale:

Per *Graziella*: maestro De Vecchi, Maria Carbone (protagonista), tenore Massù (Straniero), Tagliabue (Giovanni), Zambelli, la Gallo Toscani, Bergamini; per *La Corsaresca*: maestro La Rotella, Delia Sanzio (Fiamma), Voyer (Uriele), Manachini (Zamor), la Palombini (Murena), Mattioli; per *In terra di leggenda*: maestro Calusio, Tagliabue (Kedar), la Brunazzi (Bella Prigioniera), De Bernardi (Fanciullo errante), la Monticone, la Quaranta; per *Donna Lombarda*: maestro Lucon, la Franchi (Donna Lombarda), Scarinci (Hartemitz), Manachini (Re), Zecca, Bergamini, Mattioli, la Villa.

Degni di lode anche l'orchestra della Triennale ed il coro della Scala, diretto dal maestro Veneziani.

❀ Al Politeama estivo di MILANO il maestro Cantoni ha diretto *Cavalleria* (la Poli Randaccio e Piccaluga), *Pagliacci* (la Sasso, Taccani, Fregosi), *Barbiere di Siviglia* (Faticanti, la Reggiani, Spigolon, Donaggio). La stagione aveva scopi benefici.

❀ Con *Walkiria* (la Caniglia, la Helm, la Toniolo, Parmeggiani, Santiago Font, Checchi) si è riaperto il Donizetti di BERGAMO. Ha seguito, come seconda opera, *La forza del destino* (la Cigna, la Toniolo, Merli, Inghilleri, Pinza) e, più recentemente, *Don Pasquale* (Schipa, la Capsir, Stabile, Baccaloni). Direttore Del Campo.

❀ *Manon* di Massenet, al Manzoni di BOLOGNA, ha procurato molte feste a Gigli ed alla Favero. Dirigeva Berrettoni.

❀ Al Malibran di VENEZIA si sono avute alcune recite di *Butterfly* con la Pampanini e Minghetti, direttore Pinzaccone.

❀ *Tosca* (la Barla Castelletti, Bagnariol e Reali), *Bohème* (la Saraceni, Ferrara, Pilotto), *Traviata* (la Saraceni, Wesselowski, Pilotto) e *Racconti di Hoffmann* (nella stessa edizione di Bolzano) sono le opere che il maestro Podestà ha diretto a MERANO.

❀ *Turandot* ed *Elisir d'amore* hanno avuto fervide accoglienze a VICENZA, direttore Zeetti; principali interpreti della prima la Cigna, la Zamboni e Bentinelli; e della seconda il tenore Schipa, la Paggi, Gubbiani e Sartori.

® Il vecchio Garibaldi di TREVISO si è riaperto con *Lucia*, protagonista la Pagliughi, direttore Simonetti.

® Interpreti de *La Bohème* a MONTECATINI sono stati la Caniglia, Pauli, Marchi, Morisani, direttore il maestro Mazza.

® Numerose stagioni d'opera autunnali si sono svolte nell'Emilia e Romagna: a BUDRIO, *Rigoletto* (Franci, Landi, la Mattioli, maestro Marenzi); a CENTO, *Turandot* (la Cigna, la Somigli, Bagnariol, maestro Antonicelli); a BAGNACAVALLO *Fedora* (la Concato, Wesselowski, maestro Pais); a FINALE EMILIA, *Traviata* (la Billi, Costa Lo Giudice, Bussacchi, maestro Dal Monte); a CARPI, *Aida* (la Rasa, la Toniolo, Breviario, Valentino, maestro Del Cupolo); a CESENA, *Mignon* (la Pederzini, la Bugamelli, la Ticozzi, Simeone, Rossi Morelli, maestro Berrettoni); a RUSSI, *Elisir d'amore*, direttore Zoli.

® A BUSSETO il maestro Nastrucci, che per la prima volta dirigeva, ha presentato *Trovatore* (Marletta, la Visciola, la Monticone, Sante Giorgi) e *Butterfly*, nuova per la città (la Arellano protagonista).

® Alcune recite di *Rigoletto* (De Franceschi, la Menotti, maestro Annovazzi) si sono date a TRENTO.

® Lo stesso maestro Annovazzi ha diretto *La Traviata* a Fiume, interpreti la Palazzini, Traversa e De Franceschi.

® A PERUGIA nella *Tosca*, direttore Frattini, è stata assai ammirata la Cigna unitamente al tenore Renato Gigli e al baritono Roggio.

® La *Manon* pucciniana, a RIETI, ha avuto ad interpreti la Zawaska, Civil, Campagnano. Direttore, il maestro Sabaino.

® A VIGEVANO è piaciuto *Il piccolo Marat*, diretto da Del Cupolo, interpreti Taccani, l'Alberti e Pistolesi.

® Con *Andrea Chénier* (Mirassou, la Turkel, Lulli) si è riaperto il Chiarella di TORINO. Direttore De Vecchi.

® Il 40° anniversario della morte di Catalani è stato ricordato a LUCCA con la rappresentazione della *Wally* al Comunale, direttore Benvenuti, principali esecutori la Pacetti, Bagnariol e Borgioli.

® Molto pubblico hanno richiamato gli spettacoli lirici, diretti dal maestro Ferrari, alle Muse di ANCONA. Della *Fedora* sono stati interpreti la Baldini, Piccaluga e Togliani; del *Ballo in maschera* Pertile, la Rasa, Valentino, la Salagaray, ecc.

® L'annunziata stagione lirica italiana si è inaugurata a BERLINO con l'*Aida*, che ha procurato applausi vibranti e numerose chiamate al maestro Panizza ed agli artisti, l'Arangi Lombardi, la Stignani, Battaglia, Rimini, Autori. Successivamente, con pari successo, sottolineato da tutta la stampa, sono andati in scena *Il Trovatore* (l'Arangi Lombardi, la Stignani, Battaglia, Formichi, Autori), la *Lucia di Lammermoor* (Toti Dal Monte, Minghetti, Rimini) *Il barbiere di Siviglia* (Toti Dal Monte, Manurita, Rimini, Autori) e *Tosca* (Gigli, la Raisa, Formichi).

Assistevano alle rappresentazioni l'ambasciatore d'Italia e numerose autorità tedesche, nonchè tutte le notabilità del mondo teatrale.

® A GINEVRA sono piaciuti *I misteri Gaudiosi* di Cattozzo, interpreti la Mondovì, la De Vincenzi, la Pastori, Anzillotti, ecc.

CONCERTI

MILANO

® TRIENNALE. — Oltre due udizioni dell'ottima Banda dei Metropolitani di Roma, diretta dal maestro Andrea Marchesini, si sono avuti concerti sinfonici diretti dai maestri Calusio ed Edoardo Guarnieri.

Il primo ha presentato brani di Rossini, di Haydn, di Strawinski e, con l'eccellente cooperazione pianistica di Magda Brard, il *Concerto in sol min.* di Saint-Saëns; il secondo, musiche vocali e strumentali, interpreti per la parte di canto le signore Sanchioni e Brunazzi ed il tenore Scarinci.

® Werner Wolff ha diretto in un concerto sinfonico alla Fenice di VENEZIA composizioni di Bach, di Beethoven e *Preludio e Fuga* di Mario Iacchia che procurò molti applausi anche all'autore presente.

® A POLA si è inaugurato il nuovo grande organo della Cattedrale (dovuto alla ditta Mascioni di Cuvio) con un concerto del maestro Ulisse Matthey.

® Un altro concerto organistico ha tenuto il maestro Fernando Germani nella Basilica di TRENTO.

® A LUGO, sotto la direzione del maestro Cremesini, si è svolto un festival all'aperto con numeri di danza (Bianca Gallizia) e d'orchestra. Tra questi ultimi piacquero particolarmente *Romagna* di Pratella e *Tormenta* di Cremesini.

® Il tenore Schipa, accompagnato al piano dal maestro Bellini, ha dato un'applaudita udizione a S. ROSSORE, alla presenza dei Reali.

® Lo stesso Schipa ha avuto fervide accoglienze anche al Regio di PARMA, unitamente alla soprano Cloe Elmo ed al pianista Longas.

® Pure alla Reggia di S. ROSSORE ha dato un'applaudita udizione il pianista Ennio Cipollone Leonardi.

® L'inverno musicale di RAPALLO si è iniziato nella grande sala del palazzo municipale, con musica della collezione « Chilesotti ».

® Anche quest'anno, a FIRENZE, l'Istituto Interuniversitario italiano ha organizzato due concerti di musica italiana del 500 e contemporanea ad illustrazione del corso estivo di Storia della musica tenuto dal dott. Giacomo Del Valle.

® Una serata wagneriana, alla quale hanno assistito i Duchi di Bergamo e di Ancona, si è tenuta a SALSOMAGGIORE, diretta dal maestro Gandolfi e iniziatasi con un discorso dell'onorevole Cappa.

® Il coro della Scala, diretto dal maestro Veneziani ha ottenuto calorosi consensi ad AMSTERDAM, all'AJA, a ROTTERDAM, a UTRECHT, ed a HAARLEM, in alcuni programmi di musica italiana, con accompagnamento dell'orchestra olandese guidata da van Raalte e con partecipazione dei solisti Vittoria Palombini, Carlo Del Corso, Giuseppe Manacchini e basso Zuccarini. I programmi comprendevano musica corale italiana di diverse epoche fino alle più recenti di Pizzetti, Cattozzo, Pratella e dello stesso Veneziani.

® Calorosi consensi hanno avuto Ottorino Respighi e la sua signora Elsa, nei due concerti tenuti al Conservatorio di HELSINGFORS, presente un elettissimo pubblico, tra cui la signora del Presidente della Repubblica, il Ministro d'Italia ecc.

® Ottima accoglienza di pubblico e di critica hanno avuto nel SUD AMERICA, ove si eseguivano per la prima volta, la Sinfonia de *Il favorito del Re* di Veretti (Montevideo, orchestra della S.O.D.R.E. diretta dal maestro Lamberto Baldi) e *Partita* di Goffredo Petrassi (Colon di Buenos Aires, direttore maestro Ansermet).

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Londra

La stagione popolare di opera inglese ai teatri dell'Old Vic e Sadler Wells che si inizia ogni anno a metà settembre e si conchiude ai primi di maggio, sfatando la vecchia leggenda che il popolo inglese non ama gli spettacoli operistici, terminò quest'anno trionfalmente con una magnifica edizione di *Snowmaiden* (Snegourotchka) di Rimsky Korsakov, diretta da Albert Coates, con messa in scena modernissima ed una scelta schiera di cantanti e attori di primissimo ordine, tra i quali si distinsero in special modo la protagonista Olive Dyer e tra gli altri, Joan Cross, Edith Coates e Powell Lloyd.

Appena chiusi i due teatri con un ottimo bilancio artistico e finanziario, una stagione d'opera su più larga scala e di carattere internazionale occupò per sei settimane le scene del massimo teatro della capitale. Una stagione internazionale d'opera al Covent Garden mancava da ben due anni, e fu accolta trionfalmente sin dalle prime sere.

Iniziò la serie la compagnia tedesca con *Il Cavaliere della Rosa* di Strauss che da diversi anni è una delle opere favorite d'apertura, con Lotte Lehmann e Alessandro Kipnis nelle parti principali e Sir Thomas Beecham direttore d'orchestra. A quest'ultimo anzitutto va il merito di aver saputo vincere difficoltà e ostacoli e di avere organizzata la presente stagione, una delle ultime del vecchio teatro che sta per essere demolito, e di avere assicurato un ottimo insieme di componenti di orchestra, raggiungendo maggior finezza e risalto di esecuzione del solito. Seguirono due cicli della *Tetralogia* wagneriana diretti alternativamente da Beecham e da Heger. Sir Thomas Beecham, che fu anche il direttore artistico della stagione e fu responsabile per il cartellone e per la scelta dei principali artisti, diresse una ottima esecuzione di *Tristano e Isotta* con Frida Leider e Lauritz Melchior. Heger diresse invece l'ultima opera tedesca della stagione, e precisamente una buona edizione di *Parsifal* con Fritz Wolf nelle vesti del protagonista, Kipnis (Gurnemanz) e Gertrude Rünger (Kundry).

Il ritorno dell'opera italiana segnò vive manifestazioni d'entusiasmo; Sir Thomas Beecham diresse la serata d'apertura con una felice ripresa di *Aida* con Eva Turner, Nini Giani (poi Muriel Brunskill), Battaglia, Borgioli, Autori. Il ritorno di Rosetta Pampanini ne *La Bohème* fu festeggiatissimo. L'opera pucciniana fu presentata con un ottimo complesso artistico, diretta con animo dal giovine maestro italo-inglese John Barbirolli che già si distinse nelle precedenti stagioni; ricordo tra gli altri Minghetti, Borgioli, Autori, Gelli e Baracchi. Il maestro Antonino Votto si presentò per la prima volta a Londra con una magnifica edizione di *Tosca* e fu vivamente e ripetutamente applaudito. Rosa Raisa fu nua Tosca impetuosa, regale, cantò e recitò in perfetto stile e

condivise con Minghetti e Formichi l'enorme successo della interessante ripresa.

Una riesumazione degna di particolare nota per Londra si ebbe con *Don Carlo* diretto da Sir Thomas Beecham, interpreti principali Fernando Autori, Lappas, Giani, Cigna, Rimini, Tomei. L'opera verdiana, subiti alcuni tagli necessarii a un adattamento dell'opera per il pubblico inglese, suscitò vivo interesse, e sia il pubblico che la critica mostrarono di apprezzare vivamente la riesumazione.

Ultimo spettacolo italiano fu *Otello*, diretto da Antonino Votto con impeto e con vivacità; la critica inglese fu larga di lode al giovine maestro italiano e la presente ripresa dello spartito verdiano fu considerata la migliore eseguita al Covent Garden da molti e molti anni. Rosetta Pampanini fu una Desdemona efficace e cantò con la solita perizia che la distingue in tutte le sue esecuzioni. Giacomo Rimini fu un ottimo Jago. Ma la principale nota di interesse fu l'interpretazione di Lauritz Melchior nella parte del protagonista; il tenore danese superò l'enorme difficoltà di cantare in una lingua a lui quasi sconosciuta e si valse delle doti fisiche ed artistiche per completare il successo dell'opera.

Contemporaneamente alla stagione italiana furono eseguite tre rappresentazioni de *La Damnation de Faust* di Berlioz nell'originale francese, diretta da Sir Thomas Beecham, con Gina Cigna e Cesare Formichi. Chiuse la stagione un'applaudita replica del *Don Carlos*. Si parla di una stagione molto più lunga per l'anno venturo e di molte e svariate novità e interessanti riesumazioni.

Da segnalare ancora, per concludere, una molto interessante stagione di Balletti Russi del Teatro di Montecarlo, all'Alhambra Theatre di Londra. La Compagnia riportò alcuni dei primi ballerini della vecchia compagnia Diaghileff, come Dolin, Massine, Woizikowsky e tra i balletti favoriti *Petrouchka* di Strawinsky, *Jeux d'enfants* di Bizet, *Presages* (un'interpretazione scenica della Quinta Sinfonia di Tschaikowsky), e una riuscitissima versione di *Scuola di Ballo* (coreografia di Massine dalla nota commedia di Carlo Goldoni) su musiche di Boccherini.

GIORGIO R. FOA.

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

BELLINI (V.)
Norma L. 100
BOITO (A.)
Mefistofele L. 100
Nerone » 100
DONIZETTI (G.)
L'Elisir d'amore L. 100
MASCAGNI (P.)
Iris L. 100
MONTEMEZZI (I.)
L'Amore dei tre Re L. 100
MONTEVERDI (C.)
Il ballo delle ingrate. Trascr. ed istrumentazione di A. TONI L. 40
PIZZETTI (I.)
Dèbora e Jaèle L. 100
La sacra rappresentazione di Abram e di Isaac L. 60
PONCHIELLI (A.)
La Gioconda L. 100
PUCCINI (G.)
Manon Lescaut L. 100
La Bohème » 100
Tosca » 100
Madama Butterfly » 100
La Fanciulla del West » 100
Gianni Schicchi » 60
Il Tabarro » 60
Suor Angelica » 60
Turandot » 100
ROSSINI (G.)
Il barbiere di Siviglia. Nuova ediz. controllata sull'autografo L. 60
RESPIGHI (O.)
Belfagor L. 100
SPONTINI G.
La Vestale L. 100
VERDI (G.)
Rigoletto L. 100
Il Trovatore » 100
La Traviata » 100
Un Ballo in maschera » 100
Aida » 100
Otello » 100
Falstaff » 100
WAGNER (R.)
Parsifal (Testo italiano e tedesco) L. 100
ZANDONAI (R.)
Conchita L. 100
Francesca da Rimini » 100

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DEL VALLE DE PAZ (G.) — *Annibale Padovano.* (F.lli Bocca, Torino).

Per il primo il Del Valle de Paz illumina il cinquecentista Annibale Padovano, cui soltanto qualche straniero aveva finora dedicato brevi pagine, e per primo dopo il Torchi, ne amplia la conoscenza artistica con la pubblicazione di alcuni madrigali, rivelatori di una insospettata gagliardia.

L'A. evoca anche l'ambiente quattro e cinquecentesco nelle relazioni fra le teorie, le necessità sociali, la pratica. Egli discute le più recenti indagini e conclusioni di italiani, del Pannain, del Ronga, del Benvenuti, e di stranieri, il Ketelbey, lo Schering, la Rokseth, il Kroyer, i quali hanno particolarmente trattato le non facili questioni della pratica vocale e strumentale delle trascrizioni liutistiche, del cromatismo, del sorgere e divenire dei ricercari, delle toccate, delle variazioni, eccetera.

È notevole l'equilibrio del pensiero del Del Valle nelle controversie tecniche, e la pacata sicurezza delle osservazioni, il metodo per la distinzione degli ideali estetici delle varie epoche e scuole e nazioni, la ricerca del contenuto proprio di ciascuna opera e lo studio della forma, non considerata astrattamente nè schematicamente. Piace la chiarezza dell'espressione, il garbo delle contestazioni e nelle personali affermazioni. Piace anche il misurato tono dell'entusiasmo e la discriminazione dei valori, scevra d'enfasi e di retorica.

L'analisi, non arida e neppure romantica, delle musiche del padovano chiaramente ne rivela gli intenti, la sensibilità, lo stile. Collegandosi per le formule con quelle dei più grandi, Gabrieli e Merulo, la composizione organistica di Annibale appare primitiva e rozza, ma ricca di sentimento e talvolta profondamente umana. Più fortemente ispirate e realizzate, sovente libere dalle usate maniere, e progressive, le composizioni rappresentano il meglio dell'artista. Non molte egli ne compose, nella non lunga vita. Il primo libro di tredici madrigali (11 a 5 voci e 2 a 4) è l'unico rimastoci, con la data del 1564. Undici di essi su testi per lo più di Petrarca o del Bembo constano di due parti e ciascuna parte musicale sta a sè. Il Del Valle nota che le più belle pagine «riproducono con fantasiosa musicalità il tono letterario, guida sicura all'espressione del suono». I quattro madrigali bipartiti, appendice del volume, danno un'idea chiara dell'arte piacevole e magistrale del Padovano.

BERICHT UEBER DIE MUSIK. TAGUNG DER INTER. STIFTUNG MOZARTEUM IN SALZLBURG, 1913. (Breitkopf e Härtel, Lipsia).

Contiene parecchie relazioni importanti, fra le quali quelle di F. Torrefranca, che svolse la tesi «secondo la quale il quartetto italiano proviene direttamente dal concerto» e trattò specialmente di Boccherini e Galuppi in rapporto a Mozart; di L. Schiedermair, che tracciò un *deutsche Mozartbild;* di R. Lach, che studiò l'ethos e il pathos di Mozart; di L. Schrade, che indagò le relazioni di M. con i romantici; di A. Orel sul concerto dell'arte e la visione mozartiana in Grillparzer. Lavori speciali furono quelli di A. E. Cherbuliez su sinfonie sonate e quartetti e opere, di B. Paumgartner anche sulle sinfonie, di W. Danckert sui minuetti, di K. Engel sui concerti, di O. Kaul sulla strumentazione, di R. Steglich sul tempo come problema dell'interpretazione. Alla biografia contribuì E. Schenk e alla bibliografia letteraria E. W. Böhme.

SORABJI (KA.) — *Arond Music.* (Unicorn Press, Londra).

Nato a Essex da padre persiano e madre spagnuola, vivendo a Londra, autodidatta, compositore di moltissime musiche strumentali, redattore musicale di parecchi giornali inglesi, il S. raccoglie trentaquattro scritti su varii argomenti, su idee, persone, opere, strumenti, ecc.

COUPERIN (F.) — *L'art de toucher le Clavecin.* (Breitkopf e Härtel, Lipsia).

Grazie ad A. Linde, riappare, anche con le traduzioni tedesca ed inglese, il raro e prezioso metodo del grande Couperin, indispensabile, com'egli stesso scrisse, al *bien toucher* e all'esatta esecuzione delle sue musiche. Naturalmente la riedizione reca tutti gli esempi annessi alla prima stampa.

LANDEROIN (J.) — *Du plagiat musical.* (Au Ménestrel, Parigi).

Esamina il plagio dal punto di vista melodico, armonico e ritmico, cita molti casi, propone esempii e conclude che «si è sicuri di non plagiare, quando non lo si fa volontariamente».

a. d. c.

CANTO E PIANOFORTE
G. BIANCHINI
Cinque Canzoni Veneziane
1. Barcarola (S-T) (Versi di A. Gianniotti). - 2. Canta... Canta (MS-Br) (Versi di D. Varagnolo). - 3. Le celeghete (S-T) (Versi di A. Gianniotti). - 4. Dichiarazione d'amore (S-T) (Versi di B. Bianchini). - 5. Semo mati (MS-Br) (Versi di D. Varagnolo).
(122668 a 672). Ciascun numero L. 5.
EDIZIONI RICORDI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

GIUSTINI (L.) — *Sonate da Cimbalo di piano e forte.* (University Press, Cambridge).

Rosamond E. M. Harding ha il merito di darci in fac-simile e in graziosa edizione le *XII Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* che Ludovico Giustini da Pistoia pubblicò a Firenze nel 1732 e di cui una rarissima copia trovasi nel British Museum. È probabilmente la prima opera, di data certa, composta pel «gravicembalo col piano e forte» di Cristofori. Un'altra serie di Sonate dello stesso Giustini, Amsterdam, 1736, è perduta. E null'altro si sa di lui. Frequenti in questi pezzi sono le didascalie forte, piano, più piano e più forte, effetti che il nuovo istrumento italiano consentiva. Le Sonate 1, 2, 8, 11 e 12 constano di 5 movimenti, le altre di 4. Tali movimenti sono balletti, correnti, ighe, sarabande, minuetti, siciliane, canzoni, allemande, rondò, ecc. Il più elementare schema della Sonata. Il gusto varia fra la linearità o l'ornamentazione della melodia semplicemente armonizzata e una certa complessità contrappuntistica. Elementare il giuoco dell'armonia, talvolta complicato di tuccanti modulazioni. Echi dell'arte clavicembalistica e dell'opera comica. Colui che dedicò la prima stampa all'Infante di Portogallo disse di «aver udite tali Sonate con particolare soddisfazione» in Italia, dove «gli intendenti di tal professione» le giudicavano «di molto buon gusto». E tali appaiono ancor oggi, se pur modestissime, e pertanto interessanti nella loro singolarità.

a. d. c.

CARABELLA (E.). — *Giro tondo dei fanciulli.* Piccola Suite per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Scrivere una musica facile da eseguirsi e da comprendere — come quella dedicata ai fanciulli o ai piccoli pianisti che non hanno ancora raggiunto piena padronanza della tecnica — è cosa assai difficile, più di quanto forse comunemente non si creda.

Ora Ezio Carabella, in questa *Piccola Suite*, riesce appunto egregiamente ad esprimere le sue idee musicali chiare e forbite e a non rinunciare all'eleganza armonica che gli è propria, pure non sorpassando mai il limite imposto e mantenendosi d'una esecuzione agevole anche là dove sarebbe stato facile lasciarsi trascinare dalla sensibilità moderna e dalla vivace fantasia a qualche complicazione formale.

Bene inteso però, da quanto ho detto, che non ci troviamo innanzi a freddi e piatti esercizietti pianistici, come ne esistono tanti, fatti solo per addestrare il moto delle dita o la lettura dei principianti. In questi pezzi riscontriamo ben altro! Il contenuto è sempre raffinato e piacevole e la forma non cade mai nel vieto o nel comune.

Talora è il ritmo della danza moderna che dà vita al quadretto, come nel primo pezzo *Shimmy delle bambole*, in cui anche l'ambientazione armonica ha un certo sapore jazzistico gustoso: talora in *Vezzi e moine* è la melodia dolce ed estesa che assume la maggiore importanza snodandosi con vaghe movenze e portamenti. La *Serenatella andalusa* reca invece il calore tutto mediterraneo e la espressività che riscontriamo nel carattere spagnuolo, mentre, infine, l'ultima parte della Suite *Giro tondo dei fanciulli* col suo ritmo brillante quasi di saltarello o di giga, descrive bene una riunione gaia e pollicroma di bimbi che, con spensierata letizia, danzano al sole. Insomma, il lavoro del Carabella ci appare riuscitissimo ala per il fine che l'autore si è proposto e che ha completamente raggiunto, ala per il suo valore artistico, senza dubbio assai notevole.

Noi perciò desideriamo consigliare e raccomandare questa Suite non solo ai piccoli pianisti, a cui è dedicata, ma anche... a quegli altri.

M. C.

DEMIERRE (F.) — *24 Préludes* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Piccoli preludi in tutti i toni maggiori e minori, di struttura semplice e chiara e di facile esecuzione, destinati agli allievi del secondo corso circa. Scritti quasi tutti a due parti, molto semplici, d'una varia struttura ritmica e d'un carattere pittoresco, possono rendere utili servigi agli insegnanti.

SCHUMANN (R.) — *Polonaises* per Pianoforte a quattro mani. (Universal Edition, Vienna).

Si tratta di un'opera giovanile (1828) dello Schumann ora ritrovata. Frammenti di essa sono passati nei *Papillons* quasi integralmente. Scritto con criteri evidentemente didattici, questo piccolo lavoro (8 pezzi) non aggiunge nè toglie nulla alla gloria di R. Schumann.

ROSSI (N.) — *Il compagno del Taglialegna* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Più poemetto che lirica: richiede un buon affiatamento tra pianista e cantante: ma il risultato è eccellente. E, quel che più importa, di una eccellente sensibilità musicale.

LUSENA (A.) — *La strada* per Canto e Pianoforte. (Ed. Musica, Genova).

Breve lirica di una eccellente sensibilità musicale. L'A. è, evidentemente, molto giovane: ma promette bene, oltre che per i suoi doni naturali, per una grande semplicità nell'esprimere le proprie idee, senza camuffarle con inutili decorativismi per farle sembrare quello che non sono.

DALCROZE (E. J.) — *La Nursery - Le jardin des mioches.* Chanson pour les tout-petits. per Canto e Pianoforte. (Ed. Delachaux e Niestlé, Neuchâtel).

Si tratta di due raccolte di canzoni infantili, fatte con quel garbo che ormai è indiscutibilmente riconosciuto all'A., che in queste cose ha una competenza rara. Sono destinate a sviluppare nei bambini il senso melodico-ritmico, e indicatissime allo scopo.

HANDEL (F. G.) — *Aria* per Canto e Pianoforte. (Edit. Oxford University Press, Londra).

È l'aria «Non lo dirò col labbro» dall'opera *Tolomeo* (1728) pubblicata col testo inglese, ed in una buona revisione.

CALTABIANO (S.) — *Domani - Profumo* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Tre liriche piacevoli, eleganti: ma non ci sembrano tra le cose migliori del loro autore, soprattutto per quel carattere semi-melodrammatico della linea vocale, così in contrasto con le preziosità armoniche (non troppo rare però) del commento pianistico.

DAVICO (V.) — *Quattro liriche* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch, Milano).

Tre stornelli in modo popolaresco, deliziosamente indovinati, ai quali il pianoforte con gli accordi più semplici crea intorno una delicata atmosfera notturna; ed una lirica, *L'ultima notte*, che con quella linea vocale tra il recitativo e l'arioso, sorretta semplicemente dal pianoforte, è fra le cose più profondamente sentite del compositore torinese.

BACH (J. S.) — *Quattro fughe* dell'Arte della fuga: trascritte per Pianoforte da D. F. Toye. (Oxford University Press, Londra).

Dopo la pubblicazione in volume dell'edizione *pratica* della «Kunst der Fugue» di Bach, a cura di D. F. Toye, pubblicazione ormai notissima, l'editore intraprende la divulgazione dei vari pezzi in fascicoli separati.

STOLBERG (E. G.) — *Drei Klavier Stücke* per Pianoforte. (Hug e Co., Zurigo).

Musica di sostanza romantica e di veste moderna: d'ispirazione temeraria per giunta. Può anche piacere: a noi sembra che certa veste armonica accusi una certa povertà e vecchiezza delle idee.

MEDTNER (N.) — *Sonata Romantica* per Pianoforte. (W. Zimmermann, Lipsia).

Dobbiamo segnalare, sui precedenti lavori dello stesso A., una maggior chiarezza e semplicità nei mezzi espressivi. Quanto a sostanza musicale questo romantico in ritardo, che si sforza di tenersi «à la page», ci riesce incomprensibile. È musica che mostra le rughe: o siamo noi che non comprendiamo? Anche questo è possibile?

HEMSI (A.) — *Trois danses egyptiennes* per Pianoforte.

DE TAKACS (J.) — *Berceuse - Danse Orientale* per Pianoforte.
(Edition Orientale de Musique, Alexandrie).

Abbiamo già segnalate questa pubblicazione di musiche orientali fatte da compositori che vivono e crebbero in quell'ambiente. Pretendere che tutte le pagine pubblicate presentino un eguale interesse sarebbe forse eccessivo: ma non si può nascondere che le particolarità ritmiche o melodiche di queste musiche attirano spesso simpaticamente la nostra attenzione.

d. d. p.

FERRARIA (L. E.) — *I canti della montagna*, per Coro a tre voci. (G. Ricordi & C., Milano)

Dalla *Rassegna Musicale*, Torino.

Sono il patrocinio del Club Alpino Italiano tre autentici alpinisti e conoscitori appassionati delle nostre vallate, Umberto Balestreri, Edoardo Monney, Pietro Ranelli, presentano questi canti di montanari, di soldati, d'alpinisti, che essi hanno raccolto e che il maestro Ferraria ha elaborati in una versione corale semplice e fedele senza mai travisare al loro carattere originale. La pubblicazione viene ad inquadrarsi degnamente accanto alle altre raccolte di canti regionali che a poco a poco vanno completando e diffondendo il patrimonio del nostro folklore musicale, al quale si rivolge finalmente con rinnovato interesse l'attenzione dei musicisti. In questo periodo di assestamento musicale, nella diffusa incertezza che vela gli orizzonti e le possibilità del domani, la necessità di ripiegarsi sulle riserve melodiche del popolo, di rifarsi alle fonti genuine della musicalità nazionale, è sentita e riconosciuta dai più: ne hanno dato l'esempio per i primi i popoli di meno salde e antiche tradizioni artistiche (si pensi alla preziosa opera critica e sistematica di Pedrell per la Spagna, di Bartok e Kodaly per l'Ungheria e i Paesi Balcanici); ma a poco a poco il seguono su questa via anche i paesi per i quali la musica popolare è sempre stata un'attività secondaria e trascurata svolgentesi per conto suo accanto all'eccelso sviluppo della musica d'arte. Non si tratta già d'imitare e tanto meno di copiare, ma bensì di prender conoscenza di questa musica, di vivere continuamente nella sua atmosfera sana e primitiva per rifarsi una sensibilità alacre, un gusto basato sulle risorse fondamentali della razza e non compilato a casaccio con una scelta frammentaria delle svariate esperienze modernistе internazionali.

Ecco perchè nell'ora odierna, pubblicazioni come questa trascendono il semplice valore di curiosità etnografica per assumerne uno ben più vasto di primi sforzi verso la ricerca dei fattori essenziali nella formazione di una nostra musicalità contemporanea. E i *Canti della montagna* assolvono degnamente il loro compito; nonostante le inevitabili lacune — di cui gli stessi compilatori si sono resi conto per primi — essi racchiudono un vero tesoro di risorse espressive, di fresche novità melodiche, di vitalità ritmica; per cui non è difficile, specialmente tra i canti trentini, le villotte friulane e le canzoni valdostane, trovare qualche gemma nella quale il fascino suggestivo dell'ambiente alpestre in cui essa è nata venga nobilitato ed elevato ad una reale perfezione dal soffio dell'arte.

(m. m.).

AKIMENKO (Th.) — *Mélodie Russe* pour Piano et Violoncelle ou Violon. (Rouart Lerolle et C.ie, Parigi).

Semplice e facile melodia accompagnata con qualche frase dialogata tra i due strumenti.

CHAUMONT (E.) — *Adoration*, Melodie. (M. Senart, Parigi).

Interessante composizione vocale che svolge il tradizionale concetto di far muovere la voce per gradi congiunti mentre il pianoforte svolge un tessuto armonico accuratissimo e raffinato.

CHRÉTIEN (H.) — *Six petits Préludes récréatifs* pour le Piano. (Rouart Lerolle, Parigi).

Edvige Chrétien ha saputo racchiudere in poche e limpide note deliziosi piccoli quadri di vita infantile, piacevoli da eseguire per i piccoli pianisti della prima età, interessanti da eseguire per chi dedica ai bimbi amorevoli cure di insegnante. Fra i sei preludi meritano speciale attenzione *Petit nuage* e *Parlons bas*.

SCIORTINO (E.) — *Agrestics*. Trois Pièces pour Piano. (Rouart Lerolle, Parigi).

Tre piccole pagine molto ardite di cui la più caratteristica porta il titolo *Au trot d'un petit âne*.

BIZZELLI (A.) — *Canzone giapponese*. - *Berceuse*. Per Pianoforte. (Edizioni De Santis, Roma).

Molti musicisti pensano ora al mondo piccino, ma a pochi è dato il dono divino di saper comprendere e farsi comprendere dai bambini. L'autore di questi due pezzi facili sta cercando la buona via.

PIZZINI (C. G.) — *Nel giardino settecentesco - Il buon Pierino - Nostalgia alpina* per Pianoforte. (Edizioni De Santis, Roma).

In ogni pezzo l'autore *dice* cose garbate, che rivelano buone attitudini musicali e fanno sperar bene per l'avvenire.

MANENTE (G.) — *L'Album di Marisetta*, per Pianoforte. (Edizioni Lapini, Firenze).

La composizione porta l'indicazione « op. 423 »; indicazione rivelatrice dell'instancabilità creatrice del suo autore e della facilità idcatrice della sua fantasia. L'esame della nuova pubblicazione fa rilevare che i meriti del musicista sono diminuiti dall'a esagerata deferenza per le formule armoniche e musicali troppo sfruttate.

MANDELLI (E.) — *Visioni infantili* per Pianoforte. (Edizioni Carisch, Milano).

Molta facilità, grande semplicità e qualche volta un soffio di genialità personale. Dei dieci schizzi meritano speciale menzione *Ninna nanna, Boby in castigo*.

SIGNORELLI (M.) — *Ricordi dell'Antica Roma*. Tre Liriche per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Sulla Via Appia, I Roseti del Palatino, Il Ponte Nomentano ci sembrano argomenti troppo vasti e troppo grandiosi per avere rendimeto degno nell'ambito ristretto di una lirica vocale, ed infatti si riscontra un notevole disagio nelle tre composizioni.

ROSSI (R.) — *Tre impressioni della primavera 1932*. (Edizioni Mignani, Firenze).

Questi tre pezzi per pianoforte di modesta difficoltà rivelano le tendenze moderne dell'autore che spesso si compiace di prender i suoi spunti alle stagioni. Graziosa la *Serenata*.

ROSSI (R.) — *Cinque Pezzetti d'impressione della primavera 1932*. (Edizioni Mignani, Firenze).

I cinque bozzetti sono dedicati al pianisti in erba per abituarli forse alle dissonanze. Riuscito l'ultimo pezzo intitolato *Il mio cavalluccio bizzarro*.

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

Questo *Madrigale* fa parte della raccolta intitolata *Piccoli Pezzi*. Esso conferma la personalità artistica del compositore.

ELISABETTA ODDONE.

TEDOLDI (A.) — *Romance sans parole* pour Violoncelle et Piano. (J. Hamelle e C., Parigi).

Con grande sobrietà di tocchi ed efficacia, il pianoforte evoca un malinconico paesaggio d'autunno entro il quale il violoncello effonde la sua vaga e profondamente commossa melodia.

STAFFELLI (A.) — *Due Liriche - Preghiera* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Liriche da camera soffuse d'una delicata poesia, la cui musica aderisce bene al testo, e realizzate con grande semplicità. La linea vocale chiara ed espressiva sul sobrio commento pianistico emerge con grande efficacia.

DE ZUCCOLI (G.) — *Sonetto* per Baritono (o Mezzosoprano) e Pianoforte. (Casa Musicale Giuliana, Trieste).

Il sonetto è quello di Michelangelo « Giunto è già 'l corso de la vita mia », che l'A. ha dotato d'un commento musicale un po' cupo, ma assai appropriato al carattere della poesia. Il tessuto un po' greve del pianoforte non sovrasta mai la voce, ma l'avviluppa creandole intorno un'armosfera opportuna ed espressiva.

ERDLEN (H.) — *Kleine Variationen über ein Frühlingslied* für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Partitura tascabile. (W. Zimmerman, Leipzig).

Tutto è minuto in questo piccolo lavoro: il tema, le variazioni, ed anche la sostanza musicale. Ma è esposto tutto con molto garbo ed eleganza, cosicchè ne risulta un minuscolo divertimento piacevole ad ascoltare, soprattutto perchè d'una misura proporzionata all'importanza della materia.

TROIANI (C.) — « *Sonrisas* » *canzoni infantili* per Canto e Pianoforte. - « *Motivos de la sierra y la llanura* ». - « *Evocaciones* » per Pianoforte. (Off. Graf. Ricordi e C., Milano).

Musica che sfrutta con molta abilità e gusto toni e modi popolareschi: non composta in « stile popolaresco », ma costruita liberamente con toni e modi sul modello popolare. Questo procedimento è particolarmente visibile nelle *canzoni infantili*, la cui linea vocale non è affatto alterata da un accompagnamento che non manca nè di vivacità nè di preziosità: ma che un sicuro senso di misura mantiene in quel giusto limite dove l'arte personale dell'A. non altera la natura popolaresca della linea vocale (che si muove nell'ambito di brevi note, appunto come la canzone popolare). Nei pezzi pianistici, la libertà d'uso di tali modi è, naturalmente, più largamente sfruttata: modi e più particolarmente ritmi di danza popolare. Ma l'evocazione voluta dall'A. è perfettamente riuscita ed emana uno schietto profumo di poesia. L'A. è perfettamente al corrente della tecnica moderna, ma in lui questa non assume mai quel tono cerebrale di fine a se stessa ch'è lo scoglio in cui molti compositori moderni incappano: è sempre al servizio d'una sensazione o d'una emozione schietta e sincera: talvolta profonda. Tanto i pezzi pianistici (magnificamente scritti e realizzati per lo strumento) quanto le liriche sono vivamente raccomandabili: la difficoltà non è mai eccessiva, anzi. Si tratta di assai buona musica e di sicuro effetto. Due cose che non si trovano sempre insieme.

F. C. D.

VALENTINI (G.) — *Quartettino* per Flauto, Oboe, Clarinetto e Fagotto. (Proprietà dell'A., Modena).

Tre tempi: sei pagine di partitura: tutto minuto, preciso, elegante, ben disegnato, ma formato *mignon*. Anche la sostanza musicale è proporzionata al formato, naturalmente.

RIETI (V.) — *Serenata* per Violino concertante e piccola Orchestra. Riduzione per Violino e Pianoforte. (R. Deiss, Parigi).

È uno dei lavori migliori di Rieti e porta chiaramente impressa la sua maniera: scrittura sobria e lineare, spoglia d'elementi decorativi, ritmi chiari ed incisivi, armoniosa disposizione ed equilibrio dell'insieme e quello *spirito di grottesco* di cui l'A. non vuole spogliarsi.

PREVITALI (F.) — *Tre momenti musicali dei bambini* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Per facili, questi tre momenti, son facili, per quanto d'un risultato fonico piuttosto acidulo. Ma, francamente, non vediamo dei bambini (e neanche dei grandi) suonare queste pagine.

FUGA (S.) — *Capriccio* per Pianoforte. (Ed. Augusta, Torino).

È un pezzo assai brillante, magnificamente scritto per lo strumento, tale da far la gioia dell'esecutore (che però deve *saper suonare*) e di chi ascolta. È di una buona sensibilità musicale, schietta e raffinata; non è difficile vedere, fra gli elementi ritmici vivacissimi, di cui l'A. ha trovato il modello nelle danze moderne, un fondo romantico, che del resto non guasta per nulla.

PICK-MANGIAGALLI (R.) *La pendule harmonieuse* pour Piano. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Pezzo piacevole ed elegante, senza pretese. Musica destinata all'intimità d'un salotto.

DAVICO (V.) — *Tre facezie di Poggio Fiorentino* per Canto e Pianoforte. (R. Deiss, Parigi).

Tre scherzi, argutamente musicati a foggia quasi d'un libero recitativo assai espressivo e d'un carattere aderentissimo al testo.

GEBHARDT (R.) — *Artistique*. Jazz pour Piano a 2 ou a 4 mains. (W. Zimmerman, Lipsia).

È un *jazz* piacevolissimo e divertente, e scritto con buon garbo, non troppo difficile. Ed ha anche quel senso di gusto e di misura così difficili nel genere.

PITFIELD (B. T.) — *Prélude, Minuet e Reel* for Piano. (Oxford University Press, Londra).

Tre pezzi d'un gusto molto inglese con qualche influenza ravelliana. D'una scrittura chiara e netta, d'un buon pianismo e non troppo difficili: eleganti, piacevoli ed ineffensivi.

MARCHESI (O.) — *Quattro Pezzi facili* per Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Scritti, evidentemente, con lo scopo di riposare le piccole mani e le piccole menti dai noiosi esercizi pedagogici, questi pezzi raggiungono assai bene lo scopo prefisso, e come tali sono raccomandabili.

MAGNANI (F.) — *Quatuor* per 2 Violini, Viola e Violoncello. (M. Senart, Parigi).

Chiaro di strumura, di scrittura lineare agile e nervosa, d'un insieme vivo e trasparente, logico nel suo sviluppo, ben equilibrato nelle sonorità e nel gioco contrappuntistico, a questo *Quartetto* non si può rimproverare se non forse una certa grossezza in certe zone di sviluppo, specialmente nell'*adagio*. Ed è un vero peccato, perchè quelle piccole mende macchiano lo scorrere vivace del discorso musicale. Forse, con qualche breve taglio, si potrebbe ottenere veramente un buon quartetto.

POULENC (F.) — *Cinq Poèmes* pour Chant et Piano. - *Le bal masqué* cantate profane pour Baritone et Orchestre de Chambre. Réduction pour Chant et Piano. (Rouart, Lerolle e C., Parigi).

Nei *Cinq poèmes* ritroviamo elementi popolareschi e semi-popolareschi, trattati liberamente con quel fare secco ed asciutto, tra il canzonatorio ed il meccanico che son bene nello stile più recente di P. Il testo serve naturalmente di pretesto e di supporto ritmico-sonoro: non è il caso di pensare a commenti od altro. Nell'insieme è una delle composizioni più spassose di Poulenc. La *Cantata profana* offre gli stessi caratteri, oltre a quello di uno strumentale savorosissimo (a quanto si può giudicare dalla riduzione). Lascia però vagamente interdetti il fatto di liriche *ironiche* interpretate musicalmente sul serio, per quanto l'effetto comico (specie con un buon interprete) sia indiscutibile.

DE PIERLAS (A.) — *Cinq Chants* pour Chant et Piano. (R. Deiss, Parigi).

Cinque melodie su poesie arabe tradotte da F. Toussaint: la musica, fortunatamente, non ha nulla di arabo o comunque d'orientale, ma evoca e realizza assai felicemente lo spirito delle poesie stesse. L'interpretazione e l'esecuzione non presentano grandi difficoltà.

d. d. p.

CORI CON PIANOFORTE

G. MULÈ

Cori e Danze per la "Ifigenia in Tauride„ di Euripide

nella traduzione di G. A. CESAREO

(122816) L. 8,—

EDIZIONE RICORDI

MUSICA SINFONICA

CASELLA (A.) — *La donna serpente*. Frammenti sinfonici. I e II Serie. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Casella ha raccolto in due serie i frammenti sinfonici della sua opera rappresentata al Teatro Reale dell'Opera di Roma.

Confessiamo di non conoscere nè il testo dell'opera, nè il libretto; la nostra impressione sarà quindi genuinamente rivolta soltanto alla esistenza musicale di questi frammenti, ignorando il contorno teatrale d'essi, e tutto il coreografico bagaglio fiabesco.

Nel più recente lavoro di Casella, *La favola d'Orfeo*, abbiamo visto come il compositore sia arrivato ad esprimersi con un linguaggio musicale asciutto e privo di alcunchè di decorativo. In queste musiche precedenti invece, la materia orchestrale è ricca e colorita di tinte le più svariate. Ed è un godimento anche per l'occhio seguire la trama della partitura e vederne sortire tanta agilità di linee, tanta chiarezza di disegni e di ritmici aggruppamenti di note.

Viene spontanea l'immagine di una pianta, dal cui tronco robusto si staccbi un intrico di ramicelli, fecondi gli uni e gli altri di foglie larghe e di fogliolline fine e vivaci.

Così questi frammenti sinfonici assumono, traverso le fantastiche sagomature onde si compongono, una bizzarra forma negli accostamenti avvenuti dopo la composizione dell'opera.

Alla musica del sogno di *Re Alfidor*, nella prima serie, segue un breve *Interludio* ove la fanfaretta in sordina di trombe e tromboni è interrotta due volte da un secco movimento sotterraneo di bassi: all'*Intermezzo* segue la *Marcia Guerriera*, che è un pezzo di musica tutto nervoso, assai sviluppato ed efficace nelle sue grandi macchie sonore.

Nel primo pezzo di questa serie (sogno regale) c'è una musica dolcemente romantica, stesa brevemente, dopo la cantilena dell'oboe, nella tonalità di *sol bemolle*, come una *berceuse* mantenuta nella sfera magica della favola.

È una prova della versatilità di Casella, perchè il tono di *sol bemolle* è risaputo come sia tutto un programma!

La seconda serie è iniziata dalla *Sinfonia*, che di questa raccolta è indubbiamente il pezzo migliore.

Vivacissima com'è, senza soste o stanchezze, procede veloce, arriva al suo scopo musicale direttamente, assente di inutili digressioni. Pare quasi che sotto le note ribolla una fucina i cui magli sprizzino giocondamente energia musicale ai quattro venti. V'è qui una spinta continua che reca alla *Sinfonia* quel senso di corsa che ne è la spiccata caratteristica.

Lo schema tradizionale della *Sinfonia* d'opera trova stravolta di che equilibrarsi con la materia musicale. Tra l'uno e l'altra non si avvertono disparità o stridenze. Appare un'unica massa musicale, serrata e compatta. Non la ripetizione di una forma di questa *Sinfonia* della *Donna Serpente*, ma la forma rivissuta e arricchita di significati attuali.

Dopo la *Sinfonia* troviamo il *Preludio* al terzo atto.

Polifonia di parti legate, al principio, che esprimono una mestizia tranquilla ma tortuosa; poi espressivo e rapido crescere di suoni, per estinguersi, entro un solo fiato, rifacendo come un itinerario della prima parte.

Chiude la seconda parte: *Battaglia e Finale*. E come chiusa, per quanto l'effetto orchestrale sia sicuro, appare un po' chiassosa e inutilmente.

G. G.

SCHOEMAKER (M.) — *Feu d'artifice*. Poème symphonique. Piccola Partitura. (Ed. Schott, Bruxelles).

Per fortuna non si tratta d'un poema sinfonico a programma. Quattro episodi pirotecnici (trasportati sul piano sonoro) inquadrati e divisi da un medesimo *ritornello* crepitante, che poi si svilupperà in una *coda*: insomma una forma libera di *rondò*. La musica è vivacissima, come si conviene all'argomento, ricca di colori e di ritmi incisivi, di sonorità varie ed appropriate: la scrittura è chiara e lineare, la struttura costruttiva semplice e logica, con un buon equilibrio di piani sonori: il risultato piacevolissimo, anche se non mira alla profondità. Ma ad un fuoco d'artificio non si chiede che d'essere divertente anche se non lascia nulla dietro di sè. E dunque?...

SCALERO (R.) — *La divina foresta*. Poema sinfonico. Partitura. (A. e G. Carisch, Milano).

Musica... — come dire? — *decorativa*, nonostante le intenzioni dell'A. Meglio dimenticare i versi di Dante e le intenzioni: resta allora un lavoro non privo di echi wagneriani, nè di *canorità* strumentali: scritto con una discreta tecnica e scorrevole, e d'un vago sapore romantico: come la maggior parte dei lavori del genere insomma.

NORDIO (C.) — *Musette* per Orchestra. (U. Pizzi, Bologna).

È un piccolo *intermezzo* strumentale, di genere pastorale, garbato e grazioso, vagamente decorativo.

d. d. p.

FINZI (F.) — *Ex flammis*. Trittico eroico per Soli, Coro ed Orchestra. Riduzione per Canto e Pianoforte. (Proprietà dell'A., Torino).

È un vasto poema in tre atti (*Ad un eroe dell'aria che riposa sul fondo marino - Alle Madre fieramente eretta contro le forze oscure - Agli eroi risorti nella Vittoria*) dalle linee ampie e robuste, dalla scrittura sobria ed equilibrata, concepito secondo lo spirito severo della nostra tradizione senza alcuna concessione alle scuole ed alle tendenze di moda. Lavoro di un solido musicista, nobilmente ispirato, che sa evocare i fatti eroici della nostra stirpe con l'austerità e la severità che si convengono ad essi.

WUNSCH (H.) — *Fest auf Monbijou* per Orchestra.

(E. Eulenberg, Lipsia).

Suite in cinque tempi: vuol essere forse la rievocazione d'una *fête galante*: ma la mano del compositore è un po' *pesante* per l'argomento, nonostante l'uso dell'orchestra ridotta e la vivacità dei ritmi dell'intera composizione e la varietà degli impasti strumentali: gli è che la pesantezza è insita nella sostanza musicale trattata. La composizione è scritta bene, di buone proporzioni, probabilmente anche di ottimo risultato sonoro in sè: quanto all'argomento..... è un'altra faccenda.

I. N.

JACHINO (C.) — *Sonata drammatica* per Violino e Orchestra. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Bollettino Bibliografico Musicale*, Milano.

Questa *Sonata drammatica* rivela una forza, una profondità che forse non avremmo supposto nel temperamento di Carlo Jachino.

Non che in essa l'Autore abbia rinunciato alla propria più vera e sincera personalità, ma sentiamo che ha scavato assai addentro nella propria anima — anima d'artista, di passionale, di entusiasta — per liberarne queste pagine ricche di linfa vitale, di palpiti commossi e di espressioni toccanti.

Giustissimo dunque il titolo.

Sonata in quanto la forma complessiva del lavoro è appunto quella del primo tempo di Sonata — scevra naturalmente dalle troppo severe pastoie costruttive che ne potrebbero impacciare il libero sviluppo — e *drammatica* perchè tutto il vasto tempo unico è caratterizzato da un complesso incontrarsi e contrapporsi di espressioni sentimentali opposte, di stati d'animo differenti e spesso avversi, da una ricchezza notevole di *pathos* e di drammaticità.

Dalla prima cellula ritmico-melodica iniziale — a guisa di introduzione o preambolo brevissimo, al primo tempo e, più ancora, al secondo, c'è una tale chiarezza e purità di linea melodica, di disegno costruttivo, che (tanto più se vogliamo anche fuggevolmente fare dei confronti con altre composizioni od altri Autori) rimaniamo subito attratti, interessati e in breve commossi.

E non parlo di melodia in quel senso — per mio conto — ridicolmente vasto e paradossale secondo cui alcuni vorrebbero gabellare per tale «qualunque successione di note musicali», ma di melodia nel senso tradizionale e più serio, cioè di linea snodantesi in modo coerente piacevole, discorsivo così da permettere allo strumento o alla voce che la eseguisce di *cantare* nel modo tipico italiano, senza smorfie o contorcimenti isterici. Ora l'Autore nella presente composizione sa signorilmente cantare.

Nelle sue frasi c'è buon gusto, eleganza, morbidezza e mai indulgenza alla benchè minima banalità o acisterìa — difetto quest'ultimo di non poche musiche la cui — ad un primo tempo — anche piacevole melodiosità, si stempera poi in un vero e tastidioso vaniloquio o in una gonfia ampollosità che urta i nervi.

In questa Sonata del Jachino, anche i punti di vero dramma non si rivestono mai di falsa concitazione o di voci artificiosamente tonanti. Se c'è uno scoppio fonico, vi si giunge per logica costruttiva, non per semplice desiderio di sbalordire l'ascoltatore e la voce grossa non c'è mai come fine a se stessa — anzi, aggiungerei quasi, non c'è affatto.

Il primo tema ha già in sè — pur nella calma dell'esposizione — gli elementi dinamici che serviranno egregiamente nello sviluppo a creare episodi significativi ed avvincenti, mentre la seconda idea è di una vastità di respiro molto rimarchevole e veramente lirica, fluida, espressiva.

Le idee, sentite con intensità, esposte con chiarezza, sono poi elaborate con grande equilibrio, avvedutezza e maestria. Ci si sente sempre il musicista padrone dei mezzi d'espressione e della materia più strettamente tecnica. Così lo strumentale è felicissimo per trasparenza dei tessuti armonico-contrappuntistici, per la scelta dei timbri, spontanea ma sempre controllata, per l'alternarsi logico ed efficace di essi, per le disposizioni dei gruppi strumentali, per tutti quegli elementi, infine, che a prima vista permettono di classificare la categoria di un lavoro.

Il violino principale ha poi un trattamento — com'è naturale — specialmente interessante e le molte risorse dello strumento vengono sfruttate abilmente. Gli sono affidate esposizioni e riprese che hanno un valore cospicuo e — pur essendo spesso contrappuntato con notevole ricchezza da altri strumenti dell'orchestra — la sua parte è sempre nettamente sensibile e mantenuta in primo piano, non mai soffocata o sommersa.

Ripeto: il lavoro si presenta di interesse notevolissimo, è ricco di qualità che lo rendono piacevole, simpatico e si impone specialmente per la grande sincerità, maestria e, direi anche, cordialità con cui vi si esprime l'Autore — semplice, commosso ma sempre aristocratico.

M. C.

BUSCH (A.) — *Capriccio* per piccola Orchestra. Partitura. (E. Eulenburg, Lipsia).

L'abbiamo udito a Venezia: la lettura ci conferma l'impressione d'allora. Musica briosa, vivace, d'immancabile effetto: ma senza profondità. Piacevole da udirsi una volta, ma senza tornarci sopra.

RICCI-SIGNORINI (A.) — *Preludio agreste e Serenata rustica* per piccola Orchestra. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Due quadretti agresti vaghi di colore ed arguti di ritmo come quelli a cui il simpatico autore romagnolo ci ha abituati da un pezzo. Due o tre istrumenti pastorali sopra un fondo d'arpa e del quintetto d'archi gli bastano a realizzare impressioni poetiche argute e pittoresche.

BECKER (J. J.) — *Concerto-arabesque* for Piano and Orchestra. (New Music, S. Francisco California).

Si potrebbe chiamare questo concerto: *La Sagra delle seconde diminuite e delle ottave eccedenti*. Quanto agli arabeschi ce n'è uno per ogni strumento: arabeschi abbastanza disinvolti se non d'una logica abbagliante. Quello che non si arriva a trovare sono la sostanza musicale ed il senso logico dell'insieme.

GRAENER (P.) — *Sinfonia breve*. Partitura. (E. Eulenburg, Lipsia).

Ben costruita, chiara, scorrevole: quanto a novità, formale o sostanziale, ben poca. Il tempo migliore è l'*Adagio* centrale, per archi soli. Lavoro d'un musicista che conosce coscienziosamente il suo mestiere, ma ha poco o nulla da dire.

d. d. p.

GIANFERRARI (V.) — *Tre preludi* per grande Orchestra. Partitura. (A e G. Carisch e C., Milano).

È musica nobilmente ideata e seriamente realizzata che denota buon magistero tecnico e conoscenza alcuna della meta cui l'A. tende. Si tratta di tre *Preludi* ottimamente costruiti, di cui ognuno è una preparazione al successivo: sfociano nell'ultimo, il più ampio, che chiude assai bene il lavoro. L'A. conosce la tecnica moderna, ma segue di preferenza la tradizione consacrata.

GANDINO (A.) — *Novelletta* per piccola Orchestra. Partitura. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Il sottotitolo: *Il cacciatore e la bella* illustra perfettamente il carattere di questo più *intermezzo scherzoso* che *novelletta*: magistralmente realizzata in un iridescente gioco di timbri orchestrali sopra una trama ritmica d'una vivacità e d'una ricchezza poco comuni.

M. I.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Teatro del Popolo, Milano. — Per celebrare il Decennale della Rivoluzione Fascista, bandisce tre concorsi per altrettanti concerti che saranno tenuti nella attuale stagione:

il primo, dedicato ai musicisti italiani, sarà riservato a musiche da camera che non superino la durata di 25 minuti ciascuna, preferendo i lavori di più chiara ed espressiva cantabilità, di più determinato e compiuto discorso melodico, secondo la tradizione italiana;

il secondo sarà dedicato ai giovani cantanti italiani esordienti; e sarà di canto melodrammatico in forma da camera;

il terzo sarà riservato ai pianisti italiani.

Il premio è di L. 1000 per ciascun concorso. Termine ultimo per l'ammissione ai concorsi stessi, il 28 ottobre. Per schiarimenti rivolgersi al Teatro del Popolo.

® Gruppo Universitario Music. di Milano (Piazza Giovinezza). — D'accordo con l'Accademia di Musiche Contemporanee bandisce un Concorso fra tutti gli iscritti ai G.U.F. d'Italia, per le seguenti composizioni:

1) *Coro* di 4 voci su testo italiano a scelta del concorrente. — 2) *Lirica*, per qualsiasi voce solista, su testo italiano a scelta, con accompagnamento d'orchestra d'archi. - 3) *Sonata* per violino o violoncello e pianoforte. — 4) *Divertimento* per complesso da camera a scelta.

Scadenza il 31 dicembre per l'invio dei lavori, col sistema del motto e della busta, ma sostituendo al motto il numero della tessera del concorrente e aggiungendo al nome, cognome e paternità, il G.U.F. al quale egli è iscritto.

I premi consisteranno in una medaglia d'oro ed una menzione onorevole rispettivamente per il 1° e 2° classificato di ciascuna categoria, oltre l'esecuzione da parte della suddetta Accademia (che segnalerà i lavori prescelti anche alle sue sezioni regionali ed estere) e di altri enti.

® Liceo musicale « B. Marcello » di Venezia. — Concorsi, per titoli ed eventualmente per esami, alle cattedre di: a) Canto; b) Corno; c) Flauto.

Scadenza per la presentazione dei documenti d'uso e dei titoli il 15 dicembre p. v.

® Civico Liceo Musicale di Piacenza. — D'accordo con altri Enti invita i musicisti, che non abbiano superato il 35° anno di età e siano iscritti al Sindacato dell'Emilia e Romagna, ad un Concorso per una Composizione sinfonica, inedita ed inseguita che non superi la durata di 30 minuti. Termine per l'invio dei lavori il 30 novembre p. v. Premio, l'esecuzione in uno dei concerti dell'Istituto e medaglia d'oro e diploma.

® Giornale il Plettro, Via Castel Morrone 1, Milano. — Indice una triplice gara interregionale di Quartetti « classici » a plettro e « romantici » da disputarsi il 25 marzo, il 22 aprile e il 20 maggio, rispettivamente in una città del Piemonte, della Lombardia e della Toscana. Scadenza per l'iscrizione il 15 gennaio.

® L'École de la Madeleine, Ginevra (la quale a richiesta invia programma dettagliato anche in italiano) ha indetto per il 12-13 agosto 1934 un Concorso al quale possono partecipare le Società di tutte le nazioni (Armonie, Fanfare, Cori, Estudiantine, Sinfonie, ecc.) di qualsiasi categoria o divisione.

La manifestazione comprenderà un concorso di lettura a prima vista; un concorso di esecuzione; un concorso d'onore: una sfilata: esecuzione di pezzi d'insieme; un concerto di gala; un concorso di solisti.

Si assegneranno premi per complessivi 25 mila franchi svizzeri, e ad ogni Società partecipante verrà concessa una indennità chilometrica.

La tassa d'iscrizione è di 5 fr. svizzeri

® Camerata musicale napoletana (Fiorentini 12), Napoli. — La commissione aggiudicatrice del Concorso, di cui al nostro fascicolo di aprile u. s., ha prescelto e proposto per la esecuzione i seguenti lavori:

Canto marinaresco, *Suite*, *Il mito di Narciso*, *Canto nostalgico*, per Violino e Pianoforte: *Imitazione*, *Il fabbro di Betlemme*, *Orfano*, per Canto e Pianoforte: *Aria*, per Violoncello e Pianoforte.

Tali composizioni verranno presentate nel prossimo novembre al pubblico, il quale sceglierà per *referendum* le due da premiare: una di genere corale e una di genere strumentale.

® Il primo Premio Caselli, disputatosi a Lucca non è stato assegnato per la parte riguardante la musica. Il secondo premio di lire 1500 l'ha meritato il sig. Francesco Ubaldi con *Canzone alla rovescia* per canto e piano.

® V Campo Dux, Roma. — Al Concorso per Bande e Fanfare avanguardistiche si sono avuti i seguenti risultati: *Classifica di primo grado*, Modena, Ancona, Palermo: *Classifica di secondo grado*, Bari, Corato, Roccaraso (Aquila), Treviso; *Classifica di terzo grado*: Potenza, Livorno, Brindisi, Lecce, Carpi, Napoli, Siracusa: *Classifica in categoria unica*, fanfare di Ragusa e di Tripoli.

NOTIZIE

® S. E. il Capo del Governo ha dato incarico al Presidente della Confederazione professionisti e artisti di promuovere per il prossimo settembre (analogamente a quanto si è fatto quest'anno in Romagna) alcune manifestazioni da tenersi nelle Marche, a glorificazione sopratutto di Raffaello Sanzio, di Giacomo Leopardi e di Gioacchino Rossini.

® L'on. Starace, Segretario del Partito e Commissario straordinario dell'O. N. D., si è compiaciuto vivamente per i risultati del Carro di Tespi Lirico, la cui gestione si è chiusa con un attivo di oltre L. 100.000; e per premiare le masse ha concesso ad esse una gratificazione di L. 20.000.

Il Carro, mediante la sua perfetta organizzazione, è riuscito a dare, in 88 giorni, 86 spettacoli in 50 località di 34 differenti province, percorrendo circa 10 mila chilometri.

® Il Teatro del Littorio di Milano, sotto gli auspici del Gruppo rionale fascista Oberdan, funzionerà, a partire dal 1° ottobre, anche quale Teatro sperimentale lirico, diretto da un'apposita Commissione artistica nominata dal fiduciario.

® L'Accademia di musica contemporanea, della quale è Presidente S. E. Romagnoli, e che ha per scopo la diffusione della musica moderna curando lo scambio delle composizioni nuovissime tra le varie organizzazioni italiane e straniere che ad essa fanno capo, ha ottenuto l'adesione di ben 44 Stati e conta numerose sezioni nelle più importanti città del mondo.

La sezione di Milano, che è formata dal maestro Salvatore Musella, fiduciario interprovinciale, e da una commissione artistica composta dai maestri Cesare Brero, Enzo Calace, Alessandro Cicognini, Virgilio Mortari, Giulio Cesare Sonzogno; segretario il Comandante Luigi Podestà, svolgerà un ciclo di 5 manifestazioni musicali presso la Galleria delle Tre Arti (Foro Bonaparte 65) e darà, in collaborazione con la Società « Amici della Musica », un concerto nella Sala del R. Conservatorio « Giuseppe Verdi ».

Fra le numerose manifestazioni organizzate dall'« A. M. C. » sono da segnalare di particolare importanza due festivals che si terranno a Tiflis (U.R.S.S.) e a Göteborg (Svezia), organizzati rispettivamente dalla sezione nazionale russa e dalla sezione nazionale svedese residenti in dette città.

® Il III Festival Musicale di Venezia (vedi nosro fascicolo di giugno) che si svolgerà dall'8 al 16 settembre 1934, comprenderà anche alcune manifestazioni internazionali di danza, intendendo così dare anche a questa il posto che le compete, come elevata espressione plastica del gesto e del movimento, nella rassegna internazionale delle arti.

A tale scopo saranno invitate le scuole che meglio rappresentano gli indirizzi moderni nelle varie nazioni.

La direzione artistica di queste manifestazioni è affidata alla signora Jia Ruskaia, direttrice della Scuola di Ballo del Teatro della Scala di Milano.

Per comunicazioni eventuali rivolgersi alla segreteria della Biennale, Palazzo Ducale, Venezia.

® Anche per l'anno scolastico 1933-34 si terrà il corso libero per compositori presso il Liceo Musicale B. Marcello di Venezia, che sarà nuovamente tenuto dal maestro G. Francesco Malipiero. Possono iscriversi coloro che, avendo superato il 15° anno di età, abbiano conseguito il diploma di Composizione in un R. Conservatorio o Istituto pareggiato o superino speciale esame. Tassa d'iscrizione L. 500. Inizio del corso il 25 ottobre.

® A cura del Sindacato musicisti di Verona è indetta una Esposizione di musiche nuove di autori viventi delle Tre Venezie che si svolgerà a Verona nell'aprile 1934.

Tutti i compositori che desiderano partecipare alla Mostra dovranno inviare i rispettivi lavori, con esteso il nome, cognome e indirizzo, non oltre il 30 novembre p. v., al Sindacato Musicisti in Via G. Oberdan n. 3.

I lavori potranno essere scritti per gli strumenti solisti o per qualsiasi complesso istrumentale di musica da camera, per orchestra d'archi o per orchestra da camera, per uno o più violini con accompagnamento di pianoforte o più gruppi istrumentali, per cori e voci sole, escluse pertanto le composizioni per grande orchestra. La Commissione, incaricata

di scegliere i lavori, sarà formata da tre noti ed illustri compositori italiani.

I partecipanti potranno anche, come da apposite norme, far eseguire i loro lavori da elementi di loro fiducia.

® Giuseppe Pietri ha offerto a Roma una udizione privata della sua *Maristella*, il cui libretto è stato ricavato da Maso Salvini da un poemetto (*Zi' munacella*) di S. Di Giacomo. La nuova opera verrà rappresentata al S. Carlo di Napoli.

® L'E.I.A.R. rappresenterà tanto a Torino (Vittorio Emanuele) che a Roma (Argentina) le due opere di La Rotella e Cicognini premiate alla Triennale ed inoltre *Pinotta*, *Cavalleria*, *Traviata*, *Fanciulla del West* e *Gianni Schicchi*. A Torino si aggiungerà l'*Aida* ed a Roma *La Bella Elena*. I direttori di Torino saranno Mascagni, La Rotella e Capuana; quelli di Roma, Mascagni, La Rotella e Bellezza.

® Al Verdi di Firenze saranno rappresentate prossimamente: *Turandot*, *Lucia*, *Forza del destino*, *Manon*, *Aida*, *Gioconda*, *Scampolo*, *Bohème*, *Pagliacci*, direttore il maestro Pais.

® Al Teatro del Popolo di Milano, durante la stagione appena iniziata, si avvicenderanno il Quartetto Poltronieri e il Quintetto d'istrumenti a fiato del Teatro; i pianisti Agosti, Castelnuovo Tedesco, De Falla, Favaretto, Honegger, Piccioli, Nino Rossi, Rubinstein, Semprini, Vidusso; i violinisti Guido Ferrari, Z. Francescatti, F. Mora, A. Poltronieri, J. Szigeti; i violoncellisti Valisi e Ranzato; i cantanti signore e signorine Iris Corradetti, Alba Damonte, Elisa Fioroni, Maria Rota, Giulia Simionato, Agnese Von Spetzler e il tenore Ives Tinayre.

L'elenco degli esecutori si completa con il coro del Duomo di Ratisbona e dell'Orchestra da camera appositamente costituita.

® L'Associazione Amici della Musica, pure di Milano, oltre un concerto inaugurale di Tito Schipa ne promette altri delle cantatrici Barrachia, Rebori e Rota; delle arpiste Cicognani e Gandolfi; dei pianisti Matilde Cesi, Nino Rossi, Alessandro Tamburini; dei violinisti Carminelli, Crepax, Petroni, Ruminelli; dei violoncellisti Bonucci e Oblach; del Quartetto Abbado. Una serata sarà dedicata a musiche di Pizzetti ed un'altra a quelle di giovani compositori italiani.

® La stagione all'Augusteo si inaugurerà a metà novembre con una grande esecuzione del *Requiem* di Brahms, per orchestra, coro, un baritono (Viviani) e un soprano (Arangi Lombardi), direttore Bernardino Molinari.

® La stagione concertistica fiorentina si inizierà al Teatro Comunale il 3 dicembre. I concerti sinfonici saranno venti e ad eccezione dell'ultimo, che verrà offerto dall'orchestra di Amsterdam, diretta dal maestro Wilhelm Mengelberg, tutti gli altri saranno eseguiti dall'Orchestra stabile fiorentina, alla cui direzione si succederanno i maestri Vittorio Gui, direttore artistico dell'Ente Autonomo, Ernst Ansermet, Desiré Defauw, Willy Ferrero, Erich Kleiber, Dimitri Mitropulos, Bernardino Molinari, Fernando Previtali, Fritz Reiner, Bruno Walter. Collaboreranno i pianisti: Attilio Brugnoli, Alfred Cortot; i violinisti: Jascha Heifetz, Jacques Thibaud; l'organista Fernando Germani, il violoncellista Pablo Casals e la soprano Sigrid Onegin.

I concerti degli « Amici della musica », per composizioni da camera, si inizieranno invece il 9 dicembre, e saranno svolti dai seguenti artisti: violinisti Bignami, Busch e Milstein; pianisti Horowitz, Nardi e Serkin; violoncellisti Bonucci e Piatigorgsky; cantanti Elizabeth Rethberg e Hina Spani; chitarrista Andrès Segovia. Vi parteciperanno pure i complessi: duo Hubermann-Schnabel; trio Cortos-Thibaud-Casals; quartetto Kolisch e una piccola orchestra da camera diretta da Vittorio Gui.

Tra le varie novità verrà presentato per la prima volta a Firenze il *Retablo de Maese Pedro* di Manuel De Falla, diretto dall'autore.

® Il Liceo Musicale di Piacenza promette otto concerti sinfonici, di cui alcuni con partecipazioni di solisti, uno dedicato a musiche italiane contemporanee e l'ultimo con la celebrazione del musicista piacentino Vincenzo Ciampi (1719-1773) e con l'esecuzione del brano vincitore del Concorso indetto dall'Istituto. Si avranno anche dieci concerti di solisti ed uno del Trio milanese donne professioniste. Inoltre: l'esecuzione della *Resurrezione di Cristo* di Perosi; un raduno dei collaboratori di Idee e musiche contemporanee; ed un torneo violinistico internazionale.

® Il titolo esatto del poema sinfonico che ha terminato il maestro Santoliquido, al quale abbiamo accennato nell'ultimo fascicolo, è *Estasi*.

® E' stato fondato un Liceo musicale a Lecce col consorzio fra le pubbliche amministrazioni e col contributo finanziario di un milione del tenore Tito Schipa al cui nome l'Istituto verrà intitolato. Ne sarà direttore il maestro Italo Delle Cese di Pesaro.

® La consueta stagione lirica italiana si svolgerà in Glanda, sotto la direzione del maestro Parenti, dal 1° novembre al 15 febbraio p. v., con un programma ricchissimo, in cui figurano anche *Loreley*, *Cena delle beffe*, *Il ratto dal serraglio* ed altre 20 opere.

® Si annuncia che *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini, *Le Nozze di Figaro* di Mozart e *La Vedova allegra* di Lehar, passeranno allo schermo. Quest'ultima avrà ad interpreti Jon Crawford e Maurice Chevalier.

® La prossima stagione di Concerti sinfonici a Varsavia avrà direttori di tutta Europa tra cui gli italiani Ferrero, Nordio e Freccia, i quali offriranno programmi prevalentemente di compositori connazionali.

® Il maestro Jacque Dalcroze ha terminato un poema teatrale *Les quatre feuilles* che si darà al Grande Teatro di Ginevra in primavera.

® Arabella di Strauss si rappresenterà in circa quaranta teatri nella prossima stagione, compresa la Svezia e la Francia.

® Il prof. Wilhelm Altmann, già direttore della Biblioteca di Stato di Prussia, ha compilato un catalogo sulla Musica teatrale dal 1861 (Opere, Operette, Singspiele, Musica per drammi, ecc.), la cui pubblicazione sarà effettuata soltanto se si raccoglieranno un certo numero di sottoscrizioni; ed allora verrà effettuata nel corso di un anno in 5 volumi al prezzo di Mk. 5 ciascuno, dall'editore Bote & G. Bock, Berlino W. 8, al quale devono essere dirette le prenotazioni.

NECROLOGIO

Mario Costa

Un grave lutto per l'arte musicale è la morte (avvenuta a S. Remo il 27 u. s.) del compositore Mario Costa, notissimo per le sue tante canzoni e liriche e per la famosa pantomima *L'histoire d'un Pierrot*. La sua figura occuperà certo un posto importante nella storia della romanza e della canzone italiana.

« Musica d'oggi » nel prossimo fascicolo di novembre si occuperà diffusamente della vita e dell'arte dell'indimenticabile melodista. Intanto partecipa di tutto cuore al lutto dei parenti.

Dr. F. A. Fenini

Si è spento a Milano il 28 settembre u. s. nell'età di 67 anni il dott. Federico Antonio Fenini.

Da lungo tempo egli esercitava, con la maggiore signorilità e fra la generale estimazione, la professione di notaio. Ma era dotato anche di una squisita anima di artista ed a ciò si deve se è stato sempre legato dalla più cordiale e fedele amicizia agli elementi più noti e significativi dell'ambiente artistico milanese, segnatamente di quello musicale, e se in esso la sua collaborazione di professionista è stata sempre desiderata a preferenza di ogni altra.

La scomparsa del Fenini è riuscita in particolar modo dolorosa per la Ditta e la famiglia Ricordi, alle quali egli si è sempre trovato vicino, in ogni occasione, con lo spirito e col cuore, e da epoca oramai remota.

Alla gentile sua sorella e ai familiari tutti vadano le nostre profonde e commosse condoglianze.

® Ad Aquila, la scorsa estate, in ancora giovane età, il maestro Bonaventura Barattelli che alcuni anni fa si era rivelato musicista assai promettente. Ricordiamo tre sue *Pagine liriche*, pubblicate dalla Casa Ricordi, di simpatica impronta moderna. Vivissime condoglianze.

® Affettuose condoglianze inviamo al m. Enzo Masetti per la morte (avvenuta a Bologna il 23 settembre u. s.) del suo amatissimo padre Prof. Giulio Masetti, nobile figura di insegnante.

® Il 29 settembre u. s. è morto in Francia G. Francesco Delmas il celebre basso — nato a Lione nel 1861 — che per oltre trent'anni fu il creatore dei più importanti ruoli sulle scene dell'Opéra ove entrò nel 1896. Va ricordata particolarmente la sua interpretazione di Wotan nella *Walkiria*.

CANTO E PIANOFORTE

MARIO COSTA

Ventiquattro Melodie

Due volumi in 8 rilegati in tela

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

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

Ciascun Volume L. 20.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

LAVORI TEORICI

BAS (G). *Trattato di Forma musicale:*
——— (E. R. 1590). Prefazione ed Indice analitico. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1591). Parte 1.ª » » 7,—
——— (E. R. 1592). » 2.ª » » 7,—
——— (E. R. 1593). » 3.ª » » 9,—
——— (E. R. 1594). » 4.ª » » 8,—
——— (E. R. 1595). » 5.ª » » 6,—
——— (E. R. 1596). » 6.ª » » 9,—

DE NARDIS (C.) (E. R. 1586). *Partimenti* dei maestri Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo, Mansi, Platania, Sala, Scarlatti, Tritto, Zingarelli. (B) L. 12,—

DORICI (C.) (E. R. 1589). *Partimenti* per lo studio del contrappunto e fugato. Appendice ai Bassi imitati e fugati di Pietro Raimondi. (B) L. 5,—

PIANOFORTE

BOLZONI (G.) (122921). *An old world Minuet.* (A) Sc. 2/—

CHOPIN (F.) (E. R. 1308). *Polonesi* (Brugnoli) (testi ital. e portogh.). (B) L. 10,—

CULOTTA (I.) (122920). *Coeur joyeux.* (A) Sc. 2/—

FANO (G. A.) (122749). *Imago....* (Dal Monte Pellegrino). (A) L. 5,—
——— (122750). *Solitudo* (Leggendo « Soeur Béatrice » di M. Maeterlinck). (A) L. 5,—

GAIANUS (C. Paglia) (1°2880). *Rosso di sera.* Fox in Do. Trascrizione a pezzo di concerto di G. Tagliapietra. (A) L. 5,—

MATOS RODRIGUEZ (G. H.) (122906). *Flores marchitas* (Fior senza vita). Tango, con parole. (A) L. 5,—

ROSSINI-LISZT. *Soirées musicales:*
——— E. R. 1531). N. 1 La promessa. Canzonetta. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1532). » 2. La regata veneziana. Notturno. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1533). » 3. L'invito. Bolero. » » 3,—
——— (E. R. 1534). » 4. La gita in gondola. Barcarola. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1535). » 5. Il rimprovero. Canzonetta. (B) L. 4,—
——— (E. R. 1536). » 6. La pastorella delle Alpi. Tirolese. (B) L. 2,—
——— (E. R. 1537). » 7. La partenza. Canzonetta. (B) L. 2,50
——— (E. R. 1538). » 8. La pesca. Notturno. » » 3,—
——— (E. R. 1539). » 9. La danza. Tarantella napoletana. (B) L. 5,—
——— (E. R. 1540). » 10. La Serenata. Notturno. (B) L. 3,—
——— (E. R. 1541). » 11. L'orgia. Arietta. » » 4,—
——— (E. R. 1542). » 12. I marinari. » » 5,—

CANTO E PIANOFORTE

CONCONE (G.) (E. R. 1567). *50 Lezioni*, per il medium della voce, Op. 9. (B) L. 9,—

GUERCIA (A.) (E. R. 1556). *L'Arte del Canto* italiano. Metodo per voce di Soprano e Mezzo-Soprano. Parte 3.ª: 18 Solfeggi da praticarsi colla vocale A. (B) L. 12,—

PERSICO (M.) (122877). LA RISMETICA SONATA. Atto 3°. Romanza di Caterina (S): Ahimè! Come un falcone... (A) L. 5,—

CORI A VOCI SOLE

CARLO GESUALDO DI VENOSA. *Ai mio gioir il ciel si fa sereno.* Madrigale a 5 voci miste (Sabatini):
——— (122708). Partitura. (A) L. 6,—
Parti staccate:
——— (122709). Soprani e Contralti (uniti) » » 2,—
——— (122710). Tenori I., II. e Bassi (uniti) » » 2,—

FALCONIERI (A.). *Due Villanelle* a 3 voci maschili: 1. Aure vaghe; 2. Folti boschetti (Sabatini):
——— (122672). Partitura. (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122673). Tenori I. e II. (uniti) » » 3,—
——— (122674). Bassi. » » 1,50

PALESTRINA (G. P. da). *Donna, vostra mercede...* Madrigale a 4 voci miste (Sabatini):
——— (122696). Partitura. (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (122697). Soprani e Contralti (uniti) » » 1,50
——— (122698). Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50

Alla riva del Tebro... Madrigale a 4 voci miste (Sabatini):
——— (122702). Partitura (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (122703). Soprani e Contralti (uniti) » » 1,50
——— (122704). Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50

Vedrassi prima senza luce il sole... Canzonetta a 4 voci miste (Sabatini):
——— (122705). Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122706). Soprani e Contralti (uniti) » » 2,—
——— (122707). Tenori e Bassi (uniti) » » 2,—

Soave fia il morir... Madrigale a 5 voci miste (Sabatini):
——— (122715). Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122716). Soprani, Contralti I. e II. (uniti) » » 2,—
——— (122717). Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50

Donna gentil... Madrigale a 4 voci miste (Sabatini):
——— (122718). Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122719). Soprani e Contralti (uniti) » » 2,—
——— (122720). Tenori e Bassi (uniti) » » 2,—

Gitene, liete rime... Madrigale a 4 voci miste (Sabatini):
——— (122721). Partitura (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (122722). Soprani e Contralti (uniti) » » 1,50
——— (122723). Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50

Il trionfo di Dori. Madrigale a 6 voci miste (Sabatini):
——— (122737). Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122738). Soprani I., II. e Contralti (uni.) » » 2,—
——— (122739). Tenori I., II. e Bassi (uniti) » » 2,—

MANDOLINO

MATOS RODRIGUEZ (G. H.) (122907). *Flores marchitas* (Fior senza vita). Tango, con parole. (A) L. 1,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CATTOLICA (G.) (122832). *Balletto romantico.* (A) L. 6,—
SOLAZZI (U.) (122882) *Lola.* Habanera. » » 6,—
ZANDONAI (R.) (122840). UNA PARTITA. Fantasia (Culotta). » (A) L. 8,—

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

(Senza altre indicazioni s'intende per Canto e Pianoforte)

CHIEREGHIN (S.). *Tre Poemi erotici.* (Casa Musicale Giuliana, Trieste).

COPPOLA (P.). *Chanson du faucheur; Chanson de la récolte du riz.* (R. Deiss, Parigi).

DAVICO (V.). *Tre facezie* di Poggio Fiorentino (1380-1459). Version française de L. de Mersier. (R. Deiss, Paris).

DE ZUCCOLI (G.). *Sonetto* di M. Buonarroti. (Br-MS). (Casa Musicale Giuliana, Trieste). L. 6,—

ÉCHOS D'AUTREFOIS: 1. *Le Cahier de la Grand' Mère.* — 2. *Le Cahier du Grand-Père.* (Au Ménestrel, Paris)

FARINA (G.). *Due Liriche:* 1. Mattino d'inverno; 2. Nuvola. (A. & G. Carisch & C. Milano). Class. L. 5,—

FINZI (F.). *Ex Flammis.* Trittico erotico per Soli, Cori e Orchestra. Riduzione per Canto e Pianoforte. (Presso l'A., Torino).

GEDALGE (A.). *Vieux de Vire et Chansons Normandes du XV Siècle* mis en musique par. (Au Ménestrel, Paris).

GUARINO (C.). *La fontana.* Lirica. Versi di V. De Simone. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5,—

HAASS (H.). *Wiegenlied.* — *Blättertäuen.* (R. Hasslwanner, Köln).

HEMSI (A.). *Coplas Sefardies.* (Chansons Judéo-espagnoles). (Edit. Orientale de Musique, Alexandrie).

JACOB (G.). *Three Songs* for Soprano Voice and Clarinet. (Oxford University Press, London).

JACOB (M.). *Six harmonies poétiques* sur des poèmes de Lamartine et un poème de R. Sanzio. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

NAPOLI (I.). *Due canti dell'isola* da A. Negri. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 8,—

PERDUCET (G.). *La Chanson Normande.* (Au Ménestrel, Paris).

PIECHLER (A). *An den Mond* für eine Mittelstimme, Violine (ad libitum) und Klavier. (A. Förstner, Berlin).

POULENC (F.). *Le bal masqué.* Cantate profane pour Baryton e Orchestre de Chambre. Réduction. — *Cinq Poèmes* de Max Jacob. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

RAVASIO (C.). *Ninna Nanna di Natale.* (A. & G. Carisch & C., Milano).

RIETMANN (C. M.). *Tre Liriche* da « Ombre e Richiami » di C. Roccatagliata Ceccardi. (Soc. Musica, Genova). L. 6,—

SIEGL (O.). *6 Binding-Lieder* aus « Ausgewahlte und neue Gedichte » von R. G. Binding. (R. Hasslwanter, Köln).

STAFFELLI (A.). *Due liriche:* 1. Dalla riva; 2. Un madrigale di Tasso. — *Preghiera.* Versi di V. Attanasio. (A. & G. Carisch & C., Milano). Class. L. 5,—

THIRIET (A.). *Stances du mortel sourire.* Paroles de G. Boissy. (Ed. M. Senart, Paris).

TODARO (G.). *In alto.* Versi di S. Spina. (G. & P. Migani, Firenze). L. 5,—

WALTON (W.). *Three Songs.* The poems by E. Sitwell. (Oxford University Press, London).

ZANOTTI-BIANCO (M.). *Tre Canzoni d'amore.* (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 12,—

PICCOLA BANDA

GALLETTI (P. M.). *Azione e sacrificio.* Tempo di Marcia. (Tip. Poerluncola, S. Maria degli Angeli).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BEETHOVEN (L. van). *Allegro und Menuett* für zwei Flöten. Herausgegeben von K. Walther. (W. Zimmermann, Leipzig).

BENJAMIN (A.). *Concerto* for Violin and Orchestra. Riduz. per Violino e Piano. (Oxford University Press, London).

BONELLI (E.). *12 Piccoli Pezzi* per Violino e Pianoforte. Fasc. I (Campane a vento; Natale; Gondoliera; Habanera; Tempo di minuetto; Giro giro tondo). (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—

BRIQUET (M.). *Sonate* pour Violon et Piano. (Gebrüder Hug & Co., Zurich).

DE LA PRESLE (J.). *Pièce de Concert* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).

FERRARA (F.). *Burlesca* per Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna). L. 6,—

GILLMANN (K.). *Poem* für Violine (oder Cello) und Harfe (oder Klavier). (W. Zimmermann, Leipzig).

GUBITOSI (E.). *Allegro appassionato* per Violino e Pianoforte. (Casa Ed. Mus. Curci, Napoli). L. 10,—

JONGEN (J.). *Poème héroique pour* Violon et Orchestre. Réduction pour Piano et Violon. (Schott frères, Bruxelles).

MAGNANI (F.). *Quatuor* pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partition. (M. Senart, Paris).

MARTINU' (B.). *Sonate* pour Violon et Piano. — *Sept Arabesques* pour Violoncelle et Piano. (R. Deiss, Paris).

NAPOLI (I.). *Nostalgie* pour Violon et Piano. (A. Leduc, Paris).

RUBINI (G.). *Preghiera* per Violino (o Violoncello) con accomp. di Pianoforte. (A. Ciglia, Genova). L. 5,—

TEDOLDI (A). *Romance sans paroles* pour Violoncelle et Piano. (J. Hamelle, Paris).

VALENTINI (G.). *Quartettino* per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto. (Partitura. (Presso l'A., Modena).

WEHRLI (W.). *Tafelmusik* für 3 Blockflöten oder Geigen oder andere Instrumente. (Hug & Co., Leipzig).

ZANKE (H.). *Drei Humoresken* für Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).

ZECCHI (A.). *Canzone nostalgica* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

I brani che non hanno altra indicazione s' intendono per Orchestra

I brani preceduti da un * sono in corso di stampa

ALALEONA (D.)

DUE CANZONI ITALIANE per Archi, Arpe, Celeste e Timpani :
1. *La mamma lontana.* (119069). L. 8
2. *Canzone a ballo.* (119070). L. 10

MIRRA. Intermezzo. (122516). L. 8

ALFANO (F.)

SINFONIA IN MI (in 3 tempi) (119243) L. 30
Danza e Fin. di SAKÙNTALA (120210) L. 20
ELIANA. Balletto su motivi popolari italiani, (122179). L. 20
SECONDA SINFONIA IN DO. (122639). L. 30

BACH (G. S.)

(Vedi PICK MANGIAGALLI, RESPIGHI, ZANDONAI).

BASSANI (G. B.)

(Vedi TEBALDINI, MALIPIERO).

BIANCHI (R.)

JAUFRÈ RUDEL. Poema sinf. (122165) L. 15

BOGHEN (F.)

STABAT MATER a due Voci femminili di A. SCARLATTI. Illustraz. (E. R. 1012) L. 12

BUSTINI (A.)

II. QUARTETTO. (122019). L. 15

CARABELLA (E.)

ANDANTE CON VARIAZIONI. (118708). L. 20

CASAVOLA (F.)

MATTINO DI PRIMAVERA. (122867). L. 8

CASELLA (A.)

IL CONVENTO VENEZIANO. Commedia coreografica. 5. Frammenti sinfonici con voce di Soprano (1. *Marche de fête.* - 2. *Ronde d'enfants.* - 3. *Barcarolle et Sarabande.* - 4. *Pas des vieilles dames.* - 5. *Nocturne et Danse*). (118810). L.20

A NOTTE ALTA. Poema per Pianoforte e Orchestra. (119059). L. 12

LA DONNA SERPENTE. Frammenti sinfonici : I. Serie : a) *Musica del sogno di Re Altidòr* (Atto 1°) ; b) *Interludio;* c) *Marcia guerriera* (Atto 2°) (122557). L. 10
II. Serie : a) *Sinfonia* (Atto 1°) ; b) *Preludio* (Atto 3°) ; c) *Battaglia e Finale* (Atto 3°). (122560). L. 20

* INTRODUZIONE, ARIA E TOCCATA, Op. 55. (122970).

CASTALDI (A.)

TARANTELLA per Orch. d'Archi (119319) L. 10

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.)

CONCERTO ITALIANO in Sol minore per Violino e Orchestra. (119977). L. 25
TRIO IN SOL per Violino, Violoncello e Pianoforte. (121054). L. 15
QUARTETTO IN SOL. (121925). L. 15
OUVERTURE per la « Bisbetica Domata », di Shakespeare. (122047). L. 15
* OUVERTURE per la « Dodicesima notte ». (123020).

COPPOLA (P.)

POEMA ELEGIACO. (121281). L. 10

CORELLI (A.)

(Vedi GUERRINI).

CORTI (M.)

CONCERTO IN LA di G. TARTINI, armonizzato e strumentato per Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo. (120066). L. 12
CONCERTO IN RE di G. TARTINI, armonizzato e strumentato per Violino, Orchestra d'Archi e Cembalo. (120068). L. 12

DE NARDIS (C.)

SCENE ABRUZZESI. 2ª Suite in 4 tempi (1.*Processione notturna del Venerdì Santo.* - 2. *S. Clemente a Casauria.* - 3. *Serenata agli sposi.* - 4. *Festa tragica*). (121229). L. 10

DE SABATA (V.)

JUVENTUS. Poema sinfon. (118672). L. 20
LA NOTTE DI PLÀTON. Quadro sinfonico. (119526). L. 20
GETHSEMANI. Poema contemplativo. (119899). L. 20

DUBENNSKY (A.)

FUGUE FOR NINE STANDS of 1.st Violin section (Fuga per nove leggii di primi violini). (122636).L. 8

FERRO (P.)

SUITE AGRESTE per Flauto, Corno inglese, Clarinetto, Viola, Arpa e Voce di donna (1. *Preludio : Luci colori e Voci dei campi* (con Voce). - 2. *Dopo la vendemmia.* - 3. *Ninna nanna d'una sera d'estate* (con Voce). (122303). L. 8

FRESCOBALDI (G.)

(Vedi TEBALDINI, GHEDINI, MALIPIERO).

GANDINO (A.)

LA CANZONE DEL PARADISO (*La notte.* - *L'alba*). Poema sinfon. (122606). L. 20

GASCO (A.)

BUFFALMACCO. Preludio giocoso. (119071). L. 12
PRESSO IL CLITUNNO. Preludio pastorale. (119072). L. 12

GEMINIANI (F.)

(Vedi MARINUZZI).

GHEDINI (G. F.)

PARTITA. In 5 tempi (1. *Entrata.* 2. *Corrente.* 3. *Siciliana.* 4. *Bourrée.* 5. *Giga*). (120574). L. 20
QUATTRO PEZZI DI FRESCOBALDI (1. *Toccata* per Organo. - 2. *Canzone* per Organo o Cembalo. - 3. *Toccata* « *Avanti la Messa della Domenica* » per Organo o Cembalo. - 4. *Canzone* per Organo o Cembalo. (122125). L. 12

GIANFERRARI (V.)

QUARTETTO. (121601). L. 10

GIBILARO (S.)

PARABOLA DELLA SMARRITA. Poema sinfonico. (122500). L. 8

GNECCHI (V.)

POEMA ERCICO. (Notte nel campo di Oloferne). (122492). L. 20

GUERRINI (G.)

VISIONI DELL'ANTICO EGITTO. Due quadri sinfonici (1. *Sul molo d'Alessandria.* - 2. *Il baccanale in casa di Bacchis*). (118674). L. 20
L'ULTIMO VIAGGIO DI ODISSEO. Poema sinfonico (dai « Poemi conviviali » di G. Pascoli). (120739). L. 20
PRELUDIO A CORALE con Organo obbligato. (122172). L. 8
TRE PEZZI per Orchestra d'Archi (1. *In modo scherzoso.* - 2. *In modo elegiaco.* 3. *In modo popolaresco.* (122663). L. 10
SONATA VIII (dell'Op. V) di A. CORELLI. Elaborazione ed istrumentazione per Orchestra d'Archi. (E. R. 787). L. 12

GUI (V.)

* ADAGIO di G. B. PERGOLESI (dal Trio in Sol magg.). Elaborazione per piccola Orchestra). (122996).
* INTERMEZZO DI G. B. PERGOLESI. Elaborazione per Orchestra. (122997)
CANTATA (dal « Cantico dei Cantici ») per S., T., Coro e Orchestra. (121623) L. 10

HAENDEL (G. F.)

(Vedi MOLINARI).

JACHINO (C.)

SONATA DRAMMATICA per Violino e Orchestra. (122661). L. 10
PASTORALE DI NATALE per piccola Orchestra. (122753). L. 8

LAPARRA (R.)

SUITE ITALIENNE en forme de ballet, pour petit Orchestre avec Trompette principale. (1. *Préambule.* - 2. *Le lac tranquille* (*Nemi*). - 3. *Burle du fol*). (121200). L. 10

LA ROSA PARODI (A.)

OMAGGIO A VIVALDI per Pianoforte, Archi, 2 Flauti, Oboe, Fagotto e 2 Trombe. (122758). L. 8

LOCATELLI (P.)

(Vedi MARINUZZI, TONI).

LOPEZ BUCHARDO (C.)

ESCENAS ARGENTINAS. Poema sinfonico (1. *Dia de la fiesta.* - 2. *El Arroyo.* - 3. *La Campera*). (B. A. 6114). L. 20

LUALDI (A.)

LA FIGLIA DEL RE. L'Interludio del sogno (Atto II). (119422). L. 12
QUARTETTO IN MI. (120470). L. 15
SUITE ADRIATICA. (1. *Ouverture per una Commedia.* - 2. *Tramonto fra pasture e marine.* - 3. *Kolo, danza nazionale dalmatica*). (122249). L. 15
SIRE HALEWYN. Canzone romanzesca per MS e Orch. da Camera. (122250). L. 12

MALIPIERO (G. F.)

PER UNA FAVOLA CAVALLERESCA. Illustrazioni sinfoniche. (119001). L. 20

VARIAZIONI SENZA TEMA per Pianoforte e Orchestra. (119927). L. 10

STORNELLI E BALLATE per Quartetto. (119320). L. 10

DALLE TRE COMMEDIE GOLDONIANE. Frammenti sinfonici (1. *La bottega da caffè*. - 2. *Sior Todero Brontolon*. - 3. *Baruffe Chiozzotte*). (119432). L. 30

CONCERTI (1. *Esordio*. - 2. *Concerto di Flauti*. - 3. *Concerto di Oboi*. - 4. *Concerto di Clarinetti*. - 5. *Concerto di Fagotti*. - 6. *Concerto di Trombe*. - 7. *Concerto di Tamburi*. - 8. *Concerto di Contrabbassi*. - 9. *Commiato*) (122277) L. 15

CANZONI AMOROSE di G. B. BASSANI. Trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1077). L. 6

TOCCATE di G. FRESCOBALDI. Trascrizione per Orch. d'Archi. (E. R. 1079). L. 6

SINFONIE E RITORNELLI dell'*Orfeo* di C. MONTEVERDI. Trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1081). L. 8

SERENATA di A. STRADELLA. Trascriz. per Orchestra d'Archi. (E. R. 1083). L. 6

MANCINELLI (L.)

SCENE VENEZIANE. Suite. N. 1. *Carnevale*. (122401). L. 20

SCENE VENEZIANE. Suite. N. 3. *Fuga degli amanti a Chioggia*. (118675). L. 14

MARCELLO (B.)

(Vedi TONI).

MARINUZZI (G.)

ANDANTE per Archi, Arpa ed Organo di F. GEMINIANI. (119973). L. 4

10° CONCERTO DA CAMERA di P. LOCATELLI per Orchestra di Archi e Pianoforte. (E. R. 1005). L. 12

MARIOTTI (M.)

A FERRARA. Poema sinfon. (118705). L. 20

MARTUCCI (G.)

NOTTURNO in *Sol bemolle*. (118812). L. 6

NOVELLETTA. Op. 82. (118813). L. 10

LA CANZONE DEI RICORDI. Poemetto lirico per Ms. o Br. e picc. Orch. (120844) L. 20

MASETTI (E.)

CONTRASTI (1. *La notte di Pierrot*. - 2. *Nénette e Rintintin*). (120264). L. 10

ORA DI VESPRO. (122177). L. 8

MOLINARI (B.)

SONATA SOPRA « SANCTA MARIA », di C. MONTEVERDI, per Coro all'unisono e Orchestra. Versione ritmica e strumentale. (118670). L.10

LE QUATTRO STAGIONI di A. VIVALDI. Quattro concerti (1. *La Primavera*. - 2. *L'Estate*. - 3. *L'Autunno*. - 4. *L'Inverno*). (120359 a 62). Cad. L. 10

CONCERTO IN LA MIN. di A. VIVALDI, per Archi, Cembalo e Organo (121583) L. 10

CONCERTO IN LA per Violino principale, Orchestra d'Archi, Cembalo, Organo e un Quartetto d'Archi con Cembalo per « l'eco lontano ». (122583). L. 12

* LARGO di G. F. HÄNDEL. (123003).

MONTEMEZZI (I.)

PAOLO E VIRGINIA. Poema musicale. (121082). L. 15

MONTEVERDI (C.)

(Vedi MOLINARI, MALIPIERO).

MORTARI (V.)

QUARTETTO IN SOL. (122534). L. 8

RAPSODIA. (122842). L. 12

MULÈ (G.)

DAFNI. Interludio. (121057). L. 5

DAFNI. Danza satiresca. (121572). L. 8

NAPOLI (G.)

SCENE INFANTILI. Suite per piccola Orchestra. (*Marionette*. - *Ninna-nanna*. - *Barbone in sogno*. - *Piccola tristezza*. - *Serenatella a papà*. - *L'Angelus*). (120250). L. 10

(*Continua*).

IRRADIO

I RICEVITORI PIÙ PERFETTI!!

muniti di:

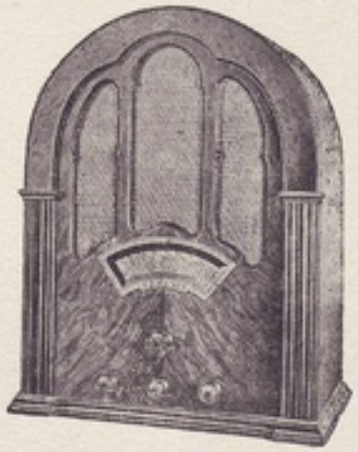
SCALA PARLANTE al 100 % con controlli visivi di tono, di volume e di commutazione radio-fono.

CONTROLLO AUTOMATICO di VOLUME ANTI-FADING

Valvole ARCTURUS tipo 2 a 5 - 2 a 6 - 2 a 7.

SELETTIVITÀ MASSIMA - POTENZA - PUREZZA DI SUONO

Supereterodine a 4, 5, 7 valvole



- Radio e Radiofonografi -

Mod. "LICTORIAL,,

supereterodina a 5 valvole

L. 1290.=

Chiedete listini particolareggiati alla

INTERNATIONAL RADIO

15, Corso Porta Nuova - MILANO - Telef. 64-345

PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento

MAMME!



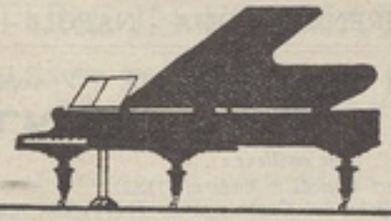
FARINA LATTEA ERBA

Il superalimento per bambini

che associa all'alto valore nutritivo
la più facile digeribilità

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

1929 - 202



Insuperato!

Insuperabile!

C. BECHSTEIN

Rappresentanti esclusivi:

RICORDI & FINZI - Milano

VIA MARINO, 3 - Tel. 82-361

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

È uscito nella **BIBLIOTECA DI CULTURA MUSICALE** *il V° volume:*

CANTO E BEL CANTO

che contiene:

P. F. Tosi. — *Opinioni dei Cantori Antichi e Moderni (1723).*
G. B. Mancini. — *Riflessioni pratiche sul Canto figurato (1777)* con una appendice.
A. Della Corte. — *Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al 900.*

Volume unico, in-16° di pagg. 274 - **L. 12.50**

Altri volumi pubblicati nella **BIBLIOTECA DI CULTURA MUSICALE:**

Vol. I - A. Brugnoli. — *La musica pianistica italiana dalle origini al 900* . L. 8,—
Vol. II - A. Damerini. — *Le forme e le grandi epoche della musica* (in preparazione).
Vol. III - G. Venturini. — *Fondamenti fisici della musica* . . . . . L. 2,75
Vol. IV - A. Della Corte. — *Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi o primitivi* . . . . . L. 3,20
Vol. VI - G. Pannain. — *Musicisti dei tempi nuovi* . . . . . » 10,—
Vol. VII - A. Della Corte. — *La vita musicale di Goethe* . . . . . » 5,50
Vol. VIII - F. Amoroso. — *Haydn* . . . . . » 5,25
Vol. IX - M. Tibaldi Chiesa. — *Ernest Bloch* . . . . . » 7,25

Vari altri volumi in preparazione

Ordinazioni e richiesta alla G. B. Paravia & C. di Torino - Milano - Firenze - Roma Napoli - Palermo.

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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

NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.
G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1870/4.

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. - Rua 24 de Maio, 18.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

I Pezzi che non hanno altra indicazione s'intendono per Orchestra

Quelli preceduti da un * sono in corso di stampa

(Vedi principio nel nostro fascicolo di Ottobre u. s.)

NIELSEN (R.)

* Concerto in Re, per Violino e Piccola Orchestra. (122967).

NORDIO (C.)

Il lago d'amore. Impressione sinfonica da « Il Poema di Bruges ». (120440). L. 20

PANIZZA (E.)

Tema con Variazioni. (121476). L. 20

PARELLI (A.)

Sinf. in do min. in 4 tempi (120913) L. 40

PASQUINI (B.)

(Vedi Toni).

PERGOLESI (G. B.)

(Vedi Gui).

PEROSI (L.)

Quartetto N. 3 in sol. (122057). L. 10
Adagio del III. Quartetto. Trascrizione. (122191). L. 8

PICK-MANGIAGALLI (R.)

Notturno e Rondò fantastico. (119073). L. 20
4 Poemi. (*Elegia; Menestrelli; L'armoniosa cuna; Ballata macabra*). (119939). L. 20
Piccola Suite (*I piccoli soldati. - Berceuse. - La danza d'Olaf*). (120474). L. 20
Preludio e Fuga. (120479). L. 20
Due Preludi di G. S. Bach. Interpretazione per Orch. d'Archi. (121861). L. 6
Scene carnevalesche (dal «Casanova a Venezia»). Furlana e Valzer (122196) L. 20

PILATI (M.)

Suite in 4 tempi per Archi e Pianoforte (*Introduzione. - Sarabanda. - Minuetto e Rondò. - Finale*). (120497). L. 10
Quintetto in Re, per 2 Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte. (121131). L. 15

PIZZETTI (I.)

Tre Preludi per l'« Edipo Re » di Sofocle. (119226). L. 25
Trio in la per Violino, Violoncello e Pianoforte. (119985). L. 12
3 Canzoni per MS con Quartetto d'Archi (1. *Donna lombarda*. - 2. *La prigioniera*. 3. *La pesca dell'anello*). (120234). L. 15
Concerto dell'estate in 3 tempi (1. *Mattutino*. - 2. *Notturno*. - 3. *Gagliarda e Finale*). (121027). L. 20
Lo Straniero. Preludio. (122180). L. 10
Rondò Veneziano. (121575). L. 20
Introduzione all'«Agamennone» di Eschilo, per Coro a 5 Voci miste e Orchestra. (122069). L. 12
L'ultima caccia di S. Uberto (con Coro o senza). (122169). L. 8
Canti della stagione alta, Concerto per Pianoforte e Orchestra. (122812). L. 30

PORPORA (N.)

(Vedi Zandonai).

PRATELLA (F. B.).

Il Minuètto diabolico. Suite orchestrale su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, bolognese (16...-1750). (119639). L. 10

RESPIGHI (O.).

Antiche Danze ed Arie per Liuto (Secolo XVI). Trascrizione libera per Orchestra: 1ª Suite (I. Molinaro (Simone). Balletto detto « *Il Conte Orlando* ». - II. Galilei (Vincenzo). *Gagliarda*. - III. Ignoto. *Villanella*. - IV. Ignoto. *Passo mezzo e Mascherada*). (118814). L. 20
Antiche Danze ed Arie per Liuto (Secolo XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2ª Suite (I. Carosio Fabrizio. *Laura soave*. Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario. - II. G. B. Besardo. *Danza rustica*. - III. Autore incerto. *Campanae Parisiensen*. Mersenne Marin. *Aria*. - IV. Gianoncelli Bern. (detto il Bernardello). *Bergamasca* (119577) L. 20
Antiche danze ed arie per liuto (Secolo XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra d'Archi. - 3ª Suite (Ignoto, *Italiana*. - 2. Besardo G. B.:, *Aria di*

Corte. - 3. IGNOTO, *Siciliana.* - 4. RONCALLI L., *Passacaglia*). (122577). L. 8

FONTANE DI ROMA. Poema sinfonico: (*La fontana di Valle Giulia all'alba.* - *La fontana del Tritone al mattino.* - *La fontana di Trevi al meriggio.* - *La fontana di Villa Medici al tramonto*). (118815) L. 20

BALLATA DELLE GNOMIDI. Poema sinfonico. (119003). L. 24

PINI DI ROMA. Poema Sinfonico. (1. *Pini di Villa Borghese.* - 2. *Pini presso una Catacomba.* - 3. *I Pini del Gianicolo.* - 4. *I Pini della Via Appia*). (119777). L. 20

BELFAGOR. Ouverture. (119989). L. 20

TOCCATA per Pianof. e Orch. (121013) L. 20

VETRATE DI CHIESA. Quattro impressioni: (1. *La fuga in Egitto.* - 2. *S. Michele Arcangelo.* - 3. *Il mattutino di S. Chiara.* - 4. *S. Gregorio Magno*). (120449). L. 24

TRITTICO BOTTICELLIANO, per Piccola Orchestra (1. *La Primavera.* - 2. *L'Adorazione dei Magi.* - 3. *La nascita di Venere*). (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 An. inglese. - 5. *Il Cuccù,* da B. Pasquini. (120867). L. 20

IMPRESSIONI BRASILIANE in 3 tempi (1. *Notte tropicale.* - 2. *Butantan.* - 3. *Canzone e danza*). (120898). L. 20

FESTE ROMANE. Poema sinfonico. (1. *Circenses.* - 2. *Il giubileo.* - 3. *L'Ottobrata.* - 4. *La Befana*). (121073). L. 20

IL TRAMONTO. Poemetto lirico pér MS. e Orchestra d'Archi. (121488). L. 8

PASSACAGLIA IN DO MIN. di G. S. BACH. Interpretazione orchestrale dall'Organo. (121769). L. 20

METAMORPHOSEON. Modi XII. Tema e Variazioni. (122011). L. 12

TRE CORALI di G. S. BACH (dai « Choralvorspiele » per Organo) (1. *Or venga il salvatore dei pagani.* - 2. *L'anima mia esalta il Signore.* - 3. *La voce chiama: svegliatevi*). (122065). L. 8

LAUDA PER LA NATIVITÀ DEL SIGNORE. Per S. MS. T. Coro e Orch. (122120). L. 20

MARIA EGIZIACA. Mistero. Trittico per Concerto. Poesia di C. Guastalla. (122553). L. 20

PRELUDIO E FUGA IN RE di G. S. BACH. Interpretaz. Orchestrale. (122826). L. 10

* CONCERTO A CINQUE per Oboe, Tromba, Violino, Contrabbasso, Pianoforte e Orchestra d'Archi. (122919). L. 15

* BELKIS. Suite. (dal Ballo « Belkis, Regina di Saba ») (122964).

ROCCA (L.)

INTERLUDIO EPICO (Percussus elevor). (121353). L. 12

ROSSELLINI (R.)

HOGGAR. Suite rapsodique (1. *Le jardin dans l'oasis.* - 2. *La danseuse aux torches.* - 3. *Nocturne*). (122660). L. 10

ROSSI (M. A.)

(Vedi TONI).

SANDONI (P. G.)

(Vedi PRATELLA).

SANTOLIQUIDO (F.)

ACQUARELLI. Suite sinfonica. (1. *La mattina nel bosco.* - 2. *Nevica...* - 3. *Vespro.* - 4. *Festa notturna* (118711) L. 20

QUARTETTO IN DO MIN. (121957). L. 10

SCARLATTI (A.)

(Vedi BOGHEN, TEBALDINI).

SORO (E.)

SUITE SINFONICA N. 2 in 5 tempi. (1. *Nocturno.* - 2. *Recuerdo lejano.* - 3. *Inquietud.* - 4. *Meditacion.* - 5. *Hora mistica*). (119289). L. 20

STRADELLA (A.)

(Vedi MALIPIERO).

TARTINI (G.)

(Vedi CORTI, RESPIGHI).

TEBALDINI (G.)

LARGO di G. B. BASSANI. Trascrizione per Archi, Oboi e Organo. (121968). L. 5

FUGA IN SOL MIN. di G. FRESCOBALDI. Trascriz. per Archi e Organo (121971) L. 5

SONATA di A. SCARLATTI, per Flauto, Archi e Cembalo. (121974). L. 10

TOMMASINI (V.)

IL BEATO REGNO. Poema sinf. (119068) L. 20

CHIARI DI LUNA: (1. *Chiese e Ruine.* - 2. *Serenate*). (119981). L. 15

PAESAGGI TOSCANI. Rapsodia su temi popolari. (120079). L. 20

PRELUDIO, FANFARA E FUGA(120935). L. 20

IL CARNEVALE DI VENEZIA. Variazioni alla Paganini. (121284). L. 20

DUE MELODIE per Canto e Orchestra su poesie di G. Carducci (1. *Lungi, lungi.* - 2. *Disperata*). (122809). L. 12

TONI (A.)

CONCERTO Op. 1. N. 12 di P. LOCATELLI per 4 Violini, Archi con Organo). (120864). L. 10

TOCCATA di M. A. ROSSI. Trascriz. libera per Pianoforte con accompag. d'Orchestra d'Archi e Organo. (119389). L. 4

DIDONE di B. MARCELLO. Frammento di Cantata per S. o T. col basso continuo realiz. per Orch. d'Archi (119384) L. 4

TOCCATA e PASTORALE di B. PASQUINI. Libera trascrizione per Orchestra d'Archi. (E. R. 1071). L. 6

TROIANI (G.)

SCENE INFANTILI (1. *Serenata.* - 2. *Ninna-Nanna.* - 3. *La bambola balla*). (B. A. 6037). L. 12

VERETTI (A.)

PARTITA N. 1 in 5 tempi per Orchestra d'Archi. (*Preludio.* - *Scherzo.* - *Aria.* - *Fugato.* - *Finale*). (120456). L. 10

SINFONIA ITALIANA (Il popolo ed il profeta). (121793). L. 12

IL FAVORITO DEL RE. Sinf. (122588). L. 12

VITTADINI (F.)

ARMONIE DELLA NOTTE. Prel. (119893) L. 8

SCHERZO. (122208). L. 8

VIVALDI (A.)

(Vedi MOLINARI).

WOLF FERRARI (E.)

IDILLIO CONCERTINO IN LA MAGG. per Oboe solo, Orchestra d'Archi e due Corni. (1. *Preambolo.* - 2. *Scherzo.* - 3. *Adagio.* 4. *Rondò*). (122546). L. 10

SUITE CONCERTINO IN FA MAGG. per Fagotto solo, Orchestra d'Archi e due Corni. (1. *Notturno.* - 2. *Strimpellata.* - 3. *Canzone.* - 4. *Finale*). (122565). L. 10

ZANDONAI (R.)

SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi. (118816). L. 6,—

GIULIETTA E ROMEO. Episodio sinfonico (dalla Danza del Torchio e Cavalcata). (120794). L. 20

BALLATA EROICA (121849). L. 10

FRA GLI ALBERGHI DELLE DOLOMITI. Echi sinfonici. (121852). L. 12

PRELUDIO VIII (dal « Clavicembalo ben temperato » Vol. I di G. S. BACH) trascritto per Archi, Arpa ed Organo. (121855). L. 5

ARIA di N. PORPORA, trascritta per Violoncello solista e Orchestra d'Archi. (121858). L. 5

QUADRI DI SEGANTINI. Poema sinfonico. (*L'aratura.* - *Idillio.* - *Ritorno al paese.* - *Meriggio*). (122327). L. 20

NOTTE A SIVIGLIA. Impressione sinfonica (da CONCHITA) con Voce di T. (122435). L. 12

IL FLAUTO NOTTURNO. Poemetto per Flauto solista e piccola Orch. (122726). L. 8

LA FARSA AMOROSA. Sinfonia. (123006). L. 12

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

PREZZI D'ABBONAMENTO A « MUSICA D'OGGI » PEL 1934:

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 1934.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandocene avviso.

L'importo si può versare sul nostro Conto Corrente Postale 3-2353

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. G. Bragaglia. — La « Lulliade » poema di Ranieri di Calzabigi, nelle vicende della musica italiana in Francia . . . . . Pag 383

A. Lancellotti. — Mario Costa . . . . . » 389

RIVISTA DELLE RIVISTE: Un precursore ceco di Schubert. - Italia. - Estero » 395

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . . » 399

CORRISPONDENZA DALL'ESTERO: Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) » 403

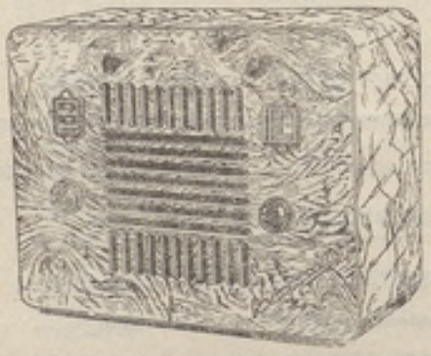
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica eseguita . . . . . » 408

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 411

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 415

BRANO MUSICALE

C. Dall'Argine: *È finita, ora taci, o liuto.* Canto e Pianoforte.



ALAUDA

« SOLA, CANTO VOLANDO »

La Nuovissima Supereterodina Radiomarelli

Prezzo di vendita, comprese le valvole: in contanti L. 600,-

esclusa la tassa governativa di L. 114,-

A rate comprese le valvole e le tasse governative

Lire 156,- in contanti e 12 rate mensili da Lire 50,- cadauna

RADIOMARELLI

ANNO XV. NOVEMBRE 1933-XII N. 11

MVSICA D'OGGI

"La Lulliade,,
poema di Ranieri di Calzabigi sulle vicende della musica italiana in Francia

Le glorie della musica italiana a Parigi nei secoli XVII e XVIII cioè le battaglie combattute dai nostri musicisti e dai comici, le resistenze opposte dai francesi e le gelosie del fiorentino Lulli, già ben sistemato in Francia prima che i suoi connazionali ci venissero, come lui, a tentare la fortuna, i successi della *Serva Padrona*, la famosa « Querelles des bouffons », la moda degli italiani e alla conclusione, il loro trionfo, nonostante la cacciata da Parigi, costituiscono il soggetto di un poema eroicomico che si conserva a Firenze tra i manoscritti Magliabecchiani. Esso è inedito.

La Lulliade, divisa in otto canti e composta da 4352 versi, non porta il nome dell'autore; ma nell'originale, già posseduto da una accademia letteraria del tempo, e ampiamente commentato dai vari accademici per loro diletto, porta le iniziali di R. D. C., spiegate in calce da carattere settecentesco come: *Ranieri de Calzabigi, consigliere aulico;* mentre nel foglio a fronte, sempre la mano dell'accademico che ci svela il nome delle iniziali, si legge: *dono del celeberrimo autore.*

Del resto nessun dubbio si potrebbe avere nell'attribuire la paternità a quest'opera. La satira contro i francesi e contro i preti, caratteristiche di Calzabigi, e specialmente la caricatura del melodramma primitivo ch'egli ha già fatto nell'« Opera seria », a chi conoscesse questi lavori, e avesse presente lo spirito del livornese, sarebbe facile pensare a lui, e identificare l'autore del divertentissimo poema che abbiamo il piacere di pubblicare.

Il valore dell'opera non è letterariamente eccezionale; ma esso è rilevante per la storia della musica. Se pure nel genere eroicomico non possiede altissimo pregio, per la gente di teatro la *Lulliade* è d'un grande interesse, illustrando la storia e il costume teatrale, oltrechè il soggetto dell'Opera Comica. Comunque un chiosatore che si firma Aristarco, e di certo è il Baretti, la difende contro gli stroncatori, dicendo che essi non capiscono: « beati pauperes spiritu ». « Le loro congiure hanno avuto poco felice incontro in altre occasioni ». « Durerà il poema; e se mai soffrirà qualche piccolo oblio, sarà gloria non dei suddetti critici ».

Infatti, mentre otto canti c'interessano ancora e sono quasi per intero divertentissimi, i loro difetti han poco rilievo per noi che non cerchiamo la bellezza del componimento, ma bensì altre cose.

È naturale che per convenienza il poeta non tenga conto della reale cronologia dei fatti, e, dove gli fa comodo, anteponga o ritardi gli avvenimenti quali storicamente si dettero. Perciò non cade in acconcio l'Accademico Disperato quando coglie un solenne anacronismo nella contemporaneità di Lulli e del ballerino Marcel; e scrive « Lullo passò in Francia nel '600 secolo, fiorì il Celebre Marcello, nel '700 il Poeta fa d'ogni erba fascio per impiegar la sua maldicenza buffona ». Vedremo a parte la posizione del Lulli nella invenzione del Minuetto e nei suoi rapporti con Pecour; in ogni modo questa parte del manoscritto è per noi interessante quanto lo stesso poema. Le note scritte dagli Accademici e alla fine di ogni canto, sono ricche di notizie e curiose. Secondo le nostre congetture il poema, composto tra il 1752 e il 1760, e regalato all'Accademia probabilmente nel 1774, quando l'autore si ritirò a Livorno dove pubblicò le Poesie, venne commentato circa il 1790 e non prima perchè nelle note al Canto Ottavo si parla del successo di Paisiello nel *Pirro* come datosi alcuni anni avanti (1786).

I commenti accademici sono per metà note di brontoloni, conservatori, che attaccano i versi sciolti dicendo che dove non c'è rima non v'è poesia; che scherniscono la Commedia dell'Arte senza capirne la forza comica; che sprezzano gli attori, facendo sul loro conto la questione morale; che preferiscono infine i tragici mattoni alle opere buffe. Tuttavia queste note son piene di curiosi rilievi, di notizie preziose, di polemiche buffe e d'erudizione enciclopedica pericolante. Le mode, la vita, il pubblico a teatro, la Commedia dell'Arte, l'Opera buffa e la città di Napoli, i Gesuiti coi loro scolaretti procaci, i costumi privati di canterine ballerine e attrici, la prosa e i melodrammi, Metastasio e cento questioni letterarie, le parrucche e i nei, il minuetto, i balli da scena e le feste da ballo, i castrati, le Sacre rappresentazioni, J. J. Rousseau e la vita in Francia, i più disparati argomenti vengono toccati dai saputissimi accademici in combutta. Il loro linguaggio è aperto e spregiudicato fino al turpiloquio popolaresco, tra lezioni circospette ed untuose, nella varietà dei commentatori, tra cui un gesuita. Siamo in quel periodo del secolo XVIII nel quale si reagiva alla forma « letteraria » e si attingeva colore anche dalle espressioni dialettali per ottenere efficacia veloce. Il Cesarotti e il Beccaria avevano legiferato questo stile anticlassico, vivace, sorprendente e parlato. Il Baretti era un paladino del genere antiretorico, e la sua prosa briosa e aggressiva, dà il tono ai commenti che seguono la *Lulliade*, scritta anch'essa in forma facile ardita e spiritosa, tra le approvazioni dello Scannabue.

Nelle annotazioni al canto VIII dove il poeta scrive:

« Non ho iniziato alcun di quei che prima
immaginando favole facete ecc. »
« Anzi spero che in me ritroverete
vezzo diverso, bizzarria di rima
e un brio e un filosofico burlesco
per cui o più diletto o meno incresco »,

il Baretti commenta: « È verissimo. Si è veduto sopra al canto V quali siano i più rinomati poemi eroicomici. Questo non rassomiglia nè alla *Secchia Rapita*, nè all'*Hudibras*, nè al *Lutrin*, nè al *Dyspensary*, nè al *Ricciardetto*, nè al *Riccio Rapito*, nè alla *Pulcella d'Orléans*. Non vi sono buffonate laide plebee, proverbiali, concettose; in una parola questo Poema è originale ».

« Le rime più difficili della nostra lingua sono in questa *Lulliade* felicissimamente e quasi tutte impiegate. Non v'è stento, non contorsione; non son tirate co' denti. Si provino gli altri, ma non ci si metteranno; anzi disprezzeranno quelli che sono, e capace di fare e che di fare si proveranno ».

Sempre nelle note, al principio del poema, lo stesso autorevole parere di Aristarco ci conforta a pubblicare il manoscritto, perch'esso « non verrà mai alla luce fuor di proposito ».

***

La *Lulliade* sarà da me pubblicata nella insigne collezione dei Classici del Ridere di Formiggini. Frattanto ne offro qui un riassunto per invogliare i competenti a leggerla intera quando uscirà.

Nel primo canto si comincia a descrivere in tono canzonatorio la vita di Giambattista Lulli, raccolto da Gallicana, allegoria della Francia.

« Si descrive Parigi, ed il vantato
Teatro suo, Povero Lullo nasce.
Cerca fortuna in Francia. Addormentato
Gallicana lo trova. Il veste e pasce
Gli dà maestri. A suo modo è educato.
Della francese Musica ch'è in fasce
Vuol farne il Dio. Della Senna alle [Sponde
Lo mostra. Trova increduli. L'asconde».

Figlio di un chitarraio che aveva bottega in via de' Calzaioli Giambattista fin da bambino:

« Lo strimpellar un chitarrin scordato
era lo spasso suo, la sua delizia:
ma da un cieco a cui s'era affezionato
di musica ebbe poi qualche notizia,
e di sett'anni ancor non bene interi
sonava franco lo scacciapensieri ».

Con questi inequivocabili segni del proprio genio musicale il ragazzo se ne fuggì a Parigi, e non vi fu condotto dal conte di Guisa, come tutti sanno che avvenne. Giunto a Parigi si mette a imparare la danza alla scuola del famoso Marcello, il virtuoso del Minuetto che, stando alla storia, doveva fiorire circa un secolo dopo di Lulli. Ma questa è una licenza poetica, e non conta rilevarla.

Marcello

« Grande eroe della danza, se ben zoppo
Fosse per la vecchiaia e la podagra.
E che su piedi non reggeva troppo
L'indebolita sua macchina magra,
I salti lascia per si giusto intoppo
E l'arte a raffinare si consagra
E insegna garbi, gesti, atti, maniere:
E un nuovo a sè ne crea ricco mestiere.
Corre a gara a instruirsi alla sua Scala
Ogni Sposo, ogni Drudo, ogni Donzella:
Agiato ei siede, e se con qualche parola
Corregge il passo a questo, il gesto a [quella.
Talvolta al terzo Cielo anch'Ei sen vola
Gridando con enfatica favella
Ch'Ei vede il Mondo tutto, ed un ristretto
Dell'Enciclopedia nel Minuetto ».

Qui comincia la trasformazione del nostro eroe, o meglio la sua mascherata da francese. Rivestito di tutto punto egli parve subito un altro.

« Come resta Arlecchino dissestato,
Quando in quell'antichissima comedia
In cui sopra un pagliaccio addormentato.
Svegliandosi si trova in Regal Sedia
Con nobil turba cortigiana al lato
Che l'inchina, lo seguita, l'assedia:

Tal fra sì strani e inaspettati voli
Rimase quel garzon mangiafagioli. »
« Ma pian piano, deposto ogni timore,
La Cupola scordò, scordò l'Italia
Pensando, che figlio d'un gran signore
Esser stato potea cambiato a balia.
E che a supporre ogni cosa peggiore,
Se quella vaga Dama ora l'ammalia;
È pur meglio arricchir con una strega,
Ch'esser Monello e star sulla bottega. »
« Così vegghiamo noi la Lavandaja
A un tratto diventata Canterina,
Ch'obblia presto il sapone e la caldaja
E pettoruta in teatro cammina:
E quando luccicante di migliaia,
Di brilli, e in manto d'or fa da regina
Quella non par che scapigliata e sciatta,
Facea fin rattoppar calze e ciabatta. »

Ma già nelle note al primo canto i chiosatori accademici ci cominciano ad informare che già qui si principia a parlare di quel Bambini capocomico della compagnia che rappresentò a Parigi *La Serva Padrona*. Sappiamo bene chi fosse il Bambini (cfr. A. Della Corte: *L'opera comica it. nel 700*. Bari, Laterza, p. 96 e cfr. Castil Blaze, cap. VI, *Opera Italica*). Ma per non ripetere cose già stampate, noi ce le faremo dire da un chiosatore del manoscritto. « Costui era un impresario di Compagnie di Buffi vaganti, cioè di Buffi, che per la loro mediocrità non trovano posto nei Teatri stabili delle città. Aveva il Bambini, come si osservò sopra, per prima Buffa la signora Jonelli, per primo Buffo il signor Mannelli, che hanno lasciato in Parigi una tanto luminosa memoria. Corse il Bambini la Germania e capitò in Argentina; ivi ottenne il teatro della città per farvi alcune recite. Venne a lite col Pretore. Fu consigliato a ricorrere al Ministro della Guerra a Parigi. Vi si trasferì conducendo seco la Jonelli ed il Mannelli. Trovò aperta la via per prodursi sul gran teatro (cioè piccolissimo e meschino) dell'opera. Era allora questo teatro deserto, e fallito. I due buffoni vi comparvero colla *Serva Padrona* di Pergolese. In breve tempo procurarono all'accademia reale della musica un profitto sorprendente.

Il fanatismo che produssero in Parigi per la Musica Italiana fu tale che i cortigiani di Lulli si scatenarono tutti contro di loro. Gridarono, scrissero, stamparono in dispregio e vituperio della Musica Italiana non solo, ma ancora della nazione nostra avvilita, intenebrata, umiliata, checchè ne dicano alcuni dottissimi nostri scrittori. Si scosse il popolo parigino. Fu agitata quella gran corte. La marchesa di P..... (Pompadour) potentissima, che ambiva la gloria di eccellente attrice canterina, prese partito contro gl'italiani. Il cantar la musica francese è facile L'italiana non così. Quella moderna Aspasia non sapeva una nota di musica, ma cantava, come tutti i francesi cantano, a aria, a orecchio. Da lei fu ottenuto un ordine, che esiliava i Buffoni. Con difficoltà furono pagati delle loro virtuose fatiche. Partirono. « Ecco il soggetto del poema ».

Non starò in questo articolo a rifar ciò che più acconciamente troverà posto nella introduzione che Formiggini pubblicherà col poema. Sarà più gradito al lettore ch'io prosegua a dare un ampio cenno del manoscritto.

Al Canto secondo vediamo Giambattista a Parigi fare il gran colpo. Egli vi era giunto « *appunto quando le genti avvezze a scordature strane* » « *avevano per orchestre i campanili* ». Il poeta sostiene che non fu difficile, per Lulli, risultare un genio tra tanti bestioni.

« Lullo opera portenti musicali; [Regi Violinisti. Scrive teatrali
Grande è il suo nome. Posto vien fra' Musici drammi. Ottien di Nume i pregi

Fonda la Chiesa sua. Sue Decretali, Prodigi suoi. S'adora. Ha tomba eletta
Suoi Dogmi e Riti. Muor. Risorge. Egregi Feste e auti da fè dalla sua setta. »

Comincia la riforma tecnica portata da Giambattista in Francia, quale i cultori di musica sanno. I chiosatori si accapigliano nelle loro note e c'è chi sostiene che il poeta esagera nel dir che la Francia si trovava così al buio prima di Lulli; ma finisce con l'aver ragione l'Ausonio, il quale porta la testimonianza di Voltaire: « *il n'y avait pas* (alors en France) *qui saut faire un Trio; ou joue passablement du violon* ». Lulli, spiega il poeta:

« Fu il primo ancor che in Francia, in- Che d'impeciar gli archi a loro desse
[troducesse Il segreto, che parve e nuovo, e bello
Il contrabasso, ed il violoncello: E che in orchestra mettesse, a oggetto
Che accordar gli strumenti vi facesse Di regolare il tempo, uno spinetto. »
Da tutti i sonatori, questo con quello:

Nelle note al canto VI l'Ausoni asserisce che: « Niuno de' sublimi Cantanti dell'opera francese in quel tempo, non Geliotte, non Chassè, non Gelin, non la Felb, non la Chevalier, ecc. intonava, nè mediocremente. L'orchestra poi non si trovava quasi mai in misura ».

Insomma Giambattista vinse in ogni campo: perfezionò l'arte del canto, migliorò le orchestre, trionfò come compositore e come regista, mentre l'assiduo esempio delle opere italiane si rinnova in Parigi anno per anno. La civiltà musicale italiana, portata in Francia, dava buoni frutti, per quanto provocasse le violente reazioni nazionaliste che noi sappiamo dalla « Querelles des Bouffons ».

« In certe lor funzioni straordinarie Lascivette donzelle a schiere a schiere,
Come del giorno che giunse il dio Lullo Di porpora dipinte il latteo volto,
In Francia a trarla dalla sua barbarie: Coperte il seno di mantiglie nere
Di quel che scelse il celeste Fanciullo Coll'aureo crine in varie fogge avvolto;
Per produr le sue musiche primarie; Festosette concorrono a vedere
Dell'altro in cui tenne un concilio in trullo L'Auto di fè: seco traendo un folto
Brucian, sia per sua Legge o lor costume Stuol di vaghi e briosetti amanti
Di straniera armonia più d'un volume. Quasi d'intorno a' fiori api volanti. »

D'altronde i sistemi musicali francesi erano italiani: perfino i castrati!

« Han poi gabbie nel Tempio, ove sicuri E per le loro musiche gli augurj
E ascosi sempre agli occhi de' profani, Prendono da que' poveri Cristiani;
Cibati a sazietà come Epicuri Come già in Roma con etrusco studio
Custodiscon Castrati Italiani. S'esplorava de' polli il Ferripudio. »

Anche lo Scriv, un chiosatore, sostiene nelle sue note che la musica di Lulli è italiana: « gl'investigatori delle cose hanno scoperto essere appunto quella che in secolo usava in Italia. Produssero (a Parigi) degli spartiti nostri del 1660-1680 ecc. Questi dimostrarono ch'egli non fece che copiarli con poca diversità. Noi in un mezzo secolo circa c'innalzammo al Pergolese, al Vinci, ecc. Ma i francesi rimasero a Lulli. Ci volle la derisione dell'Europa per indurli a chiamare i Gluck, i Piccinni, i Sacchini, ecc. Per ottener questo cambiamento ebbe da seguire una guerra civile in Parigi ».

I francesi italianati e il Lulli italiano franciosato non si erano rinnovati.

D'altronde, secondo un altro chiosatore, le nostre riforme erano esagerate. « Io proporrei (si legge in uno di questi commenti, che sono come una conversazione tra accademici tenuta per iscritto) a' nostri maestri d'introdurre il tamburo e lo sparo del cannone, come già tentò diabolicamente l'Händel in Inghilterra, o almeno i colpi rumorosi di quelle gonfie vesciche attaccate ad un bastone, colle quali i Folletti o i Demonj vestiti come gli spazzacamini, cacciano di scena nelle nostre commedie, chiamate dell'arte, Pantalone, il Dottore, Pulcinella, ecc. Dobbiamo aspettarci questo *non plus ultra* dell'arte musica: siamo già sulla via di una tale miracolosa novità ».

Ma improvvisamente Lulli muore. Disordine e smarrimento! Non se ne vede il successore. Nonostante i trionfi della vera musica imposta dall'Italia, il prestigio di Lulli in Francia rimane altissimo anche dopo la sua morte. Nel Canto III vediamo come la sua fama resista anche in concorrenza al successo crescente di J. B. Rameau.

« Non lascia Lullo un Successor. Chiamato
È un Concilio. Giovane Ramo scende
In Italia. Ritorna ed è acclamato
Secondo Papa. La Moda s'offende
Della Musica sua. S'ammala. Andato
Il Pontefice a lei, peggior la rende
L'infermità. Si stizza. Invelenita
Corre alla Mamma a domandarle aita. »

Sulla Moda l'autore si compiace indugiarsi, e con lui i chiosatori, a canzonare i costumi del tempo. Un'allegoria illustra per due o tre canti, a gran spettacolo, le vicende della battaglia dell'opera comica, ch'era protetta dalla Moda.

« La Moda è accolta dalla Madre. Parla
Del suo disgusto. L'è promesso aiuto.
L'Incostanza si affretta a vendicarla.
Resta la figlia. Uno ed un altro astuto
Suo cortigiano la trattiene a ciarla.
Si sa per la città, che a spron battuto
Quella uscì di Palazzo. L'inseguisce
Un popolo curioso. Ella sparisce. »

Le invenzioni allegoriche si moltiplicano per i canti IV e V, del quale è « argomento » il seguente:

« La Noja, e suo soggiorno. L'Incostanza
Contro il Papa l'irrita. Ella esce sola
In lettiga. S'impiastra. La sembianza
Di mosca piglia. Al Teatro sen vola.
Spande il velen. Repentina mancanza
Toglie i sensi a una Bella, e la parola.
La portan via. Vota riman la Sala
Il Telone a mezz'Opera si cala. »

Nelle note il Disperato deplora che il poeta sia spesso licenzioso: « frequentemente e non meno indecentemente se la spassa il poeta col seno delle donne », « vergogna, per un uomo di lettere, di sbardassare così licenziosamente »! Ne consegue da parte dei chiosatori una edificante discussione squisitamente settecentesca sul piccante soggetto. Infine al canto VI:

« Arde Ramo di sdegno. Predizioni
D'un Profeta Boemmo. I parigini
Alto spavento invade. Processione
Di penitenza. Arrivo del Bambini.
Cantano i Buffi. Immense acclamazioni
Ha la *Serva Padrona*. Gran quattrini
Fa la Tonelli. I Lullisti parteggiano
E contro gl'Italiani alfin guerreggiano. »

(Continua).

ANTON GIULIO BRAGAGLIA.

Mario Costa

Ho conosciuto Mario Costa una dozzina di anni fa, quando era già celebre ed aveva dato il meglio dell'opera sua. Lavorava, allora, all'operetta *Posillipo*, per condurre a termine la quale si era chiuso nella camera dell'Hôtel Regina di Roma, dove resiedeva, nei due torridi mesi di luglio e agosto, rinunziando, quindi, al suo solito riposo estivo. Poco tempo prima, cedendo al mio desiderio, aveva acconsentito a dirigere due concerti delle sue famose canzoni napoletane alla I Biennale Romana d'Arte. I concerti, nei quali cantarono artisti di prim'ordine, come Laura Pasini Vitale, furono una vera riconsacrazione pel Maestro, che da allora mi divenne amico cordiale.

Poi, insofferente com'era d'una fissa dimora, lasciò la Capitale, e ci scrivemmo spesso, fino a un anno fa, quando mi disse che i medici gli avevano consigliata l'aria di Montecarlo meglio adatta ad una insufficienza cardiaca di cui soffriva, ed ove, il 27 settembre, il male ha avuto ragione sulla sua gagliarda fibra.

Perchè Mario Costa era un uomo ben piantato, forte, e aveva per la sua salute quei riguardi che gli conservavano come una perenne giovinezza. D'estate, se, toltasi la giacca per accompagnare al piano un interprete, avvertiva una piccola corrente d'aria, s'alzava di scatto con terrore per mettersi al riparo, come da buon meridionale vi accoglieva nella propria stanza d'albergo avvertendovi con una specie di orgasmo di guardarvi dal deporre il vostro cappello sul suo letto.

Caro e buon Mario Costa, che fu la semplicità e la sincerità fatte persona, che ignorava il tono del grand'uomo ed era sempre affabile e confidente, come la sua scomparsa è risentita oggi dagli amici! La musica, per lui, fu l'espressione naturale del proprio temperamento. La creava e la scriveva con la stessa facilità e spontaneità con la quale gli altri parlano. Non c'era bisogno, per questo, neppure della solitudine e del raccoglimento, chè ogni posto era buono per lui, e, in Albergo o in casa d'amici, al Caffè fra gente che ciarlava e rumoreggiava, o in trattoria, se un'idea s'imponeva al suo spirito, era capace di isolarsi spiritualmente e scrivere le sue più belle pagine musicali. In un giorno solo nacquero, così, quattro delle sue duecento canzoni napoletane: *Marzo un poco chiove; Sei morta nella vita mia; A Signora Luna; 'U contrattino.*

Nato a Taranto il 24 luglio 1858, discendeva da una famiglia di musicisti. Il suo bisavolo, Giacomo Tritto, fu compositore di grido, maestro di Bellini e Mercadante. Suo zio, Michele Costa, portò in Inghilterra la freschezza della musica italiana. Egli stesso, a soli otto anni già suonava il piano, pure non riuscendo ad abbracciare tutta la tastiera. Dirò di più: già componeva, facendosi scrivere la musica dai compagni che conoscevano le note musicali. E cantava con voce da contralto il *Miserere* del Mercadante che, vecchio e cieco, gli posò un giorno la mano sulla testa, augurandogli un lieto avvenire. Abitava, allora, nella stessa casa del Procuratore del Re Cesare Oliva (il padre di Domenico Oliva), che lo voleva spesso nel suo appartamento, dove gli insegnava la storia romana col metodo abbastanza razionale dei pupazzi, raffiguranti Imperatori, Re e tiranni. E Pasqualino (perchè il nome di Costa è Pasquale Mario), quantunque preferisse altri studi, seguiva sempre con interesse le spiegazioni del suo vecchio e illustre amico.

Ma la musica lo voleva tutto. A dieci anni era allievo esterno del Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella e poteva scriversi da sè le sue canzoni e romanze. A dieci anni? Sicuro! Ne compose più d'una: *In alto mare* su parole del Golisciani, *La preghiera dell'orfanella*, *La Primavera*, ecc.

Segnalatosi presto, Mario Costa ottenne il posto gratuito nel Conservatorio e continuò alacremente lo studio di piano, composizione e canto. Al Conservatorio cantò nell'operetta del De Nardis *Il Bagno freddo* e Fernando De Lucia, allora suonatore di contrabbasso, lo guardava a bocca aperta, senza, forse, neppure sospettare che col tempo sarebbe divenuto un tenore di fama mondiale. Più tardi Mario Costa cantò alla Filarmonica dei Nobili. Anche colui che poi doveva divenire il celebre basso Poggi suonava allora nell'orchestra il corno da caccia. Ma al Costa cantore erano compagni la soprano Colonnese, la mezzo soprano Marzella e il basso Arcangelo Rossi, uomo di una stravaganza pazzesca, che morì per essersi un giorno tagliata da se stesso la lingua...

Quando a venti anni Mario Costa lasciò il Conservatorio di San Pietro a Majella aveva già al suo attivo cinquanta romanze. Rimase poco tempo a Napoli, dando lezioni di piano e poi partì per Londra, dove visse in comunanza di lavoro e di ideali con F. Paolo Tosti, Caracciolo e Denza. Ogni anno, però, faceva ritorno alla sua bella Napoli. E fu in una di queste periodiche gite che una sera Martino Cafiero lo fermò per la strada e, sotto ad un lampione, gli lesse i versi di un giovane poeta napoletano:

Nanni, si nce penzo me vene na cosa!

Caracciolo s'era rifiutato di musicarli; occorreva che li musicasse lui. Mario Costa, da quell'anima d'artista delicato che era, apprezzò subito la finezza del temperamento del poeta e volle conoscerlo. Così Martino Cafiero gli presentò il giorno dopo un giovanotto magro, col bavero della giacca rialzato e il cappelluccio tondo floscio: si chiamava Salvatore Di Giacomo.

La canzone fu musicata con passione ed eseguita alla Villa Nazionale insieme a *'U telefono* di Denza, su parole di Peppino Turco, e a *Salamelick melick Salem* di Caracciolo su parole di Roberto Bracco. Ma non ebbe successo, ed il Costa lo spiegava così: « Caracciolo ed io, che conservavamo sempre le abitudini inglesi, ci presentammo in pompa magna con tuba e *redingote*. Fummo subito notati, seguiti, e coperti dallo schiamazzo di tutto il popolino. L'insolita accoglienza dovette suggestionare in malo modo il maestro Caccavajo, che dirigeva la banda, ed un nugolo di cantanti attaccò la musica a tempo di funerale! Quello che accadde non so, ma so che il fiasco è rimasto memorabile negli annali di Napoli ».

La rivincita, però, sopraggiunse presto e la canzone divenne popolare. Anche per *Oilì, Oilà*, eseguita a Piazza del Plebiscito, il direttore d'orchestra prese il tempo così largo da determinare un insuccesso. Mario Costa, che era tra la folla con una sua amica, le disse: « Domani tutta Napoli la canterà ». Ed ebbe ragione assai più presto, perchè recatosi, subito dopo, al Caffè di Napoli, vi fu accolto da applausi trionfali: il posteggiatore *Calienno* aveva già cantato a tempo giusto ventisei volte *Oilì, Oilà*, e continuò a cantarla fino al mattino.

Da allora Mario Costa e Salvatore Di Giacomo divennero come un binomio; l'uno fu il musicista dei versi dell'altro e viceversa. Quante canzoni fiorirono e divennero celeberrime così? Chi può dirlo? Basti ricordare *A reterata*, *A luna nova*, *Marzo nu poco chiove*, *Carulì*, *Lariulà*, *Mena mò*, *Serenata napoletana*, *Avutammo stu vico*, ecc. I successi furono veramente colossali.

Nel 1896 Mario Costa era a Napoli quando le truppe partivano per la guerra d'Africa al suono della *Reterata*. Il coro

Napule e nenne belle

assunse un tono clamoroso cantato dai soldati non solo, ma dall'immensa folla che li accompagnava, madri, sorelle, spose... Era un coro enorme, che aveva qualche cosa di eroico e di tragico insieme. E l'autore, misto alla folla, seguiva sconosciuto le truppe e voleva aggiungere la sua voce a quella del popolo: ma la voce non venne perchè l'emozione gli formava un nodo alla gola.

Questa fu una delle più grandi gioie della sua vita. L'altra l'ebbe quando, per festeggiare l'Imperatore di Germania giunto a Napoli per la prima volta nel 1887, fu eseguita una grande serenata a mare. « Nello specchio d'acqua dinanzi al Palazzo Reale, nella notte plenilunare, su una enorme zattera gremita d'un paio di centinaia di esecutori tra violini, mandolini e chitarre io — egli narra — dovevo dirigere alcune mie canzoni. Su una seconda zattera vicina a quella dell'orchestra erano un centinaio di persone del coro. Ad un tratto diedi il segnale di attaccare *A luna nova*. Entrò l'orchestra, entrò il coro. Ma a poco a poco alle cento voci di quest'ultimo s'aggiunsero quelle del pubblico che gremiva le barche ond'eravamo circondati. Il coro s'allarga ancora, s'estese, raggiunse le barche più lontane, l'immensa folla ammassata sui *quais*. Dopo pochi minuti la mia canzone era almeno su duemila bocche in un coro formidabile, d'effetto meraviglioso. Era tutta la mia città che cantava la mia musica. L'emozione mi impedì di continuare a dirigere, ma quelle voci innumerevoli proseguirono sino alla fine facendo a meno di me ». E Guglielmo II volle il bis.

Tutte le sue canzoni ebbero sempre di questi successi. *Marzo nu poco chiove*, per esempio, veniva un giorno cantata al piano da un giovane con tanta grazia e sentimento, che una fanciulla s'innamorò di lui e dopo poco tempo ne divenne moglie. Era il collega Gaetano Campanile Mancini ed il fatto è ricordato dal figlio Achille, lui pure giornalista e scrittore, e, per di più, collaboratore di Mario Costa.

Le canzoni di Mario Costa furono ammirate ed amate da Papi, Imperatori e Re! Si racconta che Leone XIII si faceva spesso suonare all'harmonium dal Cardinale Hoenlohe la *Luna nova*. E Vittorio Emanuele III, quando era ancora Principe di Napoli, in un salotto dell'aristocrazia unì al coro la sua voce. Anche la Regina Margherita fu tra le ammiratrici del Maestro. Lo raccontava egli stesso: « Quando la Regina Margherita mi fece l'alto onore di ricevermi nella Reggia di Capodimonte ebbi la sorpresa di trovare molta musica mia sul suo pianoforte. Naturalmente ciò mi fece gran piacere. Ero più giovane di... trentaquattro anni, e cantavo abbastanza bene la mia musica. Cantai parecchie melodie e canzoni mie. Quando mi accinsi a cantare *Oilì, Oilà*, la Regina mi chiese se le parole di quella canzone non fossero un po' troppo ardite. La rassicurai mostrandole parole e musica. Aggiunsi che la sua impressione derivava dal popolo, che, per le strade, muta ed aggiunge a suo piacimento senza colpa mia ».

Eppure quanto poco resero al Maestro tutte queste canzoni! Le migliori se le presero per pochi soldi, e anche per nulla. *Era de Maggio* fu venduta per 10 lire...

Ma allora i diritti d'autore non erano tutelati come oggi, e, poi, l'artista si

trovava stretto dal bisogno! Guadagnava bene, è vero, a Londra, ma, incapace di amministrarsi, spendeva il doppio del guadagno, accumulando, quindi, debiti. E un giorno, per liberarsene, partì per l'Italia con la scorta delle ultime duemila lire. Derubato a Parigi, giunse a Torino addirittura al verde e, non avendo trovato all'Accademia Militare suo fratello, scese in un albergo eccentrico, ove, dopo qualche giorno di credito, vedendolo così avvilito e sempre nell'attesa di lettere raccomandate che non arrivavano, gli sequestrarono le due valigie di cuoio e lo misero alla porta.

Per la strada, stanco e digiuno, dopo aver dormito tre notti sulle pubbliche panchine, compose mentalmente la musica che, poi, doveva trovare le parole del Di Giacomo, divenendo la canzone *Carulì*. E pensò di offrirla subito a Ricordi. Ma non aveva la possibilità neppure di affrancarla. Allora si sovvenne di una scatoletta di cerini in argento, donatagli a Londra da un'ammiratrice, con tanto di dedica, e, fattosi coraggio, la vendette per... due lire. Con una lira fece colazione, con l'altra scrisse al Ricordi.

Dopo un paio di giorni passò dal suo ex albergo, come per caso, ed il portiere, scortolo, gli si fece incontro tutto premuroso per consegnargli una lettera raccomandata. Era del Ricordi. L'aprì in sua presenza, traendone un biglietto da 500 lire che gli permise di riavere le valigie. In virtù di generose mance distribuite a tutto il personale, riebbe anche la stima e gli ossequiosi inchini di quest'ultimo, e, contento se pur alleggerito, partì subito per Milano dove da Ricordi dette forma definitiva alla musica. Poi andò a Napoli raccogliendovi nuovi successi, ed infine, spinto dal suo spirito errabondo, si condusse a Parigi.

Siamo nel 1892 e Mario Costa è già celebre. Ciò non gli impedisce di trovarsi di nuovo senza un soldo. Ma ormai ha 35 anni e la miseria gli pesa di più. Deve uscirne ad ogni costo, scrivendo subito qualche cosa di fruttifero. Il caso lo soccorre. Viene a lui un giovane poeta che ha ideato una pantomima e vorrebbe farla musicare, per lo stesso motivo che si trova senza un soldo. Si chiama Bessier e lo conduce dal direttore del Teatro Dejazet, che lo accoglie con una serie di domande secche:

— Avete scritto delle opere? — No.

— Avete scritto dei balletti? — No.

— Avete scritto musica per vaudeville? — No

— E allora, signore, lasciatemi stare! — E lo congeda bruscamente.

Dopo dieci giorni il Bessier (o il bisogno) indusse Costa a ritentare l'assalto, e questa volta con risultato positivo.

« Ritornai al Teatro — narra egli stesso — ma vietando assolutamente all'impresario di presentarmisi dinanzi e chiedendo una relativa carta bianca per rivoluzionare a mio modo il palcoscenico e l'orchestra. Il poeta Bessier (non ho mai capito per qual motivo) doveva avere influenza sull'animo del direttore, perchè mi fu tutto accordato. Allora mi misi a lavorare sul serio. Per un'intera settimana rimasi dalle 9 alle 16 in teatro ad assistere alle prove di altri lavori, per studiare gli artisti e apprendere il genere. Poi mi chiusi in casa. Rifeci a mio talento quasi tutto il copione del Pierrot e in tre giorni composi il primo atto. Mentre incominciavano le prove di questo, in cinque giorni scrissi il secondo e in due giorni e mezzo il terzo. In meno di dodici giorni, dunque, la pantomima era scritta, le partiture pronte e provate.

« Che periodo terribile di alternative angosciose e di sofferenze fu quello! Nevicava, ed io dovevo percorrere a piedi, perchè non avevo mezzi per pagarmi un veicolo, il tratto compreso tra la Place de l'Etoile, dove abitavo, a la Place de la Republique, dov'era il teatro.

« Il 18 decembre m'ero deciso a musicare la pantomima e il 3 gennaio 1893 l'*Histoire d'un Pierrot* andò in scena come spettacolo di *matinée*, senza réclame alcuna, al teatro Dejazet. Io sedevo al pianoforte e avevo intorno a me un'orchestra di nove persone... Fu un successo colossale, incredibile, inaudito. Il pubblico delirava, come i miei bravi napoletani durante l'esecuzione delle canzonette. Io non mi aspettavo quel trionfo, e ne fui tanto meravigliato che mi commossi, e mi commossi al punto da sentirmi svenire. A un tratto mi venne un capogiro e piansi. Quest'episodio, riportato dai giornali, mi attirò la simpatia del pubblico e tutti parlarono dell'effetto in me prodotto dalla gioia del successo. Invece, il capogiro e la commozione erano prodotti dal fatto che da ventiquattro ore non avevo mangiato! ».

Dopo il successo, il Maestro vendette i diritti di *Pierrot* in Francia per... 366 lire. L'*Histoire* tenne il cartello per centinaia di rappresentazioni consecutive, e fa ancora il giro del mondo.

Ma a Parigi, la seconda sera, vi fu uno spettatore scontento. Era un provinciale che, dopo la rappresentazione, corse al botteghino gridando: « M'avete derubato! Qui non si canta, non si parla... ». E si fece ridare i danari dell'ingresso.

Da dieci anni, *L'Histoire*, rifusa dall'autore, e più breve della sua lezione originale, si può dare dopo la *Cavalleria rusticana* e i *Pagliacci* in qualunque teatro, perchè dura un'ora sola.

Dopo il *Pierrot* venne la *Regina di Spade* che, preparata da una grande pubblicità, fece a Parigi riempire il teatro. Ma, poco prima d'andare in scena, il Maestro si accorse che avevano cambiato il libretto, trasformandolo in una réclame per un'acqua minerale. Non ci voleva altro per farlo uscir dai gangheri. Abbandonò subito il teatro, ed invano il pubblico, ad esecuzione finita, lo chiamò a gran voce al proscenio.

Nacque, quindi, la pantomima *Le Model rêve*, ch'ebbe non meno lieto successo e si rappresentò, come le due precedenti, in tutto il mondo.

Venti anni fa Mario Costa dette alle scene il *Capitan Fracassa*. Ma, poi, lo rifece per adattarlo ad una compagnia di opere comiche. Al suo attivo egli ha anche un'opera in un atto, *Le Disilluse*, su libretto di Roberto Bracco, che fu data alla Filarmonica di Napoli con Checco Marconi, Kaschmann e l'orchestra del San Carlo, diretta dal maestro Lombardo.

Posillipo è di dieci anni fa. È una commedia di colore e di vita. Il libretto è tutto di Mario Costa e diversi noti poeti (Di Giacomo, Murolo, Campanile) ne hanno scritto i versi. *Posillipo* è un inno alla luce, al movimento, alla sana allegoria di quella Napoli vivace, gaia, spensierata e sentimentale, ch'era sì cara al cuore del Maestro.

Il successo di *Posillipo* lo incoraggiò. Nacque, così, il *Re delle Api*, che fece il giro trionfale dei teatri italiani. Ecco come Costa ne riferiva ad un suo intervistatore: « Ho scritto tutta la musica a Torino, all'Hôtel Ligure. Se vi interessano le date, vi parteciperò che vi ho impiegato due mesi e mezzo, nè più, nè meno: dal 15 settembre al 15 novembre 1924. Ho seguito il mio consueto sistema di lavoro.

Io non compongo al piano. Superato il primo, difficile stadio della scelta dell'argomento e dell'inizio del lavoro, — conoscete il terrore della prima pagina bianca da riempire! — io comincio a rimuginarmi in mente argomento e *situazioni* e mi contento di *guardare* il pianoforte muto dove i tasti mi raffigurano la disposizione degli strumenti in orchestra. Quando sento che la frase musicale è *à point*, rigo da me la carta e orchestro e scrivo nello stesso tempo. E non ho nemmeno bisogno d'un assoluto raccoglimento ».

Ma le operette di Mario Costa ch'ebbero in questi ultimi anni più voga, furono *Il Re di Chez Maxim* e *Scugnizza*. La prima, quantunque concepita e scritta da Carlo Lombardo, risulta composta tutta di melodie costiane. Il Maestro concesse il permesso richiesto e non dovette pentirsene, poichè il Lombardo ideò ottimamente l'architettura del *Maxim* adattandovi con ingegnosità la musica tratta dalle tante canzoni, romanze, pagine d'albums, del Costa. L'idea di questa operetta venne a Tito Ricordi nel 1910, ma, per difficoltà sopraggiunte, non approdò subito. Più tardi il Ricordi insistette e propose egli stesso Carlo Lombardo che Costa accolse.

Mario Costa raccontava anche come udì la prima volta l'operetta a teatro. « Ero a Torino e vidi annunziato per lo spettacolo diurno e serale di quel giorno all'Alfieri il *Re di Chez Maxim*. Mi recai a teatro un po' perplesso; ma devo confessare con tutta sincerità che, risentendo la mia musica in una nuova veste, ne riportai un'impressione gradevolissima. E tutta quella musica, di cui una parte avevo perfino dimenticata, mi parve così ingegnosamente e abilmente adattata all'operetta, che finii io stesso col divertirmi alla pari del pubblico ».

Tanta, fra canzoni, ballabili e pagine d'albums, è la produzione musicale di Mario Costa, che non un'altra, ma altre due, altre tre operette se ne potrebbero trarre. Ma l'insigne Maestro aveva paura di farlo. Troppi hanno attinto alla sua musica, ed egli stesso poteva finire col passare per plagiario di... se stesso. In proposito narrava questa: « Alcuni anni fa, una sera, entro in un teatro a Roma. Non avevo guardato alla porta che cosa si rappresentasse. Attraversando distratto il *foyer* sono colpito da un gaio motivetto. — Perbacco — esclamo dentro di me — senza che io nulla ne sappia, rappresentano il mio vecchio ballo *Queen of spade* (La regina delle spade), dato, quasi vent'anni addietro, per oltre cinquecento sere consecutive a Londra. Ed entro un po' soddisfatto nella sala del teatro. Sorpresa! Il tema musicale era sempre il mio, ma la scena e i personaggi non erano quelli della *Regina delle spade*. Si eseguiva la famosa marcia-settiminio dell'*Eva*: Le donne di Parigi... ed il pubblico applaudiva freneticamente reclamando il bis e poi il tris. Istintivamente, a quegli applausi, mi sono inchinato a ringraziare, poi, vergognoso mi sono guardato intorno. Nessuno, proprio nessuno si occupava di me. Quella sera i diritti d'autore nel *bordereau* rimasero tutti intestati a Lehar, nè io ho osato mai, in seguito, avanzare delle pretese... ».

Scugnizza fu l'ultima operetta scritta ex novo da lui e che ebbe ed ha dovunque quel successo noto a tutti. Essa servì certamente a rendere florido il bilancio del Maestro, permettendogli di vivere a suo modo negli ultimi anni. A suo modo, cioè da gran signore, tentando, ma questa volta non riuscendovi, di spendere più di quel che possedesse.

ARTURO LANCELLOTTI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Un precursore czeco di Schubert

Nell'estate del 1822 Goethe, recandosi in Boemia per la consueta cura d'acque, incontrò ad Egger un musicista ch'era venuto da Praga per trovarsi con lui. Si chiamava Vencesiso Tomaschek: aveva un quarantacinque o quarantasei anni, « la testa d'un contadino, alta statura e forte accento slavo. Non era timido, nè ossequioso ».

Il musicista cantò al poeta alcune liriche proprie su poesie goethiane, ed il poeta scrisse sull'album del musicista due strofe delle *Arpe colie*; ed a proposito del *lieder* di Mignon che Tomaschek aveva musicato, gli disse: « Voi avete veramente compreso questa canzone: non posso spiegarmi come Beethoven e Spohr l'abbiano fraintesa al punto da musicarla interamente, invece che a singole strofe... ».

Altri incontri ebbero luogo: e le lodi che il poeta tributò al musicista non si smentirono mai. Chi era dunque questo singolare musicista al quale Goethe non esitava a sacrificare un capolavoro beethoveniano e un altro schubertiano? (Tomaschek aveva composto anche un *Erlkönig*).

È quanto ci rivela un interessante articolo di P. Nettl in uno degli ultimi numeri della *Revue Musicale*.

W. Tomaschek (il quale lasciò anche una interessante autobiografia) nacque a Skuc, in Boemia, nel 1774. A sedici anni andò a Praga per compiervi i suoi studi di legge. Per quanto riguarda la musica fu un autodidatta, e non dovette la sua formazione che a sè stesso. La sua giovinezza fu impregnata d'influenze mozartiane (egli stesso ci raccontò con evidente soddisfazione che dette lezioni di musica nella stessa casa dove Mozart scrisse il *Don Giovanni*) e tali influenze pesarono sopra tutta la sua vita. Ebbe un bell'avvicinare, anche personalmente, Beethoven, Haydn, Berlioz: ma il suo cuore restò infeudato alla sovranità di Mozart.

Questa « sovranità » fu certo una delle ragioni per cui Tomaschek, nonostante il suo ingegno, restò sempre un poco musicista provinciale; chiuso all'arte nuova di Beethoven e dei Romantici, si contentò di governare la propria provincia nel regno mozartiano.

Questo non gli impedì di essere effettivamente il primo musicista *nazionale* czeco. La autobiografia e l'epistolario di colui che, al suo tempo, fu considerato l'arbitro infallibile della vita musicale a Praga, lascia trasparire una sorda ma tenace opposizione contro l'autorità tedesca, ed un umore critico e piuttosto corrucciato verso Vienna. In una lettera ad un amico scrive: « *Praga, la nostra bella città, capitale d'una provincia conquistata dall'Austria, da quarant'anni è privata da quella libertà ch'è indispensabile alle città le quali vogliono dedicare le loro cure alle lettere ed alle arti...* ». La coscienza nazionale, e la resistenza contro l'usurpatore sono più che sensibili. Ed è per questo che, il musicista più notevole della sua epoca, in Boemia, sarà sempre un poco « en marge » e non avrà alcun riconoscimento ufficiale, nonostante l'autorità di cui gode.

Come compositore, attira la nostra attenzione sopratutto perchè a lui va attribuita la paternità d'un certo genere di musica, ch'ebbe poi grande sviluppo e fortuna: *les pièces lyriques* per pianoforte. Diversi dai « *morceaux de genre* » che si trovano anche nell'opera dei clavicembalisti, *les pièces lyriques*, sono la trasposizione pianistica dell'idillio pittorico, del sentimentalismo tipo Watteau e Fragonard: e nessuno aveva pensato ad alcunchè di simile prima del nostro musicista czeco.

È molto tempo prima degli *Impromptus et Moments musicaux* di Schubert, è nel 1810 che Tomaschek pubblica le sue *Six Eglogues* scritte fin dal 1807. Noi sappiamo che queste opere furono fatte conoscere a Schubert dal suo allievo Worischek, il quale abitava Vienna, e fece pubblicare (come Tomaschek) un certo numero di « morceaux de genre »: rapsodie, impromptus ed altro. Schubert non pubblicò nulla di questo tipo prima del 1827. Evidentemente la grande « forma-sonata » prediletta dai compositori viennesi, doveva far apparire un poco provinciale la piccola forma delle composizioni di Tomaschek: ed è in esse, infatti, che possiamo percepire in musica

un certo color locale: il colore nazionale czeco. Parimenti, più tardi, nei suoi pezzi del genere, Schubert saprà cogliere le inflessioni della musica popolare ungherese e delle campagne intorno a Vienna.

Nel 1823, i *Ditirambi* anticiperanno ancor una volta la maniera pianistica schubertiana: vi si trovano ritmi, accenti patetici e perfino quei silenzi misurati che saranno una caratteristica di Schubert.

I bruschi alternarsi di pathos e di meditazione danno a quest'opera un sapore romantico *avanti-lettera*; romanticismo impregnato di un gusto di territorio boemo più regionale che nazionale. Melodie e pianoforte di Tomaschek evocano un paesaggio estivo, vigoroso: l'Elba e le sue colline vignifere o boschive... Ciò che aveva colpito così stranamente il poeta nei *Lieder* goethiani, era appunto l'accento boemo... rivelatore, come nelle *Egloghe*, d'un fondo di natura bucolica, campestre, antica. Questo czeco di razza non rinnegherà l'atavismo paesano. Ma il « sapore di terra », nella sua musica diventa profumo d'idillio pastorale ».

Questa la singolare figura di compositore che ha previsto ed abbozzato, prima di Smetana, un'arte musicale nazionale czeca.

ITALIA

Nicia. - Milano, settembre 1933.

L. MAIOLI: *La musica può far ridere?*

Il Popolo d'Italia. - Milano, 9 novembre 1933.

A. TONI: *I « cartelloni lirici ».*

Gazzetta del Popolo. - Torino, 29 ottobre 1933.

M. LESSONA: *Fisonomia del Violino.*

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, Numeri 307-308.

O. MANCINI: *R. Strauss, Debussy ed il modernismo musicale.*

Rassegna Dorica. - Roma, 20 ottobre 1933.

M. RINALDI: *Verdi e Shakespeare.*

FRANCIA

La Revue Musicale. - Parigi, settembre-ottobre 1933.

CHOPIN: *Lettres inédites.* — H. PRUNIÈRES: *La Renaissance musicale en Italie.* — N. DUFOURCQ: *Les facteurs d'orgues étrangers en France, du XIV au XVII siècle.* — P. NETTL: *Notes sur la Forlane.* — V. FEDOROV: *Les années d'apprentissage de Moussorgsky.*

Revue Liturgique et Musicale. - Parigi, luglio-agosto 1933.

R. P. D. CHARPENTIER: *Les « Amen » du peuple chrétien.* — H. POTIRON: *La musique religieuse de Gounod.* — J. DELPORTE: *L'École polyphonique franco-flamande.*

Le Monde Musical. - Parigi, settembre 1933.

G. SAMAZEUILH: *Une exposition de manuscrits de Wagner à Bayreuth.*

Le Ménestrel. - Parigi, 11-18 agosto 1933.

A. MACHABEY: *Le théâtre musical en France* (continua). — J. CHANTAVOINE: *Quelques inédits de Georges Bizet* (continua).

——— 25 agosto 1933.

J. TIERSOT: *Vingt ans de la vie de Wagner: Cosima Wagner.*

——— 1 settembre 1933.

A. LAJAT: *Les transformations du style grégorien à travers les âges.*

——— 8 settembre 1932.

M. BOUVIER-AJAM: *Psychiatrie et Musique.* — A. CHOTTIN: *Chants et Danses Berbères au Maroc.*

——— 15-22 settembre 1933.

CH. BARZEL: *R. Schumann et B. Laurens* (continua). — P. B.: *L'interprétation lyrique.*

——— 29 settembre 1933.

A. MACHABEY: *Pour la musique humaine.*

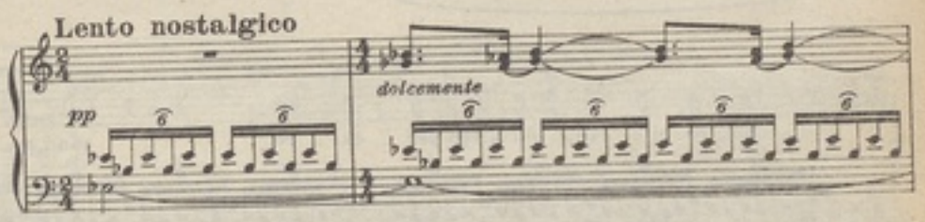
Supplemento musicale al fascicolo XI-1933 di Musica d'Oggi.

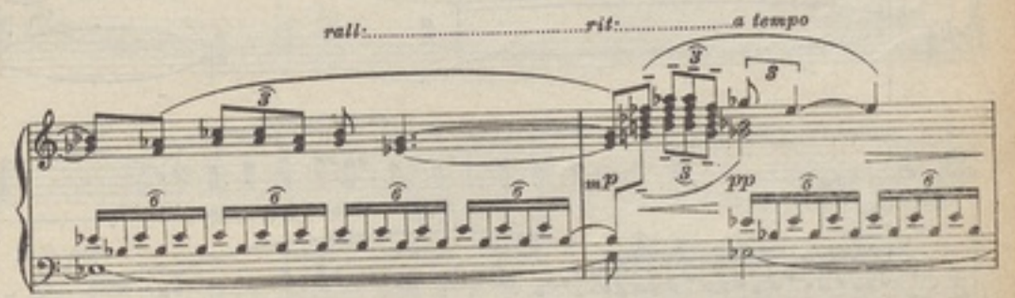
Ai miei maestri GUIDO GUERRINI e CARLO JACHINO

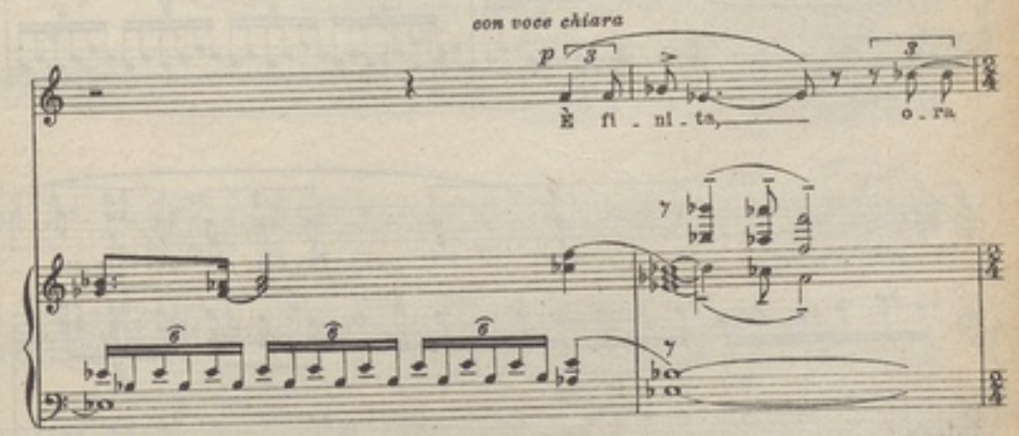
È finita, ora taci, o lïuto...

Poesia di
JACK LONDON (1)

Carlo Dall'Argine
(1930)







(1) Con gentile autorizzazione di Hughes Massie & Co.-Londra.

Proprietà riservata

ta - ci, o il - u - to.

Can - zo - ni e can - ti del tempo per - du - to, can - zo - ni e

mp

can - ti son pas - sa - ti come ombre va - gan - ti

fra tri - fo - gli di vi - vo in - car -

- na - to È fi -

f p

- ni - ta - ora ta - ci o il - u - to.

Poco più

Can - tavo a un tem - po come a pri - ma - ve - ra l'al -

Poco più

mf

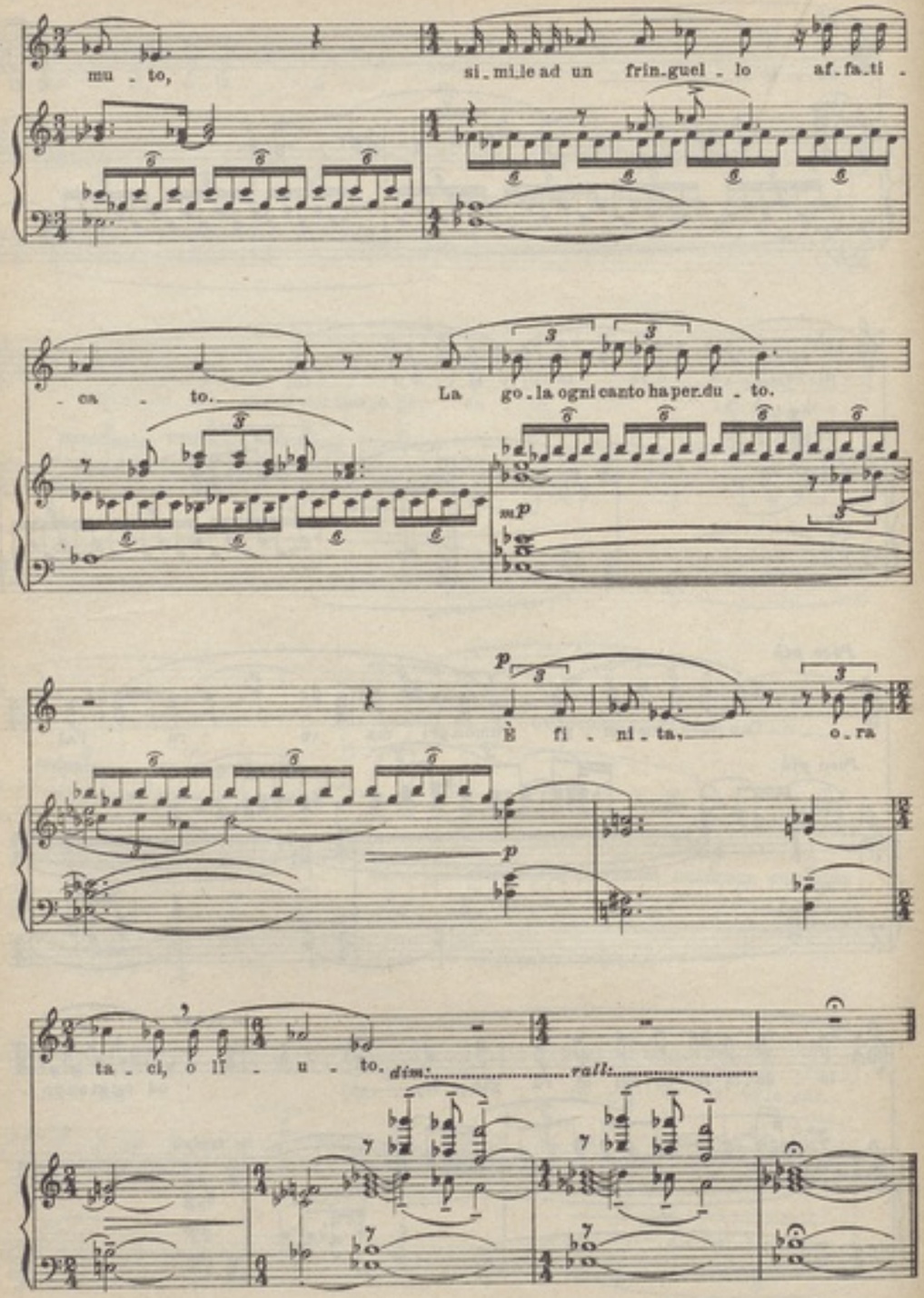
- lo - do - la fra ce - spi di ru - gia - da, ed oggi so - no

a tempo

a tempo

dim.

pp



INGHILTERRA

Musical Opinion. - Londra, settembre 1933.

H. WELSH: *Some news and Unfamiliar Music.* (Alcune musiche nuove e poco note). — R. W. S. MENDL: *The Nature of the Symphony.* (La natura della sinfonia). — O. A. MANSFIELD: *Weber's Pianoforte Sonatas.* (Le sonate per pianoforte di Weber).

The Sackbut. - Londra, settembre 1933.

H. OULD: *J. Galsworthy and Music.* — E. TOLLER: *Flamencos.* — F. BAKER: *The contemporary compromise.* (Il compromesso contemporaneo). — W. SAUNNDERS: *Scottish Composers: E. Chisholm.* (Compositori scozzesi: E. C.). — H. SHIPP: *Art and the crisis.* (Arte e la crisi).

Monthly Musical Record. - Londra, settembre 1933.

J. PULVER: *Beethoven and the violinist.* (B. ed i violinisti). — E. RUBBRA: *P. Hindemith.* — A. BRENT-SMITH: *Favourite Keys.* (Tonalità predilette). — B. MAINE: *The beginning of Chopin's career.* (Gli inizi della carriera di Ch.). — G. ABRAHAM: *The programme of « Sheherazade ».* (Il programma di Sh.).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, settembre 1932.

F. BASER: *Dem Dichter der ersten deutschen Oper.* (Al poeta della prima opera tedesca). — S. BURGSTALLER: *Grundsätzliches zum Problem des musikalischen Wiederaufbaues.* (Le basi del problema della ricostruzione musicale). — A. WEYL-NISSEN: *François Couperin.* — W. ALTMANN: *Für einen deutschen Opernspielplan.* (Per un « cartellone » dell'opera tedesca). — P. A. GEISLER: *Ein Volk sucht ein Lied.* (Un popolo cerca una canzone). — W ALTMANN: *Gerhard Schjelderup.*

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 30 agosto 1933.

H. KUZNIZKY: *François Couperin.*

——— 20 settembre 1932.

F. JARITZ: *Ausblick in die neue Saison.* (Previsioni per la stagione nuova).

——— 27 settembre 1933.

W. PETZET: *Zwei Geisinger Thomaskantoren.* (Due cantori di Geising nella chiesa di S. Tommaso).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 8 settembre 1933.

O. JONAS: *H. Schenker.* — R. PETZOLD: *Der Wert des Vierhändigspiels.* (L'importanza dell'esecuzione a 4 mani).

——— 15 settembre 1933.

A. THAUSING: *Wagners Grösse als Dramatiker.* (La grandezza di Wagner come drammaturgo).

——— 22 settembre 1933.

A. THAUSING: *Nochmals zum « Neumodischen Schulmusikunterricht ».* (Ancora sull'insegnamento musicale moderno). — H. BRANDES: *Rameaus Bedeutung für die Musiktheorie.* (L'importanza di Ramesu per le teorie musicali).

——— 29 settembre 1933.

F. LAUHÖFER: *Zur Soziologie des Musikfunks.* (La sociologia della musica radiofonica). — L. UNTERHOLZNER: *Probleme um die deutsche Freilicht-Oper.* (Problemi intorno all'opera tedesca eseguita all'aria aperta).

Melos. - Magonza, agosto-settembre 1933.

W. WIORA: *Volk und Musik.* (Popolo e Musica). — F. HAMEL: *Zur Erneuerung der Kirchenmusik.* (Sul rinnovamento della musica di chiesa). — E. BÜCKEN: *Die historische Mission von Johannes Brahms.* (La missione storica di J. B.). — H. ROSENBERG: *Neue Wege im Chorgesang.* (Nuove vie nel canto corale).

Zeitschrift für Musik. Ratisbona, settembre 1933.

O. URSPRUNG: *Theodor Kroyer.* — TH. KROYER: *Die baroke Anabasis.* (L'Anabasi barocca). — P. EHLERS: *Max von Schillings.* — R. STEGLICH: *Krieg der Synkope?* (Guerra alla sincope?).

Die Singgemeinde. - Dortmund, agosto-settembre 1933.

K. AMELN: *Fachmusiker und Laienmusik.* (Musica per professionisti e musica per dilettanti). — W. LIPPHARDT: *Die musikalische Gestalt des altdeutschen Heldenliedes.* (La forma musicale della canzone epica dell'antica Germania).

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, settembre 1933.

O. SOUREC: *Un projet d'opéra médité par Dvorak avant sa mort.* — D. OREL: *Le compositeur slovaque, J. L. Bella.* — J. KVET: *Le musicologue tchèque R. Vesely.* — H. MERSMANN: *La nouvelle musique et l'histoire de son évolution.*

Der Auftakt. - Praga, luglio-agosto 1933.

H. FLEISCHER: *Das Musikbild des Fascismus.* (L'immagine musicale del Fascismo). — E. LATZKO: *Wagner und Brahms in persönlichem Verkehr und Briefwechsel.* (W. e B. nei loro rapporti personali nel loro epistolario). — P. BEKKER: *Vorläufer und Nachläufer.* (Precursori ed epigoni). — V. BLAZEK: *Joseph Slavik.*

AUSTRIA

Anbruch. - Vienna, agosto-settembre 1933.

H. HEINSHEIMER: *Theaterorganisation in Deutschland.* (L'organizzazione teatrale in Germania). — N. KAZIM: *Die Zeitgenössische Musik der Türkei.* (La musica contemporanea in Turchia). — H. F. REDLICH: *Neues Opernschaffen in Italien: Casella und Malipiero.* (Nuove opere italiane: Casella e Malipiero).

Musica Divina. - Vienna, agosto-settembre 1933.

J. HATZFELD: *Die Kirchenmusik im Rahmen der Kultur.* (La musica liturgica nel campo della cultura). — J. LECHTHALER: *Der Verband für katholische Kirchenmusik in Oesterreich.* (La società per la musica liturgica in Austria).

SVIZZERA

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 settembre 1933.

A. EINSTEIN: *Musikwissenschaftliche Woche in Cambridge.* (Settimana di musicologia a Cambridge)

——— 15 settembre 1933.

W. REINHART: *Das Wesen des Bachschen Rezitatives und seine Bedeutung als musikalisches Erziehungsmittel.* (La natura del recitativo di Bach ed il suo significato come mezzo musicale educativo). — E. ZSCHINSKY-TROXLER: *Die Violinkonzerte von J. S. Bach.* (I concerti per violino di J. S. B.)

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, settembre 1933.

J. SUBIRA: *Les produccions teatrals del compositor català Manuel Pea.* — J. SALVAT: *Epistolari dels nostres musics: J. Albeniz a J. Malats.*

Musicografia. - Monovar, settembre 1933.

J. SUBIRA: *Ideario estético de A. Vives.* (Ideale estetico di A. V.).

Albums di Musica Moderna
per Pianoforte a 4 mani

I ALBUM (122214):

1. BARTOCCINI M., Villanella e Canzone. - 2.-3. DE PAOLI D., Pastorale; Berceuse. - 4. FERRARI TRECATE L., Il prode Anselmo. - 5. MASETTI E., Nei giardini di Villa Stra. - 6. MORTARI V., Marcetta.

II ALBUM (122215):

1. PARODI R., Danza in forma di fuga. - 2. PERRACHIO L., Scherzetto. - 3-4. PETRASSI G., Siciliana; Marcia. - 5. PILATI M., Entrata alla Ciaccona. - 6.-7. STAFFELLI A., Tempo di Minuetto: Giga. - 8. VERETTI A., Passepied I e II.

Ciascun Album L. 12

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Donna Lombarda,, di A. Cicognini

La nuova opera del giovanissimo maestro abruzzese ha avuto pienamente riconfermate al Vittorio Emanuele di Torino (31 ottobre) le ottime accoglienze di poche settimane prima quando era stata rappresentata, in forma accademica, alla Triennale di Milano, del cui concorso — unitamente a *Corsaresca* di La Rotella — era riuscita vincitrice.

Il libretto, dello stesso Cicognini, è ispirato all'omonima ben nota canzone popolare, con l'aggiunta di qualche nuovo episodio. L'intreccio si svolge nelle Ardenne ove Donna Lombarda, moglie del cacciatore Hartemitz, è corteggiata dal Re, il quale, non riuscendo nei suoi intenti, cerca di piegarla con la potenza della Corona. Pone al di lei dito un anello che la elegge regina, ma nella cui gemma incastonatavi è contenuto del veleno che essa, per essere libera, dovrà versare nel vino del marito.

Sotto la potente suggestione, la Donna sta per ubbidire; ma Hartemitz, che tutto indovina, la previene colpendola a morte e dopo averne offerto il corpo al Re, quale tributo, anch'egli si uccide.

Circa la musica, Andrea Della Corte scrive sulla *Stampa* che « il lavoro mostra le facoltà dell'operista, in quanto che molti episodi, molti momenti appaiono colti nella loro essenza drammatica, l'azione è attivamente seguita dalla musica, il teatro determina il pensiero, l'emozione, la tecnica. Si deve anche dire che questa opportunità, questa aderenza denotano non quella fredda saviezza giovanile, fatta di studiati accorgimenti, di arida maturità che è talvolta indizio di cultura di serra e difetto nel temperamento musicale: ma quell'equilibrio naturale, in cui il moto dell'arte appare associato alla riflessione, improntato di logica, immune tanto dalle astrattezze quanto dalla praticità commerciale ».

Michele Lessona, dal canto suo, così conclude la critica per *La Gazzetta del Popolo*: « Nel complesso, non ostante i difetti di tecnica, qualche zona grigia e qualche inopportuno atteggiamento declamatorio, l'opera si regge come dramma e come musica; sicchè, per la potenza espressiva dei migliori momenti, fra i quali la bella e appropriata chiusa orchestrale, assai felice anche per bellezza di impasti, sembra davvero lecito segnalarla almeno come una buona promessa. E forse come qualche cosa di più di una buona promessa ».

L'opera è stata diretta con sicura competenza dal maestro Capuana, ed i cori da Ottorino Vertova. Ammirati gli interpreti vocali: Lelia Gaio, il tenore Scarinci, il baritono Manacchini, Girardi, Bergamini, Neroni e Maris Gabbi.

Complessivamente si ebbero dodici chiamate.

Balletti alla Triennale

In tre serate sono stati riprodotti, con le stesse scene, alcuni dei balletti già applauditi a S. Remo lo scorso inverno e precisamente *La primavera* di Vivaldi, *Gli uccelli* di Respighi, *Il galante tiratore* di Veretti, *Fantasia* di Ponchielli, *Berceuse* di Pick Mangiagalli, *I fantocci ribelli* di Toni, *La Baiadera dalla maschera gialla* di Santoliquido, *Leggenda scandinava* di G. C. Sonzogno.

Avendo già, nel nostro fascicolo di marzo, rilevate le caratteristiche dei varii balletti, ci limitiamo ora a registrare il fervido successo che essi hanno ottenuto anche a Milano sotto l'amorevole direzione di Ferruccio Calusio.

Coreografa, anche questa volta, è stata Cia Fornaroli, direttore artistico Guido Salvini, principali interpreti la Legnani, la Germani, la Torti, la Sala, Celli, Fleurer ecc.

* Con molto favore si stanno svolgendo le stagioni liriche dell'E.I.A.R. all'Argentina di ROMA ed al Vittorio Emanuele di TORINO.

Nel primo teatro si sono finora rappresentate *Fanciulla del West* (la Pacetti, Melandri, Rossi Morelli, maestro Bellezza); *Pinotta* di Mascagni, nuova per Roma ed accolta assai bene (la Carbone, Costa Lo Giudice, Baccarini) seguita da *Cavalleria* (Bruna Rasa, Pic-

caluga, Lulli, la Girolami), entrambe le opere dirette dall'autore; *La bella Elena* (nella nuova revisione di Carlo Veneziani) che ha avuto fervida accoglienza (Gianna Pederzini, Iris Adami Corradetti, la Ottani, Nessi, Cirino, Noto, Faticanti, maestro Bellezza); *La Traviata* con gli stessi esecutori di Torino ma diretta da Bellezza.

A Torino, oltre la *Donna Lombarda* di Cicognini, alla quale abbiamo già accennato, sono andate in scena, dirette da Capuana: *Aida* (la Scacciati, la Toini, Breviario, Tagliabue); *Traviata* (la Saraceni, Menescaldi, De Sved); *Gianni Schicchi* (Montesanto, Scarinci, Baccaloni, la Oliviero, la Arbuffo); *Fanciulla del West*, *Pinotta* e *Cavalleria*, con gli stessi interpreti di Roma, dirette la prima da Capuana e le altre due da Mascagni.

® Anche gli spettacoli lirici, diretti dal maestro Pais, al Verdi di FIRENZE richiamano molto pubblico. A *Turandot* (Lotte Burck, Mirassou, la Valle e Vannuccini) hanno fatto seguito *Lucia di Lammermoor* (la Pagliughi, De Muro Lomanto e Pilotto), *La forza del destino* (la Surani e il tenore Del Corso), *Manon Lescaut* (la Oltrabella e Bagnariol), *Aida* (la Surani, la Toini, Bagnariol, Inghilleri).

Più recentemente ha avuto ottima accoglienza *Scampolo* di Camussi, nuova per la città (la Oltrabella, la Masetti-Bassi, Menescaldi, Togliani, Marchesi), procurando molte chiamate anche all'autore presente.

® A FERRARA, per le feste Ariostesche, Mascagni ha diretto, presente S. M. il Re, *L'amico Fritz* (Wesselowski, Ghirardini, la Marengo, la Girolami) e l'Inno al Sole dell'*Iris*, alla cui esecuzione ha partecipato un coro di oltre duecento elementi.

® *Il gobbo del Califfo* di Casavola (protagonista Luigi Dimitri) ha avuto fervide accoglienze al Sociale di ROVIGO. Nello stesso teatro il maestro Angelo Ferrari ha pure diretto *Carmen* (Mariù Falliani, Lo Giudice e Dimitri) e *I Pagliacci*.

® Altri spettacoli lirici importanti si sono avuti nelle seguenti città:

TREVISO. — *Gioconda* (la Rasa, Granda, Basiola, Lazzari) e *Andrea Chénier* (Marletta, Rimini, la Segalli); direttore Armani.

CASALMAGGIORE. — *Tosca* (la Caniglia, Civil, Borgioli), e *Wally* (la Pampanini, Piccaluga, Borgonuovo); direttore Del Cupolo.

ALESSANDRIA. — *Otello* (Merli, Beuf, la Somigli), *La Sonnambula* (la Piccaroli e Manurita); direttore Antonicelli.

SPOLETO (per la riapertura del Teatro Nuovo, completamente restaurato). — *Rigoletto* (Franci, la Carosio e Landi); direttore De Fabritiis.

VERONA. — *Tosca* (la Raisa, Merino, Riminì); direttore Armani.

BADIA POLESINE. — *Tosca* (la Pampanini, Massù, Inghilleri).

ASTI. — *Turandot* (la Cigna, la Emilica Vera, Binetti); direttore De Vecchi.

PISTOIA. — *Norma* (la Cigna, la Minghini Cattaneo, Voltolini); direttore Del Cupolo.

SALERNO. — *Mese Mariano* di Giordano con Ada Fedeli; direttore Erede.

PALERMO. — *Barbiere di Siviglia* (Basiola, Livi, la Perea-Labia); direttore Russo.

CAGLIARI. — *Barbiere di Siviglia* (Basiola, De Muro Lomanto, la Sanchioni, Melnik); direttore Indovino.

Rappresentazioni rossiniane

Un breve ciclo di rappresentazioni rossiniane all'Opéra Comique di Parigi, dirette da Tullio Serafin, l'eminente direttore del Metropolitan di New York, ha richiamato un foltissimo pubblico, che le ha accolte nel modo più caloroso e ammirativo, acclamando direttore e interpreti.

La critica si è diffusamente occupata dell'avvenimento mettendo in vista la purezza delle voci e l'interpretazione di tutti gli artisti: Conchita Supervia, Stracciari, Borgioli, Bettoni, Scattola, la Ticozzi per il *Barbiere di Siviglia*; la Supervia, Pierisa Giri, la Ticozzi, Borgioli, Badini, Bettoni, Scattola per *La Cenerentola*; la Supervia, la Giri, la Ticozzi, Ederle, Bettoni, Badini e Scattola per *L'Italiana in Algeri*.

I giornali attribuiscono, giustamente, molta parte del grande successo alla superba interpretazione di Tullio Serafin che, inoltre, ha saputo fondere gli elementi italiani con quelli dell'Opéra Comique, ottenendo un risultato artistico di prim'ordine.

® A MALTA ed all'AJA si sono inaugurate le stagioni d'opera italiana rispettivamente con *Gioconda* (direttore Padovani) e con *Loreley* (direttore Parenti). Con l'*Aida* si è riaperto il teatro tedesco di PRAGA (direttore Votto). Hanno seguito *Rigoletto*, *Tosca*, *Cavalleria*, *Pagliacci* e *Barbiere*.

® Ottime accoglienze hanno ottenuto *I Quatro Rusteghi* di Wolf Ferrari a MONACO DI BAVIERA e la *Tosca* a RIGA.

ANDREA DELLA CORTE

SCELTA DI MUSICHE

PER LO STUDIO DELLA STORIA

Elegante volume di oltre 200 pagine
con 78 musiche, chiarimenti
e numerose note

120700 — **Lire 30.**

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

® AMICI DELLA MUSICA. — Tito Schipa ha inaugurato la stagione, richiamando grande folla, alla Sala dell'Odeon. In programma anche nuove applaudite composizioni dello stesso Schipa, di Scuderi, di R. Bellini, di E. Oddone, e di F. Longas, ottimo accompagnatore e solista pianistico.

® TEATRO DEL POPOLO. — Nel primo concerto del nuovo anno, tra il *Quinto concerto brandeburghese* di Bach e il *Quintetto* per archi e pianoforti di Schumann, si è eseguito, attesissima primizia, il *Concerto a cinque* di Respighi, accolto con grande favore, del quale sono stati interpreti Poltronieri, Vissi, Sordini, Gusella, sotto la guida del pianista Agosti. Il successo è stato vivissimo ed a parte riportiamo alcuni giudizi della stampa.

La seconda udizione è stata tenuta dal violinista Fiorenzo Mora, festeggiato col maestro Semprini, accompagnatore al piano e direttore dell'orchestra.

Nel successivo concerto ha avuto oneste accoglienze un *Quintetto* di Cras (interpreti alcuni elementi del Quartetto Poltronieri, l'arpista Appiani e il flautista Tassinari); piacquero di più *Cinque canti toscani* ed un gruppo di liriche di Davico, rese bene da Carolina Segrera.

Nel quarto concerto, ottimamente eseguito dal complesso Poltronieri, fu applaudito il *Quartetto in sol* per archi di Mortari, misurato, di sobria eleganza formale e chiaro di stile. Furono udite con piacere anche le *Variazioni* di Beethoven sopra un'aria del « Don Giovanni » di Mozart, per due oboi e un corno inglese (Serafin, Vivai e Zanfini).

® UFFICIO CONCERTI. — Nelle prime due udizioni si sono presentati la violinista Mitchell con la pianista Winifred Christie (che suonò su un pianoforte a due tastiere); ed il violinista Sibiglia (al piano il m.° Girsberg.

® CONCERTI DIVERSI. — Ad un concerto benefico del Gruppo Oberdan, al Teatro del Littorio, hanno partecipato gli artisti Stracciari, Taccani, Rita Kittena ed Elena Nicolai.

Le udizioni del G.U.F. si sono iniziate con acconce parole del giovane Ceradini e un bel programma interpretato dal Duo Malipiero.

VENEZIA

® LA MOSTRA INTERPROVINCIALE DI MUSICA CONTEMPORANEA si è svolta in quattro tornate e tutte le composizioni presentate hanno avuto unanimi consensi. Esse sono:

PER CANTO E PIANOFORTE, *Due Antifone* di P. Donati, *Tre frammenti evangelici* di A. Girotto, *Cinque canzoni veneziane* di Bianchini, ed altri lavori di Egida Sartori, di O. Altavilla, di A. Mercuri, di M. Jacchia.

PER CANTO E ORCHESTRA DA CAMERA, *Due Liriche* di M. Gorlaro, *Tre pagine d'argento* di L. Liviabella.

PER PIANOFORTE, 2ª *Sonata* di A. Piovesan, *Quattro Impressioni* di G. Giarda, *Tre Schizzi* di S. Zanon.

PER STRUMENTI DIVERSI, *Trio*, per Archi, di N. Sanzogno; *Adagio e Scherzo*, per Quartetto, di E. Bonelli; *Quartetto* di A. Ponzilacqua; *Un sogno*, per Violino e Pianoforte, di G. Russo; *Sequenze*, per Pianoforte e Quartetto, di A. Marzollo; *Fantasia e Scherzo*, per Quartetto d'Archi, Arpa e Flauto, di F. Guidi; *Studi lirici*, per Violino, di F. Baldanello; *Due Impressioni*, per Quintetto d'Archi e Pianoforte, di E. Barbini; *Concertino*, per Pianoforte e Strumenti a fiato, di G. Gorini; *Due Serenate*, per nove Strumenti, di L. M. Zanetti; *Scherzo*, per cinque Strumenti a fiato, di V. Fael; *Tre preludi per una favola* di S. Chiereghin.

Furono apprezzati interpreti i cantanti Valeria Arbib Coen, Alice Arduin, Lucia Sevurnian, Alfredo Poli; l'arpista Orlandini; i pianisti Magrini; il flautista Chinellato; il Quartetto e Quintetto veneziano, l'Orchestra del Liceo ecc.

TRIESTE

® In un concerto alla Mostra d'Arte, il professor Sigon, Costantinides e Gemma Barach, eseguirono musiche di Pizzetti, di Respighi, di Duparc ecc.

Altri concerti da segnalare: quelli della pianista Margon con la cantatrice Razza; di Jancovich, Viezzoli e Illersberg (particolarmente piaciuto il *Concerto romantico* di Zandonai); del violinista De Kuhacevich e della pianista Bideli, con prolusione di Gualtiero Pardo sugli autori in programma.

® La Società dei Concerti triestina promette alcune udizioni dell'orchestra da camera diretta dal maestro Toffolo; dei Coristi del Duomo di Ratisbona; dei Madrigalisti diretti dal maestro Illesberg; del Quintetto Poltronieri-Castelnuovo Tedesco; dei Quartetti Roth, Busch, Kolisch, Kedroff (vocale); del Nonetto boemo; dei Violinisti Pelliccia, Barera, Barison, Busch, Lilia d'Albore, Jancovich, Viezzoli; delle Cantatrici Rota, Spani, Trianti, De Villiers; dei Pianisti Horowitz, Borowski, Brailowski, Costandinides, Curelli, Serkin, Wiener e Doucet; dei Violinisti Baraldi, Feuermann, Sigon.

BOLOGNA

® La settimana musicale, oltre la gara di canto i cui risultati riportiamo in altra parte, ha compreso tre concerti orchestrali diretti dal maestro Armando Fanelli (nel cui primo programma figuravano *Due pezzi* per archi di Guerrini) ed uno da Adone Zecchi.

VARIE ITALIANE

® A Torino, nell'ospitale salotto della signorina Torelli, presente anche la Principessa di Piemonte, l'eminente organista Joseph Bonnet ha inaugurato un organo da sala da lui progettato, ch'è il più grande d'Italia.

® All'Accademia dei Fidenti di Firenze hanno avuto luogo due riusciti concerti per bambini ai quali hanno partecipato la nota compositrice e cantante Elisabetta Oddone e la pianista Maria Colombo.

® L'Orchestra sinfonica romagnola recentemente costituita e diretta dal maestro Fanelli, ha iniziato a Forlì la sua attività e il suo giro attraverso le principali città della regione.

® Ad un concerto sinfonico, a Merano, diretto dal maestro Romano, ha partecipato la violinista Elena Vera Litta.

® Merita d'essere segnalata una gara corale svoltasi a Costigliole d'Asti, ad iniziativa di quel Podestà, alla quale hanno partecipato numerose società di Savona, Chieri, Torino, Rivarolo, Genova, Cornigliano, S. Damiano d'Asti ecc.

® Il maestro Ariani ha diretto un concerto wagneriano al Conservatorio di Pesaro in occasione dell'apertura dell'anno scolastico, interpreti per la parte vocale Lotte Burck, Parmeggiani, Morigi, Zambelli.

® Inaugurandosi a Brindisi il monumento al Marinaio, si è eseguito un nuovo inno di Amilcare Zanella, ch'è molto piaciuto.

® Per l'inaugurazione della Mostra d'Arte a Cagliari, Gavino Gabriel ha tenuto due interessanti conferenze: una su *Canti della Sardegna*, con esemplificazioni musicali di alcuni cantori galluresi e l'altra sulla *Discoteca dello Stato*, della quale egli è apprezzato Direttore.

Nella stessa città sono annunciati una quindicina di concerti sinfonici diretti da Willy Ferrero, Max Reiter, Renzo Bossi, Antonio Sabino e Renato Fasano che della stagione è l'animatore. Si avranno anche udizioni di Gina Cigna, dei Pianisti Carlo Zecchi e Nino Rossi, dei Violoncellisti Mainardi e Silva, dei Violinisti Gioconda De Vito e Vasa Prihoda.

Importanti Concerti italiani all'estero

Principiamo da quelli diretti da Toscanini al teatro dei « Champs Elysées » di Parigi, che sono stati degli avvenimenti artistici memorabili. L'entusiasmo del pubblico ha avuto il suo pieno riscontro negli inni che la stampa parigina, unanime, ha innalzato al grande direttore italiano, « au Maître digne d'être appelé le Prince des chefs d'orchestre », frase che sintetizza i giudizii espressi dai più autorevoli critici francesi.

I concerti stabiliti dovevano essere due, uno italo-francese, il 12 ottobre (programma: *Il Concerto dell'estate* di Pizzetti, i *Pini di Roma* di Respighi, e poi l'*Après midi d'un faune* di Debussy, lo *Scherzo* della *Regina Mab* di Berlioz, la 2ª *Suite* « *Dafni e Cloe* » di Ravel), uno del tutto wagneriano, il 17 (programma: i due Preludi del *Lohengrin*, l'Incantesimo del venerdì santo del *Parsifal*, l'Ouverture e il Baccanale del *Tannhäuser*, l'Idillio di *Sigfrido*, il *Viaggio di Sigfrido sul Reno*, il Preludio e la Morte d'*Isotta*, l'Ouverture dei *Maestri Cantori*). Senonchè il concorso del pubblico a entrambi i concerti assunse tali proporzioni da rendere necessario un terzo concerto. Questo ebbe luogo la sera del 18, con la replica integrale del programma wagneriano.

È doveroso aggiungere che Toscanini è stato secondato nel modo più degno dall'Orchestra « Straram » che, com'è noto, è costituita da tutti i migliori elementi delle varie orchestre parigine.

Altri tre importantissimi concerti sono stati diretti dallo stesso maestro a Vienna subito dopo Parigi, il 24, il 28 e il 29 u. s., nella grande sala del Musikverein, con l'orchestra Filarmonica. Anche a Vienna i programmi sono stati due. Ecco il primo: *Sinfonia in re* di Mozart, *Variazione sopra un tema di Haydn* di Brahms, *Settima* di Beethoven, Sinfonia dei *Maestri Cantori*. Ed ecco il secondo: *Ouverture* « *Anacreonte* » di Cherubini, 3ª *Sinfonia* di Brahms, *La mer* di Debussy, *I pini di Roma* di Respighi

Il concerto del 28 è stato dato come prova generale pubblica di quello del 29.

A tutti e tre i concerti assisteva un pubblico strabocchevole che ha accolto ogni numero dei programmi con ovazioni imponenti e interminabili.

Con la stessa orchestra della Filarmonica viennese, un altro trionfale concerto è stato diretto da Toscanini al Teatro Civico di Budapest. Il programma era lo stesso del primo concerto di Vienna.

***

Il 30 u. s. Bernardino Molinari ha diretto a Parigi uno dei Concerti dell'Orchestra Lamoureux, con un programma tutto italiano, del quale facevano parte un *Concerto* di Vivaldi da lui stesso realizzato, le *Pause del silenzio* di Malipiero, le *Fontane di Roma* di Respighi, la *Partita* di Petrassi e l'*Introduzione, Aria* e *Toccata* di Casella.

Il successo del direttore dell'Augusteo è stato dei più grandi e significativi. La critica ha notato che il primo elogio da farsi al Molinari era quello del programma, per il suo altissimo interesse. Ha poi esaltato le sue qualità interpretative rilevando che questo magnifico direttore si dà corpo ed animo all'opera che egli interpreta, la vive spiritualmente e ritmicamente, e poi la trasfonde negli esecutori con una forza comunicativa impressionante.

Ogni numero del programma è stato accolto con prolungate acclamazioni al direttore e ai suoi degni collaboratori; alla fine del concerto una interminabile ovazione ha salutato il Molinari.

***

Anche Respighi è stato festeggiatissimo a Helsingfors (Finlandia) in un festival di musica sua, che oltre la 2ª *Suite* di *Antiche Danze ed Arie*, il Mattutino delle *Vetrate di Chiesa*, i *Pini di Roma* ed altre composizioni, comprendeva l'opera da concerto *Maria Egiziaca*. Questa, eseguita dai migliori artisti del teatro finlandese, sotto la personale direzione dell'autore, ottenne un grandissimo successo.

Sotto il patronato e alla presenza dell'Ambasciatore e dell'Ambasciatrice d'Italia, il 1° corrente, lo stesso Respighi ha diretto alla Filarmonica di Berlino un concerto con un programma tutto di musiche sue: la terza « suite » di *Antiche Arie e Danze*, il *Concerto* per cinque strumenti solisti e orchestra — nuovo per la Germania —, l'*Adagio con Variazioni* per violoncello e orchestra e i *Pini di Roma*. La sala era affollatissima del più scelto pubblico berlinese, in cui si notavano molte notabilità artistiche, quali i maestri Furtwängler, Graener, Brecher, ecc.

L'esecuzione, alla quale, nell'*Adagio con variazioni*, ha preso parte il violoncellista Enrico Mainardi, è stata superiore a ogni elogio. Magnifico, imponente il successo, sia per Respighi fatto segno a grandi ovazioni, che per l'orchestra e il Mainardi.

Il *Berliner Tageblatt* così conclude il suo giudizio:

« La musica di Ottorino Respighi ha indubbiamente segni caratteristici che bastano a conferirle il carattere di rinomanza mondiale ».

VARIE DALL'ESTERO

® Il maestro Piero Coppola ha diretto a Parigi l'Orchestra Sinfonica, presentando per la prima volta *Il mandolino meraviglioso* di Bela Bartok.

® Antonino Votto ha inaugurato la stagione sinfonica a Praga, a capo della Filarmonica céca.

® A Lipsia il maestro Hans Weisbach ha diretto *La cella azzurra* di Rocca.

® Il maestro Ernst Ewald Gebert ha diretto alla Radio di Bruxelles una Suite de *La donna serpente* di Casella.

® Alla Kammerorchester di Basilea, direttore Paul Sacher, è piaciuto l'*Adagio e Pastorale* di G. Aldrovandini (1665), nella libera trascrizione di Giuseppe Piccioli.

® Nel 2° festival di musica contemporanea americana, tenutosi a Washington sono stati assai apprezzati i lavori di alcuni nuovi compositori, Ross Lee Finney, Henry Cowell, R. Donovan, H. Chaloff, W. Piston e Evelina Berchmann.

® Un bel programma di musica italiana si è svolto recentemente alla Sala Wagner di Buenos Aires, sotto la direzione del maestro Bruno Bandini e con la cooperazione della soprano Maria Malberti. Esso comprendeva, tra l'altro, la 1ª Suite di *Antiche Danze ed Arie* di Respighi, *Armonie della notte* di Vittadini, *Tre Canzoni* di Pizzetti, *Danze Piemontesi* di Sinigaglia.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera dalla Germania

Nel tempo trascorso dall'ultima mia a questa i più importanti avvenimenti musico-teatrali in Germania sono stati due, cioè la prima dell'*Arabella* di Riccardo Strauss a Dresda, e la stagione wagneriana a Bayreuth. Come terzo avvenimento, a cagione dell'impressione dolorosa che suscitò in tutto il Paese, si può considerare la quasi improvvisa morte di Max von Schillings, il noto compositore e direttore d'orchestra.

Per far apprezzare al lettore italiano tutto il valore di questa scomparsa, giova dire che lo Schillings, il quale oltre ad essere artista produttivo e riproduttivo rivestiva molte cariche onorifiche, godeva di una estimazione generale e quasi riverente in tutta la Germania, un po' del genere di quella che Arrigo Boito godeva in Italia, o Vincent d'Indy in Francia. Anzi, a quest'ultimo egli rassomigliava pure come compositore. Aveva, al pari di lui, l'elaborazione faticosa di un pensiero musicale sempre aristocratico e quasi sdegnoso. I suoi soggetti, sia delle opere teatrali che di quelle sinfoniche, erano sempre di carattere austero e ideale o comunque con uno sfondo spirituale (eccetto forse la sola *Monna Lisa*). Non scevro d'impronta personale nella tematica, come nell'armonizzazione e nell'orchestrazione che denota una singolare preferenza dei colori terri, il von Schilling era per altro, e questo si capisce da sè, un wagneriano *esemplare*.

La sua opera, indubbiamente di carattere grandioso, a dire il vero non ha conquistato il pubblico perchè difetta non solo di semplicità (rimprovero non importante giacchè a chi non si dovrebbe oggidì fare?) ma di slancio e di sensualità. Alcuni brani, di comprensione un po' più facile, potranno tuttavia sopravvivere all'autore, come ad esempio gli intermezzi sinfonici nelle opere *Ingwelde* e *Pfeifertag*, il « Prologo sinfonico » al dramma eschileo *Edipo re*, il melólogo *Hexenlied*, la « Festa del raccolto » nell'opera *Moloch* e, forse, l'intera opera *Monna Lisa*.

Intanto, il momento è favorevole a un consolidamento della di lui opera in Germania, e molti teatri hanno già messo sul cartellone sue opere mentre nei concerti si eseguono anche suoi lavori sinfonici. Si potrebbe credere che ciò non avvenga che a titolo di riverente omaggio allo scomparso — omaggio che effettivamente ha certamente la sua parte — ma sarebbe errore il non vedere che la ragione principale è la scarsità delle opere che corrispondano alle nuove direttive artistiche promulgate dal Governo nazional-socialista. L'arte, secondo queste direttive, deve riflettere quanto più possibile i caratteri della *razza*. Tutto ciò che è estraneo alla razza, deve essere eliminato dalle manifestazioni artistiche della Nazione.

È chiaro che, dopo ciò, gli spiriti minori e tutta la gente comoda e semplicista, cerchi dei *prototipi* d'arte razzistica come pietra di paragone alla produzione artistica dei contemporanei onde poter ammettere o scartare le singole opere d'arte che si presentano, secondo che queste loro appaiano affini al prototipo o no.

Ebbene, nel campo della musica fu proclamata prototipo razzistico l'opera di Riccardo Wagner. Non vogliamo esaminare qui quanta parte vi abbia avuto il carattere dei *soggetti* trattati da Wagner, vale a dire un coefficiente di natura extra-musicale. Ci basta il fatto che l'arte di Wagner è stata innalzata a cànone supremo. In conseguenza abbiamo in tutti i teatri un raddoppiato culto wagneriano (tale culto non era per altro mai cessato, anzi aveva già ripreso vari anni prima della Rivoluzione nazional-socialista), e, nei concerti, un sempre più grande omaggio alle sinfonie e alle cantate religiose del Bruckner che, per aver imitato l'orchestrazione de *L'anello*, a base di tube, e trasportato la wagneriana libertà di forma e di condotta nel campo puramente sinfonico, passa per un *wagneriano*, nel senso razzistico di cui sopra.

Accanto a questi due pilastri principali dell'edificio programmatico, in questo primo anno del nuovo regime, abbiamo tutti i discepoli spirituali del Grande di Bayreuth, come appunto lo Schillings e altri meno celebri che battono la stessa strada, e d'altra parte Riccardo Strauss, più libero e più interessante di tutti, ma indubbiamente wagneriano anche lui, e infine, più che mai, Hans Pfitzner, della cui arte di stampo prettamente wagneriano ebbi a intrattenere il lettore in tante lettere mie precedenti.

Un posto a parte lo occupa Max Reger, anch'egli molto eseguito quest'anno. Sebbene discendente in qualche modo da Wagner, nello sviluppo a oltranza del cromatismo e della modulazione fra tonalità distanti, egli rivela però così forti influenze brahmsiane e, più ancora, bachiane, che non può più essere considerato come wagneriano. Ma la sua arte, più pesante di quella di Wagner, ed assai più difficile, è ammirata in Germania appunto per questo, ed essendo di più assolutamente scevra di influenze non tedesche, si comprende come il Reger sia ammesso a far parte dell'olimpo musicale razzistico, e predomini anche lui nei programmi sinfonici di quest'anno.

Lasciando fuori causa Wagner stesso e non tenendo conto che dei più o meno celebri maestri su citati che derivarono, nell'uno o nell'altro modo, la loro arte dalla sua, abbiamo poi la schiera dei discepoli di costoro, i brucknerìani, gli straussiani, i pfitzeriani e, — più numerosi — i regeriani. Tutti questi compositori sono ora chiamati a completare i programmi, e non hanno da temere che l'Ufficio apposito costituito dal governo e valevole, come organo di controllo, per tutta la Germania, ponga il *veto* all'esecuzione dei loro lavori. Di tali maestri il più anziano è forse il sessantenne Paul Graener, e dopo di lui vengono Joseph Haas, Hermann Zilcher, Iulius Weismann, Georg Vollerthun, Heinz Tiessen, Ewald Straesser (morto), Max Trapp, Rudi Stephan (caduto giovanissimo in guerra), due Müller (Gottfried e Walter Siegfried), due nuovi Schubert (Kurt e Heinz), un nuovo Weber (Ludwig), Hans Bullerian, Hermann Reuter e molti altri ancora che ricorderò man mano che avrò l'occasione di citarne i lavori. I nomi su ricordati possono tuttavia già dare un'idea del nuovo volto del programma musicale germanico, ma bisogna naturalmente aggiungervi quelli che non mancano mai in nessun concerto di nessun Paese, cioè quelli dei grandi classici e dei grandi romantici prima di Wagner, nonchè quelli di Bach, Haendel e Gluck.

Ma, si domanderà, niente *nuova musica*? e niente autori stranieri? Cercherò di rispondere a coteste domande. Certo, la *nuova musica* stigmatizzata come bolscèvica dagli stessi uomini del governo, in quanto sarebbe atonale e antitradizionale (o tradizionale soltanto per burlarsi della tradizione e contraffare la musica tradizionale) — questo genere di musica passa indubbiamente un brutto quarto d'ora, e io non vedo nessun nome dei maggiori esponenti di essa figurare nei programmi sinfonici o nei cartelloni operistici.

È vero che tale esclusione parrebbe già motivata dalla campagna contro il predominio degli Ebrei in Germania, giacchè i rappresentanti più in vista di tutto quel movimento artistico sono appunto gli ebrei, ma ve ne sono pure altri, cioè dei *tedeschi*, come Roeseling, Höffer, Stürmer, Eidens, Hermann e, sopratutto, Hindemith. Quest'ultimo, per esempio, che cosa farà? Cambierà rotta, o si contenterà di metter acqua, molt'acqua, nel suo vino? O vorrà egli infine — poichè gli altri tedeschi non contano ancora — sostenere da solo la lotta contro la nuova corrente wagneriana e romantica e contro le forti e assai più vaste tendenze verso un ripristinamento di leggi musicali che sembravano dettate dalla stessa Natura e che, ad ogni modo, sono a tutt'oggi rigorosamente quanto inconsapevolmente osservate dal *popolo* quando canta, quando suona e quando si sbizzarisce a tentare la composizione?

Sarebbe una lotta un po' ineguale, e ardua sopratutto ora, in Germania. Per la ondata wagneriana, ecc., credo che essa passerà, ma per l'altra tendenza più generale, ho paura che diventi fortissima col tempo, non solo in Germania, ma in tutta Europa.

Quanto agli autori stranieri, il lettore italiano si compiacerà d'apprendere che, la limitazione ch'essi hanno subìto non vale per i loro connazionali. Al contrario, gli autori italiani sono visibilmente favoriti. Varie stagioni liriche si sono già inaugurate con opere di Verdi. Nei programmi sinfonici di molte città figurano esecuzioni del *Requiem* e dei *Pezzi sacri*. Puccini, Mascagni, Leoncavallo tengono il cartellone più che mai; questi ultimi, con le loro notissime due opere. E anche di autori contemporanei ricorrono i nomi. Sono già preannunziati Malipiero, Casella, Respighi; e altri seguiranno. Oltre agli italiani sono preferiti gli autori russi, salvo i modernissimi. Ciaikowski, Rimski, Borodin sono molto in auge, ma i nomi di Prokofieff, Lopatnikow, Mjaskovski e altri non s'incontrano più, neppur quello già così magico e affascinante dello Stravinski.

***

Dopo questo sguardo generico alla *situazione* nel mondo musico-teatrale germanico, passiamo in rassegna le poche novità di cui in questo principio di stagione si debba rendere conto. E ancora bisogna notare che alcune di esse ebbero il battesimo già durante l'estate, in qualcuno dei festivals estivi così numerosi nei Paesi del Nord, che non conoscono le canicole italiche.

BERLINO. — La grande esposizione di Radiofonia offrì qualche esecuzione interessante, fra cui un'esumazione più che interessante della dimenticata opera *L'ondina* di Hoffmann, il famoso protagonista di Offenbach. Hoffmann era contemporaneo di Carlo Maria von Weber dal quale ricevette delle congratulazioni per quella sua opera che nel 1816 ebbe 22 rappresentazioni nel Teatro Reale di Berlino. Lo strano e geniale personaggio, poeta, romanziere, musicista, pittore e... giurista, cioè consigliere alla Corte d'Appello di Berlino, in quella sua opera, il cui libretto aveva scritto egli stesso in collaborazione col poeta tedesco (malgrado il cognome francese) De la Motte Fouqué, si rivela compositore di vaglia, che sa interessare per una certa forza drammatica entro una cornice di romanticismo corrispondente al gusto dell'epoca. Si pensi al *Freischütz* di Weber che era della stessa epoca e che, col suo immenso successo, consolidò quel gusto influenzando fortemente tutta una generazione di compositori tra i quali doveva poi distinguersi e acquistare fama mondiale Riccardo Wagner.

Della pleiade di grandi direttori d'orchestra non rimangono nella capitale che Furtwängler e Kleiber: il primo ha preannunziato dieci concerti, il secondo tre, sempre con la celebre orchestra « filarmonica ». Vi sono poi le orchestre dei due grandi teatri lirici, cioè l'Opera di Stato, e l'Opera comunale che anch'essi, nel corso o verso la fine della stagione, daranno dei concerti sinfonici. E vi è l'orchestra del *Kampfbund* (associazione di lotta per la coltura germanica) che, per l'appoggio che riceve dal governo, potrà ormai consolidare la propria posizione anche dal lato artistico ed entrare in gara con le tre orchestre di fama antica. Solamente, non si vede bene che cosa ci sia più da *lottare* quando ogni programma di concerto in tutta la Germania deve essere sottoposto per l'approvazione al commissario di Stato istituito apposta per sorvegliare e controllare le manifestazioni artistiche pubbliche.

Ebbene, l'orchestra si tenga il nome battagliero come titolo d'onore, per avere osato di combattere il cosidetto bolscevismo musicale in un tempo quando esso era ancora ben visto in alto luogo. Dico *ben visto* giacchè il tempo in cui il detto bolscevismo artistico era addirittura accarezzato e stimolato dalle sfere dirigenti era già passato quando Gustavo Havemann e la sua orchestra entrarono in azione.

L'avvenimento più saliente in questo primo scorcio di stagione è stata la prima della nuova opera straussiana *Arabella* su libretto del compianto Hofmannsthal. La novità aveva già visto la luce a Dresda in quest'estate. E il successo è stato ora consacrato dal pubblico della capitale, e sarà confermato entro la stagione in moltissimi teatri di Germania. Quanto al libretto esso mi pare discutibile. A parte quell'ambiente di nobili viennesi dalla fierezza vacillante e dal contegno equivoco, di signo-

rotti slavi e italiani, trapiantati nella capitale austriaca, a parte l'epoca del 1860, la meno simpatica dell'Austria, io trovo il libretto, tanto psicologicamente che come intreccio, troppo complicato e artificioso. E' vero che l'Hofmansthal ci ha abituati a mandare giù roba di quel genere, ma pare che qui abbia, come si dice, superato sè stesso. Eppure, quando voleva, sapeva essere semplice e commovente anch'egli, come lo prova il suo *Ognuno*. Ammetto che il libretto sia interessante dal punto di vista colturale e storico e, come sempre nelle cose d'Hofmannsthal, la cura del dettaglio è minuziosa. Ma è inutile: lo Strauss ha voluto sempre dei libretti siffatti (eccetto forse il *Guntram*, la sua opera giovanile). Egli crede che il suo talento di colorista musicale sempre avido di nuovi intrugli, e insieme di melodista romantico, non possa sbizzarrirsi a fondo che musicando libretti di questo genere che direi *iridescente*. È un fatto che anche *Arabella* ci dà uno Strauss poderoso e fedele a sè stesso, anzi fin troppo fedele... Vi sono certi brani che trascinano l'uditore: il più bello mi pare il duetto delle due donne nel primo atto dove si esplica tutta la nota stregoneria dell'autore. Nel secondo atto, al ballo dei cocchieri, si aspettava un bel valzer che non veniva (o meglio, ne viene uno, ma non è ispirato) mentre pure nel *Cavaliere della rosa* dove, come stile dell'epoca, del valzer non ce ne volevano affatto, il compositore ne aveva infiorato quasi tutta l'opera. Nel terzo atto in cui l'intricata matassa viene dipanata, la musica non si rialza che verso la fine. Prima, a furia di colpi di scena e di spiegazioni, non ha mai nemmeno il *tempo* di svilupparsi. Questa è l'impressione che il lettore potrà verificare quando sentirà l'opera.

Per accentuare la protesta contro la musica « d'avanguardia » patrocinata dai governi passati i teatri fanno a gara mettendo nuovamente in scena opere tradizionali e d'indiscusso valore. E così che tanto l'Opera di Stato come quella Comunale hanno dato e dànno ancora la *Carmen*, con protagoniste, rispettivamente, Dusolina Giannini e Sierid von Richthofen, quest'ultima una *gitana* indiavolata, quasi animalesca (senza il significato spregiativo che questa parola puó avere).

MONACO. — L'Opera di Stato ha voluto far conoscere alla generazione contemporanea la seconda opera di Hans Pfitzner *La rosa del giardino d'amore*, sul fantastico libretto di James Grun, che ebbe un successo di stima nel 1900. Il lavoro che contiene suggestivi brani di canto e meravigliosi brani orchestrali, fu ora diretto dall'autore che seppe porre in evidenza tutta l'intensità della sua anima romantica di cui quell'opera è forse la più bella espressione. Il carattere triste e ascetico che distingue tutta la musica di quest'autore appare qui un po' attenuato.

Una vera novità assoluta la diede la Radio, con l'opera radiofonica *Cristoforo Colombo* di Werner Egk. Alcuni dicono che il problema della « Funkoper » (opera radiofonica) sia finalmente risolto. Io non lo so, ma mi pare che quel *problema* non corrisponda a nessun bisogno reale. Altro è far ascoltare e seguire l'andamento musicale di una vera opera alla radio, altro comporre un'opera solo per quel mezzo di trasmissione il quale la riduce in realtà a meno d'un oratorio perchè in concerto si vedono almeno i cantanti.

La *Funkoper* percorre in un certo senso la via inversa di quella che ha fatto per esempio Raul Günsburg trasformando la « cantata sinfonica » del Berlioz *La dannazione di Faust* in una vera opera. Se, per un soggetto, l'opera lirica è il modo di realizzazione più completo e più ricco, l'oratorio o la cantata ne costituiscono una realizzazione assai meno perfetta, e la trasmissione per radio ne costituisce certo la realizzazione più imperfetta di tutte. Abbiamo così tre gradi: il perfetto, il meno perfetto, e l'imperfetto; a che pro' incapricciarsi e lavorare apposta per l'ultimo di questi gradi? Ma ciò appunto si fa componendo una *Funkoper*.

So benissimo che ci sono anche altri punti di vista i quali possono far apparire *qualche soggetto* meglio realizzabile nel secondo grado (oratorio o cantata) che nel primo (opera lirica). Ma che si possa preferire il terzo grado, l'*imperfetto*, per qualsiasi soggetto, ecco ciò che sembra paradossale. Con ciò non vogliamo negare l'utilità di certi bozzetti, senza seguito e importanza, da scriversi apposta per i bisogni della radiofonia.

AMBURGO. — La seconda città del Reich ha avuto l'onore di vedere trasformata la sua Opera Comunale in Opera di Stato. Il nuovo intendente generale è K. H. Strohm, venuto dal Comunale di Acquisgrana. Primo direttore d'orchestra rimane K. Böhm. La detta trasformazione assicura al teatro una più ricca dotazione e una maggiore stabilità, mentre sarà di impulso a rialzarne il livello artistico.

DORTMUND. — Il 63° festival annuale della A.D.M. (Associazione generale tedesca di musica) fondata da Franz Liszt riuniva quest'estate nella capitale westfalica la solita folla di maestri, professori e *amateurs*. E, come ogni anno, si è dato il battesimo o la cresima a tutta una serie di novità. Cioè, di novità operistiche questa volta non ve n'era nessuna, ma non poche furono le novità sinfoniche e di musica da camera. Il maggiore successo l'ha avuto un « Oratorio » per soli, cori e orchestra *Il grande calendario* di Hermann Reutter, un lavoro moderno sul tipo de *La creazione* e de *Le quattro stagioni* di Haydn, due oratori tuttora molto popolari in tutta la Germania. Il libretto fa passare in pittoresca rivista tutto il nostro anno cristiano con le antiche feste religiose e le vicende della vita agricola (seminagione, raccolto, vendemmia ecc.) nonchè qualche intermezzo pagano come le feste, ora ripristinate in varie parte del Reich, della Notte di Valpurga e dell'Equinozio estivo. Esso è dovuto al poeta Ludwig Andersen (da non confondersi col celebre danese) e offre, nella sua varietà e nel suo lirismo, all'arte del musicista largo campo di svilupparsi. Il Reutter, giovane di 33 anni, si era già fatto notare con lavori di stampo personale come la *Fantasia apocalittica* per pianoforte, *Antagonismo* per due pianoforti, un *Concerto* per piano e piccola orchestra ecc.

NORIMBERGA. — Il Comunale diede una novità che interesserá il lettore italiano, cioè *Godiva* opera in tre atti parole e musica di Ludwig Roselius, in cui il noto soggetto dell'*Isabeau* di Mascagni e Illica è nuovamente trattato. Il linguaggio musicale vi è molto vario e complesso, e il canto pure vi ha il suo posto, sebbene non certo nel senso di un predominio sull'orchestra.

COLONIA. — La seconda opera della stagione è stata una quasi novità. *Le canzoni di Euripide* di Botho Sigwart, caduto in guerra, si erano date nel 1915 al Teatro di Corte di Stoccarda, concertate come omaggio all'eroe e discepolo morto, da Max von Schillings che, secondo la volontà del poeta von Wildenbruch, avrebbe dovuto lui stesso musicare quel libretto, ma non vi si era saputo decidere. Dopo il 1915 nessuno più parlò di quell'opera. I tristi anni della rivoluzione social-democratica favorivano altri ideali artistici, ideali meno puri. Il nuovo intendente dei teatri comunali di Colonia, A. Spring, ha voluto riesumare il lavoro e lo ha presentato al pubblico della metropoli renana in un'edizione di prim'ordine. Ne *Le canzoni d'Euripide* si vuol rappresentare la potenza della musica come lo fanno le favole d'Orfèo. Ateniesi caduti prigionieri nelle mani del tiranno di Siracusa ottengono un trattamento privilegiato per aver saputo cantare certe canzoni d'Euripide che toccano il cuore del tiranno. Euripide in persono accorre da Atene dove il rumore del fatto era giunto. Una storia d'amore vi è intessuta. Euripide constata un'altra volta la potenza dei suoi canti e, commosso dall'amore che gli porta l'intero popolo, rinunzia a una fanciulla da lui desiderata e la cede al giovane ch'essa ama. Questa vicenda ha ricevuto una veste ora austera ora leggiadra nella musica di Botho Sigwart conte di Eulenburg, figlio del conte Filippo, amico di Guglielmo II e autore dei popolarissimi *Rosenlieder*. Studi di musica greca gli permisero di dare un sapore di verità storica alla sua musica, ma con tutto ciò si deve dire che questa musica ha due difetti: non è teatrale e non è caratteristica. È semplicemente una musica che suona bene. È vero per altro che una musica così eufonica al giorno d'oggi può far colpo sull'uditore appunto per questo, ma bisognerebbe sentirvi anche una certa professione di fede e una personalità se non vigorosa, almeno distinta. Può darsi che il povero Botho Sigwart (è questo il suo nome d'arte) vi sarebbe giunto, procedendo nell'età. Non tutti esordiscono maestri bell'e fatti e personali, come per esempio Schumann.

La Radio per conto proprio presentò una cantata drammatica di Gustav Kneip, *Paternoster tedesco*, dove le umili parole della nota preghiera sono sviluppate in senso sinfonico e con accompagnamento di grande orchestra.

Il primo concerto sinfonico diretto da Abendroth fece conoscere una *Ouverture patriottica* di Max Reger scritta nel 1914 la quale svolge, con quell'arte contrappuntistica che distingue l'autore, l'inno tedesco e altri inni della Nazione, rimpastandoli in un grande crescendo sinfonico e chiudendo poi con un finale grandioso dove un coro d'ottoni supplementari lancia attraverso tutta la massa orchestrale il Corale della vittoria *Or tutti a Dio rendete grazie*. Il lavoro è forse uno dei migliori di Reger il che in generale non si può dire di composizioni del genere patriottico.

ALTRE CITTÀ. — Per conchiudere accenniamo brevemente alla prima teatrale de *L'ondina* di E. T. A. Hoffmann, nel Comunale di Lipsia, con testo riveduto da H. von Wolzogen. Della prima radiofonica della stessa opera ho parlato già sotto la rubrica Berlino. — A Essen ebbe successo un'opera semiseria *Madama Lisalotta* di Ottmar Gerster. Si tratta di certe vicende di una principessa tedesca che andó sposa al duca d'Orleans, fratello del Re Sole. Vi si sviluppa il solito contrasto fra semplicità tedesca e artificio francese.

ALFRED BRÜGGEMANN.

PIANOFORTE A DUE MANI

A. CASELLA

122713. - *Due ricercari sul nome di B. A. C. H.* L. 6

G. A. CICOGNA

122506. - *Piccola Suite.* L. 8

A. LONGO (Junior)

122580. - *La burla del piovano Arlotto* L. 6

G. F. MALIPIERO

122116. - *Epitaffio.* L. 5

P. MONTANI

122642. - *Fantasia.* L. 6

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ISTITUZIONI E MONUMENTI DELL'ARTE MUSICALE ITALIANA. Vol. I a III. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale d'Italia*, Roma.

Al primo volume, che raccoglie musiche vocali di Andrea Gabrieli e del nipote Giovanni, segue ora il secondo contenente *canzoni e sonate* a più strumenti di Giovanni. È uscito contemporaneamente anche un terzo, dedicato alle Cappelle Musicali di Novara, ultima nobile fatica del compianto Vito Fedeli.

Così la grandiosa impresa dovuta al coraggio ed al senso di attualità della Casa Ricordi, intitolata *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana* — sotto l'alto patronato del Duce — procede a passo meditato e sicuro. Man mano che i poderosi e sontuosi volumi aumentano e si allineano, l'onore della musicologia italiana moderna — tardiva ma robusta — ha ragione di affermarsi e di inorgoglire. Con questa opera, che si può ben chiamare gigantesca, si porranno le radici profonde e feconde della nostra storia musicale; si porranno nella nostra terra e nel nostro spirito. Non avremo più bisogno di ricorrere alla dottrina straniera e di affidarci ciecamente alla opinione altrui; ora ricerchiamo nei nostri archivi con le nostre mani, esaminiamo col nostro cervello, sopratutto amiamo col nostro ardore.

. . . . . .

Il criterio che guida la maestosa pubblicazione è noto ed è, in realtà, più accettabile — almeno in un primo momento — dell'*opera omnia* di determinati autori. Si vuole illustrare l'operosità musicale delle cappelle, dei teatri e convegni spirituali, delle corti e delle accademie, dei conservatori e delle scuole, per regioni e città. Era il solo criterio possibile ed utile in una nazione così distesa e discentrata, così ricca di focolari artistici, così polledrica d'indirizzi; il solo che potrà condurci al ritrovamento della nostra personalità artistica nazionale.

La polifonia sorta all'ombra della Cappella Metropolitana di Milano, delle Cappelle di Roma, di Novara, dell'Oratorio dei Filippini a Napoli, sorta a San Marco, sorta a Cremona; le nuove idealità fiorite in seno alla Camerata Fiorentina, la musica strumentale di Galuppi, Platti ed altri, formeranno la opulenta e spessissimo ignorata materia del primo gruppo di dieci volumi e di parecchi altri del secondo gruppo. Questo comprenderà anche una larga serie di musiche strumentali di Antonio Vivaldi, un melodramma veneziano del seicento ed un'opera buffa napolitana del settecento, uno studio di Torrefranca sulla scenografia dell'opera in rapporto alla monodia, una scelta di *frottole* del Petrucci, composizioni sacre, profane, madrigalesche di varie scuole, e via di seguito.

Un programma, dunque, vasto e vigoroso, tale da riabilitare ed affermare la nostra matura preparazione musicologica, tale da elevare all'arte un monumento grandioso e luminoso, da cui i musicisti e gli studiosi italiani sapranno trarre una somma imponentissima di conoscenze e di esperienze.

Quando, per il passato, si diceva: *Torniamo agli antichi*, si diceva una bella frase, ma vuota. Gli antichi, purtroppo, erano sepolti o inaccessibili. Solo oggi che tornano in vita siamo in grado di formarci una vera, esatta, originaria coscienza musicale.

RAFFAELLO DE RENSIS.

ZEITSCHRIFT KARL NEF — (Ed. Hug, Zurigo, Lipsia).

Nella ricorrenza del sessantesimo anniversario di Karl Nef alcuni suoi discepoli hanno raccolto e pubblicato in suo onore saggi e documenti musicologici. La laboriosità di K. Nef, insegnante e scrittore risulta dalla minuziosa bibliografia di E. Mohr. L'attività musicale della Svizzera, sempre più intensa fra il 1798 e il 1848, è stata sinteticamente desunta dalle collezioni dell'*Allgem. mus. Zeitung*, consultate da H. Ehringer. Gli antichi canti elvetici vennero studiati con la perspicace intelligenza che gli è propria da J. Handschin, di su *cantiones* medioevali e manoscritti di Engelberg. Specialmente interessante è l'articolo di J. C. Hol su Cipriano di Rore. Opponendosi ai giudizi restrittivi del Winterfeld, discutendo l'edizione dei madrigali toriani pubblicata da Peter Wagner, l'Hol considera Rore un compositore che partecipa del medio evo e del rinascimento, avendo usato mezzi d'espressione propri dell'una e dell'altra epoca. Esaminati i madrigali, l'Hol conclude notando un arcaismo, piacevolissimo, accanto alla tenerezza, che trabocca anche nella più profonda malinconia. Questioni tecniche sono state trattate da E. Levy, da G. Guldenstein. *Musik und Sprache* è il tema svolto da O. Maag. W. Merian dedica un minuzioso saggio alle Sonate per piano di Mozart e Dora Isella uno studio alla Rebecca.

PESSENLEHNER ROBERT — *Hermann Hirschbach*. (Ed. Bosse, Regensburg).

Questo grosso saggio su H. Hirschbach (nato a Berlino il 1812, morto nell'88), illumina non solo la persona e l'attività del compositore e del critico musicale, ma anche la storia dell'intellettuale e certo ambiente in cui si sviluppò l'arte e il pensiero di Roberto Schumann e lo stato della critica tedesca nella prima parte dell'Ottocento. L'Hirschbach fu infatti uno dei più assidui collaboratori della *Neue Zeitschrift für Musik*. È interessante notare lo svolgimento delle rubriche in quella famosa rivista, in cui Schumann, riserbandosi dapprima soltanto la critica delle opere pianistiche, aveva affidato la recensione dei *lieder* a O. Lorenz e quella della musica da chiesa a C. F. Becker. Schumann mirava a improntare la rivista di una unitarietà di giudizii che l'accrescimento della redazione rese sempre più difficile. Per suo conto l'Hirschbach fondava nel '43 un *Musikalisch-Kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen in Gebiete der Tonkunst*, chiamando a collaboratori parecchi artisti ne abbreviò il titolo in *Repertorium für Musik* nel '45. Il Pessenlehner ha diligentemente raccolto e scelto tutti gli articoli maggiori e minori dell'Hirschbach, commentandoli in rapporto alla cultura storica di lui, che risulta non esser stata sufficientemente fondata, e alle idee di Schumann e dei maggiori artisti o pensatori di quel tempo. E tutto ciò è molto interessante. Oltre ai vasti commenti, proposti dalle esecuzioni delle opere di Beethoven, Bach, Berlioz, Schumann, e anche di Cherubini, Rossini, Bellini, ecc., le note più o meno ample su argomenti sempre vivi come il libretto d'opera, la cultura, la critica, la modernità dell'arte, i rivolgimenti del gusto e degli stili, le varietà dell'istrumentazione, eccetera, vengono a precisare il punto di vista di uno dei più autorevoli pionieri del giornalismo musicale.

MARSOP PAUL — *Musikalische Satiren und Grotesken*. (G. Bosse, Regensburg).

In forma dialogata, con indicazioni di persone e di scene, come per il teatro, vengono trattati varii argomenti della cultura e dell'arte musicale, conflitti di opinioni, contrasti di attività, dall'insegnamento alla composizione, alla critica, anche col fine moralistico.

STERNFELD RICHARD - *Musikalische Skissen und Humoresken*. (G. Bosse, Regensburg).

Oltre ad alcuni bozzetti della vita dei giornalisti, dei critici, dei frequentatori dei teatri e dei concerti, due pazienti ricerche: di quante composizioni sieno basate sulla ripetizione di una sola nota o della ripetizione facciano un proprio elemento tipico; e delle reminiscenze, usate volontariamente, quasi come citazioni, o involontariamente.

WOLFF PIERRE — *Georges Migot*. (Leduc, Parigi).

Georges Migot, delle cui musiche l'editore Leduc ha iniziato la raccolta e la stampa completa, trova nel Wolff un esegeta minuzioso ed entusiasta. I suoi pensieri sull'arte, i suoi propositi di rifarsi ai polifonisti del Trecento, ai liutisti del Quattro-Cinquecento, la sua tecnica, particolarmente singolare nella ritmica, nell'armonia, nel contrappunto, tutto ciò viene illustrato con vivida chiarezza. Segue un breve commento della numerosa produzione dell'ancor giovine compositore francese.

HASSE KARL — *Vom deutschen Musikleben*. (Ed. Bosse, Regensburg).

National-socialista della prima ora, l'Hasse raccoglie nove fra conferenze e articoli a difesa dell'arte e della cultura tedesca e dei nuovi orientamenti. Con tono polemico tratta le questioni della scuola e della produzione musicale. Per la parte storica si rifà specialmente al Kretzschmar, di cui i postulati culturali gli sembrano realizzati, se non compiutamente, in modo soddisfacente. Insiste sulla richiesta della musica che risponda allo spirito del tempo, e onora i grandi maestri che con la loro personalità si possono considerare le guide del popolo tedesco.

a. d. c.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CONSOLINI (G.) — *Sei Trascrizioni* per Violino e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Simpatico lavoro quello compiuto da Giorgio Consolini, che offre ai cultori del violino sei pagine bellissime di musica classica e romantica ricca di risorse tecniche ed interpretative senza però innalzarsi ad esigenze di virtuosità eccezionale. La piccola raccolta si compone di una *Cavatina* di Beethoven, di un *Walzer* di Brahms, di una *Romanza* di Chopin, di un *Moto perpetuo* di Haydn tolto da un Quartetto, di un *Largo* di Händel preso da una Sonata, e di un *Minuetto* di Mozart.

SCUDERI (G.) — *Benedetta sia la state* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Ispirata a una canzone a ballo di Franco Sacchetti, questa romanza è soffusa di una brillante originalità che la rende oltremodo piacevole e interessante.

BALDACCI (G. B.) — *L'anello rapito* adattamento per Coro a tre voci di uno Scherzo di D. Scarlatti. (Edizioni Maurri, Firenze).

La valorosa compositrice toscana ha voluto trarre partito da uno *Scherzo* per clavicembalo del sommo compositore napoletano ed è riuscita colla cooperazione di Guido Pinelli, che ha trovato parole adatte, ad arricchire il repertorio corale dei ragazzi di un piacevole gioco vocale.

CORRADINI (V. L.) — *Amate il pane*. Coro a due Voci. (U. Pizzi, Bologna).

Buona pagina corale per le scuole.

MONTANARO (E.) — *Rimembranze estive* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Sei piccolissimi pezzi nell'estensione di cinque note e inessenti di notevole buon gusto.

MINEO (E.) — *Il Pastorello dell'Etna* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Schizzo rudimentale di piccola rapsodia piacevole e garbata.

MANCINI (M.) — *Ninna nanna* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Fonos, Bologna).

Piccola pagina vocale per soprano su graziose parole di Gino Tibalducci. La grande semplicità della musica non è priva di garbo.

PICCALUGA (G.) — *Quando cadran le foglie* per Canto e Pianoforte. (Edizioni Musica, Genova).

La ben nota lirica di Lorenzo Stecchetti, ispiratrice di tante pagine vocali, riappare nella veste sonora di Giulio Piccaluga, che non è stato insensibile all'armonia della parola e del verso.

TONINI (G.) — *Castellana* per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Armoniosamente tormentata, la nuova romanza appare inquieta nello snodarsi del periodo musicale.

ELISABETTA ORSONI.

CIPOLLINI (D.) — *Raccolta di musiche pianistiche per lo studio dell'espressione e del ritmo.* (G. Ricordi e C., Milano).

Il terzo volume pubblicato da Dante Cipollini per le edizioni Ricordi viene a completare la raccolta di alcune tipiche musiche che hanno sopratutto lo scopo di insegnare in modo progressivo l'espressione ed il ritmo ai giovani pianisti.

La varietà, l'ingegnosità delle trovate ritmiche e coloristiche, unite al buon gusto ed alla sensibilità artistica del Cipollini, fanno sì che queste composizioni si raccomandino per i loro pregi intrinseci anche al di fuori dello scopo didattico per cui sono state create, ed aggiungono alla molta musica del Cipollini ancora nuove e belle pagine.

La tendenza romantica che caratterizza queste composizioni e non si abbandona, però, mai a cascanti mollezze nè cede a preziosità virtuosistiche, dà sempre sostanza ritmica e melodica alla musica.

g. s.

MUSICA ESEGUITA

"Concerto a cinque con accompagnamento di Quintetto d'archi,, di O. RESPIGHI a Milano
(Teatro del Popolo)

Da *Il Corriere della Sera*, Milano.

Anche in questa composizione Respighi afferma il suo magistero costruttivo, le simpatie per le vigorose concezioni dei maestri formalisti del passato e la tendenza a rendere prevalente la tecnica contrappuntistica. Ma egli si dimostra anche proclive alle elevazioni melodiche, come fa nella seconda parte del Concerto, di movimento lento.

g. c.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano.

Nel Concerto presentato ieri sera le caratteristiche più tipiche del Respighi si sono subito imposte all'attenzione: il giuoco strumentale continuamente affrontato con gioiosa aria battagliera e più o meno facilmente vinto. Anche nel piccolo scacchiere di pochi colori il Respighi sa trovare il movimento più giusto per piazzare la sua pedina prismatica. È questa una lattintisità artistica che se non è assolutamente di primo piano è tipicamente odierna e sempre interessante.

Della sostanza musicale di questo Concerto è anzitutto da notare il respiro ritmico, robusto e vibrante del primo e sopratutto dell'ultimo tempo che consegue quasi alla fine un andamento marziale, anche con gli accenni arcaici cadenzati del finale.

g. s.

Da *L'Ambrosiano*, Milano.

Il *Concerto a cinque* di Respighi è filiazione odierna (e non soltanto nella struttura esteriore) dell'antico Concerto grosso, in quanto alle esibizioni solistiche di un violino, di un oboe, di una tromba, di un contrabbasso, del pianoforte, questa nuova composizione contrappone la nudrita solidità del tutti formato dai solisti medesimi misti ad un quintetto d'archi. Ricorsi melodici bachiani, misti a una costante melanconia espressiva di carattere franckiano, e fusi nelle brume sognanti di una singolare sonorità, formano la fisonomia dei tre tempi composti dal Respighi; ai quali l'alto magistero polifonico dell'autore, la sua indiscussa abilità nel valersi della combinazione dei timbri strumentali, e un caldo senso melodico, effuso specialmente nel movimento centrale, aggiungono particolare pregio.

E. c. p.

"La Partita,, di GOFFREDO PETRASSI a Parigi
(Concerti Lamoureux)

Da *Le Figaro*, Parigi.

La *Partita* di Petrassi è stata la rivelazione del concerto. Certo essa non è perfetta, nè uguale in tutte le sue parti. Ma quante belle promesse racchiude! Anche se non si guasta sempre il linguaggio che adopera questo compositore che non ha ancora toccato i trenta anni, è sempre da ammirare in lui una natura, un temperamento materiati di vere qualità di giovinezza e d'ardore. Si può fin d'ora apprezzare nel suo ingegno, la maestria nell'arte di scrivere, d'istrumentare. Ma questa qualità è meno eccezionale della prima.

Petrassi è più d'un musicista esperto. La sua *Partita* prende dal passato la sua terminologia e la forma: Gagliarda, Ciaccona, Giga sono infatti i titoli delle tre parti della *Suite*. La « Ciaccona » pecca per la sua espressione troppo tesa, per il suo stile un po' gonfio, con qualche cosa d'eccessivo nella sostanza e nella forma. Ma la « Gagliarda » ha una nobile andatura. Sono sonorità talvolta crudeli — è un male che passerà — si scorge una sensibilità emotiva, un cuore ardente, un talento vigoroso. E la « Giga » è spumeggiante di *verve*, di leggerezza, di spirituale facilità.

ROBERT BRUSSEL.

Da *Le Journal*, Parigi.

Il maestro Molinari ci presenta infine un compositore di 29 anni la cui *Partita*, tempo fa premiata a Roma dal Sindacato Nazionale Fascista, otteneva poco dopo il premio della Federazione Internazionale dei Concerti al Congresso annuale di questo Ente, tenutosi a Parigi, nello scorso maggio.

Con quanto piacere si è così preso contatto con un rappresentante qualificato della nuova musica italiana! Innanzi tutto perchè quest'opera si è rivelata assolutamente degna di nota, d'una maturità di concezione, d'una maestria di scrittura e d'istrumentazione, d'una sicurezza nell'arte dello sviluppo, dai contrasti sempre efficaci e mai troppo bruschi, che si crederebbero dovuti ad un musicista pervenuto all'apice della sua carriera, mentre la sua vita ritmica, la sua ricchezza melodica, il suo lirismo gli conservano tutto il prestigio della giovinezza. Eppoi perchè di fronte a questa musica sana, dai contorni netti, vigorosa senza ingombri e raffinata senza affettazione, si sente intensamente la stretta parentela spirituale che unisce il popolo italiano ed il popolo francese sotto il segno della comune loro origine latina.

Possa una larga corrente di scambi artistici — d'opere e di artisti — stabilirsi fra i due paesi e facilitare questa reciproca comprensione che per la legge del sangue è doverosa.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® LICEO MUSICALE ROSSINI DI POLA. - D'accordo con altri Enti bandisce un Concorso per una Composizione da camera (Sonata per Violino o Violoncello e Pianoforte o Trio con Pianoforte). Possono parteciparvi i musicisti della Venezia Giulia, iscritti al Sindacato, che non abbiano superato il 45° anno d'età al 15 dicembre p. v., data della scadenza del Concorso.

Premio, l'esecuzione del pezzo e medaglia d'argento con diploma.

® LICEO MUSICALE « B. MARCELLO » DI VENEZIA. — Concorso per titoli ed eventualmente per esami alle cattedre: *a*) di Violoncello; *b*) di Materie letterarie, Letteratura italiana, Letteratura poetica e drammatica.

Scadenza per la presentazione dei documenti d'uso e dei titoli il 15 dicembre p. v.

® CAMERATA MUSICALE NAPOLETANA (Via Fiorentini 12), NAPOLI. — Invita i compositori italiani ad inviare, non oltre il 15 dicembre p. v., composizioni d'orchestra inedite o mai eseguite, la migliore delle quali verrà messa in programma in uno dei prossimi concerti della Camerata stessa, mentre le altre degne di nota saranno eventualmente eseguite a misura che se ne presenterà l'occasione.

® R. CONSERVATORIO DI MUSICA - NAPOLI. — Il premio Rispoli di L. 2000 per un Trio per Violino, Violoncello e Pianoforte, è stato assegnato al maestro Ettore Campogalliani di Mantova.

® CONCORSO GIOVANI CANTANTI LIRICI. — Sono stati dichiarati vincitori i seguenti concorrenti: *Soprani:* Licia Albanese (Bari), Nilla Bruzzo (Castel Vittorio), Vittoria Natoli (Messina), Brunilde Scampini (Milano); *Mezzo soprano* Maria Benedetti (Mestre); *Baritono* Raffaele De Falchi (Viterbo); *Basso* Giovanni Giampieri (Valdarno).

La giuria era presieduta da Gino Marinuzzi.

" MUSICA D' OGGI ,, invia a richiesta numeri di saggio.

NOTIZIE

® ARTURO TOSCANINI è stato nominato per acclamazione membro corrispondente dell'Académie des Beaux Arts di Parigi; ed il Governo austriaco gli ha conferito la Gran Croce d'oro per meriti verso la Repubblica, che gli è stata consegnata dal Ministro d'Austria a Budapest durante un ricevimento offerto in suo onore.

® L'Association française d'expansion et d'échange ha festeggiato BERNARDINO MOLINARI, prima della sua partenza da Parigi, con un cordiale banchetto presieduto da S. E. Henry de Jouvenel ex-ambasciatore a Roma. Sono intervenute parecchie personalità artistiche e politiche, fra cui l'incaricato d'affari d'Italia, il signor Bollaërt direttore delle Belle Arti, il signor Rouché direttore dell'Opéra, il maestro Rabaud ecc.

® La sera precedente il concerto del maestro Respighi a Berlino, le L.L. E.E. l'Ambasciatore e l'Ambasciatrice d'Italia hanno dato un ricevimento in suo onore, al quale presero parte varie personalità della politica e della coltura tedesca.

® A CENTO si è inaugurato un MUSEO BORGATTI, costituito dai cimeli teatrali che il celebre tenore ha raccolto durante la sua carriera e che ha donato alla sua città natale. Essi sono stati collocati in una sala del Teatro ove è stata posta una targa di bronzo con l'effige del cantante.

Per l'occasione, dopo un bel discorso di Carlo Zangarini si è tenuto un concerto al quale hanno partecipato Pertile, Zambelli e Lyana Grani.

® È stato pubblicato un decreto col quale si istituisce una SCUOLA DI MUSICA E CANTO — PRESSO IL CONSERVATORIO DI MILANO — PER LA PREPARAZIONE DEGLI INSEGNANTI MEDI. A coprire l'importante cattedra è stato chiamato il maestro Achille Schinelli.

® Il Teatro del Littorio di Milano si è costituito in TEATRO SPERIMENTALE con lo scopo « di aprire la via a molti ottimi elementi canori troppo sovente abbandonati a se stessi ed esposti allo scoraggiamento ».

La direzione del teatro e degli spettacoli, affidata al maestro Giovanni Tronchi assistito da una Commissione di esperti, ha stabilito un programma di sei opere (da scegliersi tra *Il matrimonio segreto, Giannina e Bernardone, Così fan tutte, L'ombra, Fedora, Adriana Lecouvreur*) in cui si presenteranno giovani artisti riconosciuti da apposita Commissione in possesso di requisiti artistici.

® Il Podestà di Verona ha costituito una commissione di cospicui cittadini con l'incarico di studiare il progetto della Costituzione dell'Ente autonomo dell'Arena, il quale dovrà avere carattere di assoluta autonomia finanziaria ed amministrativa nei confronti del Comune e degli altri Enti

® Alla cattedra di Pianoforte del R. Conservatorio Verdi di Milano, al posto del compianto Giuseppe Frugatta, è stato chiamato il maestro Pietro Montani del Conservatorio di Firenze.

® Il maestro Mario Pilati, riuscito primo al relativo concorso, è stato chiamato alla cattedra di Armonia, Contrappunto, Fuga e Composizione del R. Conservatorio Bellini di Palermo.

® Il prof. Riccardo Gentilucci è stato nominato titolare della cattedra di Violino e Viola del Liceo Musicale Paisiello di Taranto.

® Per il prossimo dicembre è indetta a Bologna una Mostra di musicisti dell'Emilia e Romagna riservata, per invito o per concorso, agli iscritti al Sindacato della Regione. Diverse udizioni saranno dedicate alle nuove composizioni ed una ai giovani esecutori.

® Il Civico Liceo Musicale Nicolini di Piacenza è stato parificato, a tutti gli effetti, ai Regi Conservatori di musica.

® La « Rassegna Dorica » di Roma ha indetto un referendum su « Lo studio della Composizione ».

La stagione teatrale

MILANO (Teatro alla Scala). — Opere nuove: *Il Dibuk* di L. Rocca; *L'alba della rinascita* di Cattozzo; *Don Giovanni* di Lattuada; *La leggenda della città invisibile* di Rimski Korsakov; *La vita breve* e *Il cappello a tricorno* (balletto) di De Falla.

Opere di nuovo allestimento: *Nabucco; La Favorita; Fra Diavolo; Romeo e Giulietta* (Gounod); *Isabeau*.

Riprese: *Trovatore, La forza del destino, Traviata, Rigoletto, Bohème, Manon Lescaut, La Gioconda, Mefistofele, I maestri cantori, Werther, Carillon magico*, balletto di Pick Mangiagalli.

Inoltre, in Quaresima verranno presentati *Mosè* di Perosi; *Maria Egiziaca* (nuova per Milano) di Respighi; *Messa solenne* di Beethoven; e si darà un concerto di musica palestriniana.

Dirigeranno la stagione i maestri Ghione, Guarnieri, Gui, Failoni, Respighi (per la *Maria Egiziaca*), Santini, Votto, Cooper, Elmendorf e Veneziani (direttore dei cori per tutta la stagione) pel Concerto palestriniano.

ROMA (Teatro Reale dell'Opera). — Novità assolute: *Fiamma* di Respighi, *La favola del figlio cambiato* di Malipiero, *Cecilia* di Refice ed i balletti *Volti la lanterna* di Carabella e l'altro che riuscirà vincitore al Concorso bandito dallo stesso teatro.

Opere di nuovo allestimento: *Lucrezia Borgia, I quatro rusteghi, Manon, La cena delle beffe, Simon Boccanegra*.

Opere di repertorio: *Nozze di Figaro, Andrea Chénier, Walkiria, Lohengrin, Cavalleria rusticana, Carmen, Manon Lescaut, Rigoletto, Aida, Lucia*, ed altre due che saranno scelte tra *Il barbiere di Siviglia, Sonnambula, Bohème, Turandot* e *La farsa amorosa* di Zandonai.

In omaggio alla memoria di Mario Costa sarà rappresentata anche la sua pantomima *Histoire d'un Pierrot*.

Dirigeranno i maestri Marinuzzi (che inaugurerà la stagione con *Lucrezia Borgia*) e Vitale. Altri direttori De Angelis e De Fabritiis.

GENOVA (Teatro Carlo Felice). — Sono in programma tre novità: *Maria Egiziaca* di Respighi, *La monacella della fontana* di Mulè, *Le astuzie di Bertoldo* di Ferrari Trecate; ed inoltre *Le maschere* di Mascagni (che inizierà la stagione), *La Walkiria, Butterfly, Rigoletto, Carmen, Chénier, Boris Godunoff, Faust, Trovatore, Giulietta e Romeo* di Zandonai, *La cambiale di matrimonio* di Rossini. Mascagni, Zandonai e Mulè dirigeranno le rispettive opere; quest'ultimo anche *Le astuzie di Bertoldo* e *La cambiale di matrimonio*. Gli altri spartiti avranno a direttori i maestri Failoni e Questa.

TRIESTE (Teatro Verdi). — *Il cavaliere della rosa* di Strauss, *Linda di Chamounix, Falstaff, Tristano e Isotta, Traviata, La campana sommersa* di Respighi (novità). Direttori Franco Capuana e Alberto Coates.

MALTA (Teatro Reale). — La lunga stagione, già iniziatasi, comprende le seguenti novità: *La baronessa di Carini* di Mulè, *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari, *Maria Egiziaca* e *Gli uccelli* di Respighi. Le opere di repertorio sono una ventina.

Dirigerà il maestro Padovani e pei suoi lavori e per un concerto sinfonico Ottorino Respighi. I concerti orchestrali — ai quali parteciperanno insigni solisti — sono affidati al maestro Gardenio Botti.

PARIGI. — L'Opéra.. la cui nuova stagione s'inizierà con la ripresa di *Vercingétorix* di Canteloube, annunzia le seguenti novità: *Roulande et le mauvais garçon*, cinque atti di Népoty, musica di Rabaud; *Oedipe*, tragedia musicale di G. Enesco; *Perkain* di P. B. Gheusi, musica di Jean Pouelgh; *La Samaritaine* di Max d'Ollone e *La Princesse Lointaine* di Wittowski e H. Cain. Molti saranno i nuovi balletti: *Divertissement* di Pierné, *Adonis* di de Séverac, *Roselinde* di Hirschmann, *Polichinelle* di Nabokoff, *Aveux et Promesses* di Migot, *L'Indiscret* di Ropartz, *Bagatelle* di Borchard, *Un baiser pour rien* di Rosenthal.

L'Opéra Comique, a sua volta, annuncia le seguenti novità: *Gargantua* d'Armory e de Mariotte, *Le diable amoureux* di Roland Manuel, *Malva* di Bonheur, un'opera buffa di Sacha Guitry, musica di Samuel Rousseau; *Faublas*, inedita, di Erlanger; *Tout Ank Amon* operetta di Maurizio Pérez e, come novità straniera, *Maria Egiziaca* di Respighi. I nuovi balletti saranno: *Ode à la rose* di Fauré e Florent-Schmitt, *Le Banquet* di Larmanjat, *Ker-Kado* di Le Flem.

La stagione concertistica

MILANO — I dieci concerti sinfonici benefici saranno diretti da Max Reiter (coro della Scala, solisti Edwin Fischer e M. Abbado); da Elmendorff (violinista Mario Corti); da Pizzetti (pianista Gieseking); da Max Reiter (violinista Menuhin); da P. Monteux (cellista Bonucci); da Mario Cordone (pianista Backhaus); da Scherchen (pianista Prokofieff); da W. Ferrero (solisti Flesch, Borowsky, Mainardi); da Sergio Failoni (violinista R. Principe); da Max Reiter (violinista Prihoda).

Le novità italiane che figurano nei dieci programmi sono le seguenti: *Canto inaugurale per la nazione eletta* di Lattuada; Frammenti sinfonici dell'opera *Re Salomone* di Luzzatto; *Interludio* di Coppola; *Pastorale di Natale* di Jachino; *Sortilegi* di Pick-Mangiagalli; Sinfonia del *Favorito del Re* di Veretti; *Inni* di Malipero; *Concerto romantico* di Zandonai; *Rapsodia* di Mortari, da due tempi di una Suite di Busoni; *Orazione nell'orto* di N. Cattozzo.

Vi sarà inoltre (diretto da Reiter con la cooperazione del Trio Italiano e di Mario Castelnuovo Tedesco) un concerto straordinario di musica italiana il cui programma comprenderà: *2ª Sinfonia* di Alfano; *Concerto* per Trio e Orchestra di Casella; *Due Melodie* di Tommasini; *La sposa fedele* di P. Clausetti; *Danza satiresca* di Mulè; *Concerto* per piano e orchestra di Castelnuovo Tedesco.

® Società del Quartetto. — Sono stati scritturati i Pianisti Rio Nardi, Vidusso, Horowitz, Horszowski; i Violinisti Hubermann e Barera; i Violoncellisti Cassadò e Mazzacurati; la Cantatrice Fiorenza Ciampelli; il Quartetto Kolisch; il Duo Gieseking-Kulenkampff; il Quartetto Busch, che farà udire le *Sette parole di Cristo sulla Croce* di Haydn

® L'Ufficio Concerti, oltre la Winifred Christie (che suonerà il pianoforte « Morr » a due tastiere), presenterà i Pianisti Rosanska e Robinault; i violinisti Silvia Cortesi, Pessach, Sibilia, Else Fenigstein; i cantanti Magdaleine Bunlet, Lidia Orsini, Herlitska; il Duo Kroll e Kann (clarino e pianoforte); il Quartetto di Monaco con pianoforte, il Trio di Londra, ecc.

® Convegno. — Si offriranno nuove composizioni di Rocca, di Confalonieri, di Guarino, Honegger, Kodaly, Gessner, nonchè una *Suite* di Caix de Hervelois.

ROMA. — All'Augusteo la stagione si è iniziata il 12 corrente mese col programma accennato. Durante il corso di essa, fino al 23 aprile, saliranno al podio, oltre Molinari, i maestri italiani Amfiteatroff, De Sabata, Gui, Rossi, Votto, Zandonai; e gli stranieri Wolf, Busch, Defauw, Ansermet, Kleiber, Mitropoulos, Monteux, Mengelberg, che si presenterà col Concertgebouw di Amsterdam. Andrà all'Augusteo anche la corale di Malines « Mitrise di Saint-Rombant ».

I solisti che parteciperanno alle varie udizioni sono: il violinista Jascha Heifetz che interpreterà anche il *Concerto* (I Profeti) per violino e orchestra di Castelnuovo Tedesco; Attilio Brugnoli, di cui si eseguirà il suo *Concerto* per pianoforte e orchestra; Enrico Mainardi; i Violinisti Menuhin e Vittorio Emanuele; il Pianista Loyonnet.

Tra le novità in programma figurano: il *Quinto Concerto* per pianoforte ed orchestra di Prokofieff (che siederà al piano), *Concerto* per Violino e Orchestra di Malipiero (solista Mitchell); *Concerto* per Trio e Orchestra (interprete il Trio italiano).

Ad integrazione di quella dell'Augusteo si avrà anche la consueta stagione di musica da camera a S. Cecilia, in cui oltre i solisti già indicati, suoneranno il Pianista Cortot, il Chitarrista Segovia, le Cantatrici Bidù Sayao, Ortensia Piercy, il Flautista Beltramelli, le Violiniste Rina Rossi e Anna Urani, il Trio di Roma, il Quartetto Calvet.

La stagione di concerti della Reale Accademia Filarmonica Romana, organizzata anche quest'anno da Alfredo Casella, si inaugurerà il 13 novembre per chiudersi, dopo 23 udizioni, il 23 aprile. Tra i Pianisti figurano Brailowsky, Elly Ney, Dell'Agnola, Chielf; tra i Violinisti Thibaud, Francescatti, Szigeti, Petroni, Conforto; tra i Violoncellisti, Mazzacurati e Cassadò; tra le Cantanti, De Villiers, Mulè Tumbarello, Pasini, Anzelotti; ed inoltre il Quartetto di Roma, il Nonetto boemo, il London String Quartet, il Quartetto Kolisch, il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri ed il Trio di Pesaro.

Un concerto di singolare interesse sarà quello diretto dal maestro Mulè che presenterà composizioni del maestro Casella

TORINO (G.U.M.). — Si avvicenderanno i Pianisti Boleslav Konn, Marcel Maas, A. Tamburini, Mario Zanfi; il Violinista Arrigo Pelliccia; il Violoncellista Enrico Mainardi; la Cantatrice Caniglia; il Violinista Pierangeli con al piano Alfano, che eseguiranno la *Sonata in re;* il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri; il Trio d'archi Pasquier; il Quartetto d'archi romano; il Nonetto boemo.

Per la PRO CULTURA della stessa città suoneranno il Trio Bufaletti, Giaccone, Mazzacurati, la Cantatrice Orsolina Giannini, il Violinista Menuhin, il Pianista Carlo Zecchi, il Quartetto Lehner ed il Coro di Ratisbona.

GENOVA. — La Giovine Orchestra Genovese promette undici concerti affidati ai Pianisti Fischer, Ornella Balestrieri, Wiener e Doucet (duo); al Violoncellista Mazzacurati; ai Violisti Adolfo Busch (col pianista Serkin), e Orlando Barera; alla Cantatrice Madeleine Grey; al Chitarrista Segovia; al Quartetto Kolisch; al Quintetto Poltronieri-Castelnuovo Tedesco; al Nonetto Boemo.

VERONA. — A Gli Amici della Musica si presenteranno i Pianisti Gieseking, Zecchi, Maas e Vidusso; i Violinisti Kurtenkampff, Principe, Francescatti; il Cellista Mainardi; il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri; i Quartetti Pro Arte, Kolisch e di Londra; il Coro di Ratisbona; il Duo Wiener e Doucet; il Chitarrista Segovia.

S. REMO. — Il Quintetto della città (Ferraresi, Nicelli, Scarpa, Rampi, Martini) ha in programma nuovi lavori di Alfano, Casella, Respighi, Pizzetti, Tommasini, Caffarelli, Gedda, Desderi e — tra gli stranieri — di Bloch, Kodaly, Bartok, Bruckner, Milhaud, Migot.

℗ *Die Musik* di Berlino pubblica la statistica delle OPERE E DEGLI AUTORI PIÙ RAPPRESENTATI NELLA SCENA LIRICA TEDESCA nell'ultima stagione

Capolista è Wagner con 1837 rappresentazioni. Seguono Verdi (1265), Puccini (712), Lortzing (719), Mozart (691), D'Albert (398), Bizet (390), Weber (350), R. Strauss (347), Flotow (247), Beethoven (206).

L'opera più rappresentata è stata *Carmen* con 373 recite. Seguono *Freischütz* (306), *Vascello fantasma* (304), *Tannhäuser* (274), *I maestri cantori* (262), *Lohengrin* (258), *Rigoletto* (249), *Tiefland* (238), *Butterfly* (234), *Bohème* (228), *Mailha* (220), *Fidelio* (206), *Trovatore* (203), *Racconti di Hoffmann* (197), *Ondine* (197), *Cavaliere della rosa* (189), *Tosca* (184), *Cavalleria* (180), *Pagliacci* (166), *La Traviata* (162), ecc.

NECROLOGIO

POMPEO RICORDI

Con vivo dolore annunziamo la morte avvenuta il 17 ottobre del sig. Pompeo Ricordi. Era fratello del compianto Comm. Giulio del quale ricordava la figura per la distinzione dei modi e per una notevole sensibilità musicale.

Fin da giovanissimo si era dedicato con grande ardore allo studio del pianoforte, riuscendo un provetto ed elegante esecutore. Purtroppo, da lunghi anni infermo, il culto per la musica non ha potuto più dargli tutta la gioia che ne derivava alla sua anima di artista. Aveva 78 anni. A tutti i congiunti vadano le nostre profonde condoglianze.

EUGENIO SACERDOTI

È morto a Milano il noto pubblicista avvocato Eugenio Sacerdoti. Bolognese di nascita, aveva iniziata la sua carriera giornalistica nella « Patria » a Bologna, per proseguirla in diversi giornali di Napoli e della capitale.

Fu inoltre, nel campo lirico — con lo pseudonimo anagrammatico T. O. Cesardi — critico arguto ed autorevole, nonchè divulgatore appassionato del dramma wagneriano.

« Musica d'oggi » lo ebbe fra i suoi collaboratori e lo ricorda affettuosamente.

℗ Il 24 ottobre è deceduto a Milano, il ben noto pianista ALONSO COR DE LAS, nato a Murica nel 1856. Allievo di Leschetitsky e di Antonio Rubinstein, cominciò la sua carriera a Londra; poi andò a Parigi, a Mosca (dove fu direttore del Teatro Imperiale). Passò quindi a Monaco ed in altre città, finchè si stabilì a Milano ove era assai stimato.

℗ A Ferrara il 10 ottobre, il maestro ANTONIO SANI, già direttore dell'Istituto Morlacchi di Perugia, musicista colto, pianista egregio ed autore d'un ancora inedito pezzo sinfonico ispirato all'*Orlando furioso*.

℗ Improvvisamente a Firenze, il 17 ottobre, il violinista prof. EDOARDO CALAMANI, nato a Roma 60 anni or sono.

℗ A Buenos Ayres il 10 ottobre, il maestro ETTORE FORINO condirettore, coi maestri Troiani e Rossegger, di quell'importantissimo Istituto Musicale di S. Cecilia ed autore di pregevolissime composizioni didattiche.

℗ Ci associamo al cordoglio della famiglia per la dolorosa perdita del signor STEFANO GIACOPPO, titolare dell'antica e rinomata Casa musicale messinese Pasquale Giacoppo e figlio.

℗ Vivissime condoglianze inviamo anche al maestro Erardo Trentinaglia, già direttore della Scala, per la immatura perdita della sua distinta signora, nobile MARIA TERESA in ZANETTI.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PIANOFORTE

ZANDONAI (R.) (123007). LA FARSA AMOROSA. Sinfonia. (A) L. 6,—

DUE PIANOFORTI

PIZZETTI (I.) (122911). *Canti della stagione alta.* Concerto per Pianoforte e Orchestra. Riduzione (Zanon). (A) L. 15,—

CANTO E PIANOFORTE

BELLINI (R.). *Due Ariette* (S-T), su versi di G. Adami:
——— (122992). 1. L'ombra. (A) L. 5,—
——— (122993). 2. Morale. » » 5,—
CONCONE (G.) (E. R. 1568). *25 Lezioni o Vocalizzi* per il medium della voce, Op. 10 (Vanzuccini). (B) L. 5,—
——— (E. R. 1570). *40 Lezioni* per Basso o Baritono, Op. 17. (B) L. 8,—
SALLUSTIO (G.) (122904). *Il divino infante* (S-T). Lauda di Jacopone da Todi. (A) L. 5,—
——— (122905). *Spleen* (S-T). Versi di P. Verlaine. (A) L. 5,—

CORI A VOCI SOLE

CARLO GESUALDO DI VENOSA. *Mentre gira costei....* Madrigale a 5 voci miste (Sabatini):
——— (122734) Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122735) Soprani I., II. e Contralti (un.) (A) L. 2,—
——— (122736) Tenori e Bassi (uniti) » » 2,—
GABRIELI (A.). *La verginella è simile alla rosa.* Madrigale a 3 voci miste (Sabatini):
——— (122731) Partitura (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (122732) Soprani e Contralti (uniti) » » 1,50
——— (122733) Tenori » » 1,—
PALESTRINA (P. L. da). *Dido, chi giace...* Madrigale a 5 voci miste (Sabatini):
——— (122675) Partitura (A) L. 4,—
Parti staccate:
——— (122676) Soprani I., II. e Contralti (uniti) » » 2,—
——— (122677) Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50
O bella ninfa mia... Madrigale 5 voci miste (Sabatini):
——— (122678) Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122679) Soprani e Contralti (uniti) » » 2,—
——— (122680) Tenori I., II. e Bassi (uniti) » » 1,50
Ah! che quest'occhi miei... Canzonetta a 3 voci miste (Sabatini):
——— (122690) Partitura (A) L. 3,—
Parti staccate:
——— (122691) Soprani e Contralti (uniti) » » 1,50
——— (122692) Tenori » » 1,—
Amor, quando fioria... Madrigale a 4 voci miste (Sabatini):
——— (122693) Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122694) Soprani e Contralti (uniti) (A) L. 1,50
——— (122695) Tenori e Bassi (uniti) » » 1,50
PALESTRINA (Rod. P. da). *Ah! letizia fugace...* Madrigale a 5 voci miste (Sabatini):
——— (122740) Partitura (A) L. 5,—
Parti staccate:
——— (122741) Soprani e Contralti (uniti) » » 2,—
——— (122742) Tenori I., II. e Bassi (uniti) » » 2,—

VIOLINO

DANCLA (C.) (E. R. 1544). *Scuola delle cinque posizioni.* Studi. Vol. 1° (B) L. 4,—

ORCHESTRA

BACH (G. S.) (122826). *Preludio e Fuga in Re maggiore.* Interpretazione orchestrale di O. Respighi. Partitura in-16°. (A) L. 10,—
ZANDONAI (R.) (123006). LA FARSA AMOROSA. Sinfonia. Partitura in-16°. (A) L. 12,—

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

MULÈ (G.) (122689). AL LUPO! II. Fantasia (Culotta). (A) L. 8,—

CONCERTINO

BILLI (V.) (122887). *Pax.* Marcia militare (Parola). Partitura e Parti staccate. (A) L. 8,—

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

INGELBRECHT (D. E.). *Comment on ne doit pas interpréter Carmen, Faust, Pelléas.* (Au Ménestrel, Paris).
NEF (K.). *Festschrift.* (Gebroder Zug & C., Zurich).
TIBALDI CHIESA (M.). *Ernest Bloch.* (G. B. Paravia, Torino).
TIERSOT (J.). *Chansons nègres recueillies, traduites et harmonisées par.* IV. Recueils. (Au Ménestrel, Paris).
WOLFF (P.). *La Route d'un musicien: Georges Migot.* (A. Leduc, Paris).

PIANOFORTE A DUE MANI

AURIC (G.). *Sonate en Fa majeur.* (Rouart, Lerolle & C., Paris).
CASTELNUOVO TEDESCO (M.). *Media difficoltà.* Quattro Pezzi. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 12,—
CHAVES (C.). *Sonata.* (New Music, New York).
CHOPIN (F.). *Nocturnes. — Valses. — Preludes.* Pu-

bliées d'après l'édition originale et le manuscrits par E. Ganche. (Oxford University Press, London).
DEMIERRE (F.). *24 Préludes* dans tous les tons majeurs e mineurs. (M. Senart, Paris).
HAUSER (H.). *Wiener Moment.* (Richard Hasslwanter, Köln).
MEDTNER (N.). *Romantische Skizzen* für die Jugend. Heft I; II; III; IV. (W. Zimmermann, Leipzig).
MONTANARO (E.). *Acquarelli*, 6 Impressioni: Confidenze; Danza indiana; Menestrello gentile; Bivacchi Sahariani; In Giardino; Presso il ruscello. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 4,—
PICK-MANGIAGALLI (R.). *Tre Composizioni*: 1. Filigrana. — 2. Sarabanda ieratica. — 3. Impetuoso. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuna L. 8,—
PIERNE (P.). *Pasquier et Gigue.* (R. Delas, Paris).
RABIN (V.). *Fantasia, Aria e Capriccio.* (Augener Ltd., London).
ROZSA (M.). *Variations.* (M. Senart, Paris).
RUBINI (G.). *Pages intimes*: 1. Canto d'amore; 2. Ricordi di Spagna; 3. Impressione veneziana; 4. Sfilata di fantocci; 5. Minuetto e Musette; 6. Mazurka. (A. Ciglia, Genova). Ciascuna L. 5,—
SANTOLIQUIDO (F.). *Giardini notturni.* (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 8,—
STRIMER (J.). *Album de Natacha.* (Rouart, Lerolle & C., Paris).
TODARO (G.) *Andalusiana.* Valzer Hésitation, L. 6; *Intermezzo*, L. 6. (Raff. Izzo & C., Napoli).
TODARO (G.). *Allegro selvaggio.* (A. & G. Carisch & C., Milano).
WEHRLI (W.). *Zwei Sonatinen.* (Hug & Co., Leipzig).

DUE PIANOFORTI

BACH (J. Ch.). *Klavier Konzert D. dur.* (C. F. Peters, Leipzig).

CANTO E PIANOFORTE

CRAS (J.). *Trois Chansons Bretonnes.* (M. Senart, Paris).
HEMSI (A.). *Coplas Sefardies* (Chansons judéo-espagnoles. (Edition Orientale de Musique, Alexandrie).
NORDIO (C.). *Elegia romantica.* (U. Pizzi, Bologna).
SCHULZE-BERGHOF (L.). *Sechs neue Weihnachtslieder.* (Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BACH (W. F.). *Sonate* für 2 Flöten und Klavier. Herausgegeben von A. van Leeuwen (W. Zimmermann, Leipzig).
CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *The Lark* for Violin and Piano. (C. Fischer, New York).
HAENDEL (G. F.). *Andante Larghetto* aus « Berenice ». Bearbeitung von G. Göhler. - (Kistner e Siegel, Leipzig).
HONEGGER (A.). *Sonatine* pour Violon et Violoncelle. (M. Senart, Paris).
MOTTU (A.). *Sonatine* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris).
PAGANETTI (Ch.). *Scherzo* pour Violon et Piano. (M. Senart, Paris).
STAFFELLI (A.). *Sonata in La* per Violino e Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

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

RAPPRESENTANTI

PER L'ITALIA SETTENTRIONALE DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE - ROMA

CARTIERE MERIDIONALI
CARTIERE TIBURTINE
CARTIERA DI CEPRANO
CARTIERA ANIENE
CARTIERA VISOCCHI

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

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

IRRADIO

I RICEVITORI PIÙ PERFETTI!!

muniti di:

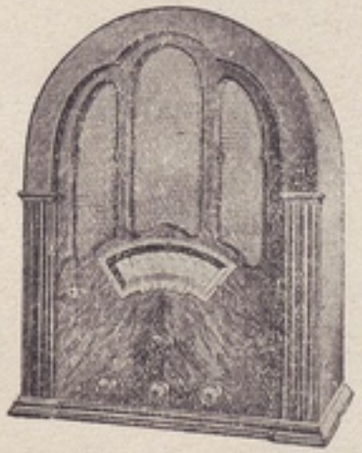
SCALA PARLANTE al 100 % con controlli visivi di tono, di volume e di commutazione radio-fono.

CONTROLLO AUTOMATICO di VOLUME ANTI-FADING

Valvole ARCTURUS tipo 2 a 5 - 2 a 6 - 2 a 7.

SELETTIVITÀ MASSIMA - POTENZA - PUREZZA DI SUONO

Supereterodine a 4, 5, 7 valvole



- Radio e Radiofonografi -

Mod. "LICTORIAL,,

supereterodina a 5 valvole

L. 1290.=

Chiedete listini particolareggiati alla

INTERNATIONAL RADIO

15, Corso Porta Nuova - MILANO - Telef. 64-345

PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO XV. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXXIII

Tassa pagata per supplemento



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

GRAMMOFONI = DISCHI
RADIO
"LA VOCE DEL PADRONE„

LA MARCA DI ALTA CLASSE

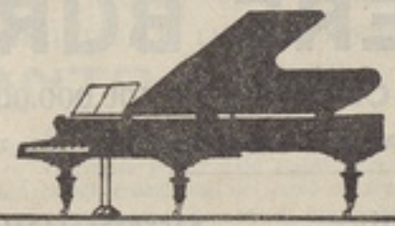
AUDIZIONI GRATIS A RICHIESTA



CATALOGHI E LISTINI GRATIS

S. A. NAZ. DEL "GRAMMOFONO„ = MILANO (137)

Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie



Insuperato!

Insuperabile!

C. BECHSTEIN

Rappresentanti esclusivi:

RICORDI & FINZI - Milano

VIA MARINO, 3 - Tel. 82-361

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		RAPPRESENTANTI
CARTIERE BURGO	VERZUOLO	PER L'ITALIA SETTENTRIONALE DELLA UNIONE COMMERCIALE CARTIERE - ROMA
CARTIERE PIROLA	CORSICO	
CARTIERA VONWILLER	ROMAGNANO	
CARTIERE MASLIANICO	MASLIANICO LUGO VICENTINO	CARTIERE MERIDIONALI CARTIERE TIBURTINE CARTIERA DI CEPRANO CARTIERA ANIENE CARTIERA VISOCCHI
CARTIERA REALI	TREVISO	
CARTIERA SOUCHON	FOSSANO	
CARTIERA POGGIO REALE	MANTOVA	

DIREZIONE COMMERCIALE

MILANO

CASELLA POSTALE N. 1210

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

MUSICA D'OGGI,

che sta per entrare nel suo 16° 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 1934:

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 1934.

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

G. B. PARAVIA & C.

TORINO - MILANO - FIRENZE - ROMA - NAPOLI - PALERMO

È uscito nella **BIBLIOTECA DI CULTURA MUSICALE** *il V° volume:*

CANTO E BEL CANTO

che contiene:

P. F. Tosi. — *Opinioni dei Cantori Antichi e Moderni (1723).*
G. B. Mancini. — *Riflessioni pratiche sul Canto figurato (1777)* con una appendice.
A. Della Corte. — *Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al 900.*

Volume unico, in-16° di pagg. 274 - **L. 12.50**

Altri volumi pubblicati nella **BIBLIOTECA DI CULTURA MUSICALE:**

Vol. I	- A. Brugnoli. — *La musica pianistica italiana dalle origini al 900*	L. 8,—
Vol. II	- A. Damerini. — *Le forme e le grandi epoche della musica* (in preparazione).	
Vol. III	- G. Venturini. — *Fondamenti fisici della musica*	L. 2,75
Vol. IV	- A. Della Corte. — *Le teorie delle origini della musica e le musiche dei popoli antichi o primitivi*	L. 3,20
Vol. VI	- G. Pannain. — *Musicisti dei tempi nuovi*	» 10,—
Vol. VII	- A. Della Corte. — *La vita musicale di Goethe*	» 5,50
Vol. VIII	- F. Amoroso. — *Haydn*	» 5,25
Vol. IX	- M. Tibaldi Chiesa. — *Ernest Bloch*	» 7,25

Vari altri volumi in preparazione

Ordinazioni e richiesta alla G. B. Paravia & C. di Torino - Milano - Firenze - Roma Napoli - Palermo.

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

K. Elder. — Per una più perfetta interpretazione vocale . . . . Pag. 421

A. G. Bragaglia. — La « Lulliade » poema di Ranieri di Calzabigi, nelle vicende della musica italiana in Francia . . . . . » 426

A. D. C. — Profilo di Giuseppe Haydn . . . . . » 433

RIVISTA DELLE RIVISTE: L'opera di Wagner nel giudizio di M. de Falla. - Italia. - Estero . . . . . » 435

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . . . . » 439

CORRISPONDENZA DALL'ESTERO: Lettera da Parigi (C. F.) . . . . . » 443

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica eseguita . . . . . » 445

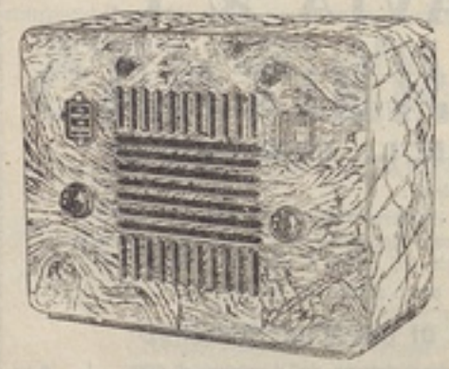
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 449

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi . . . . . » 452

INDICE delle Materie pubblicate nel 1933 . . . . . » 453

BRANI MUSICALI

G. Rinaldi: *La Pira*. - E. Bianchini: *La Stellina miracolosa*.



ALAUDA

« SOLA, CANTO VOLANDO »

La Nuovissima Supereterodina Radiomarelli

Prezzo di vendita, comprese le valvole: in contanti L. 600,-

esclusa la tassa governativa di L. 114,-

A rate comprese le valvole e le tasse governative

Lire 156,- in contanti e 12 rate mensili da Lire 50,- cadauna

RADIOMARELLI

Anno XV. Dicembre 1933-XII N. 12

MVSICA D'OGGI

Per una più perfetta interpretazione vocale

Le pagine che seguono vorrebbero riassumere, e mettere alla portata di tutti talune norme, ricavate da una lunga e paziente esperienza, utili a consentire una più perfetta e approfondita e fedele interpretazione della musica vocale.

Si obbietterà forse: perchè della musica vocale soltanto? Forse che l'interpretazione del pensiero musicale non involge un medesimo, identico problema spirituale per qualunque musicista, sia esso il cantante, o lo strumentista, o il direttore d'orchestra?

L'osservazione non sarebbe infondata, ove si considerasse il fatto dell'interpretazione sotto l'aspetto filosofico; ma a considerarlo sotto l'aspetto tecnico, e cioè tenendo presente la particolare natura dei vari mezzi espressivi e sonori, non sembrerà azzardato il parlare di vere e proprie norme particolari all'interpretazione vocale. Si tratta, in sostanza, di norme che non sono più meramente tecniche, che, cioè, non riguardano soltanto l'esecuzione, ma che — tendendo alla realizzazione perfetta dell'opera musicale — hanno base e radice nelle caratteristiche, per così dire fisiologiche, del mezzo espressivo.

Particolarmente bisognevoli di tal sorta di consigli — sia detto senza offesa — sono i cantanti, i quali, più che gli strumentisti, sembrano spesso preoccupati assai più di sè stessi che non della musica affidata alla loro interpretazione: dico *sembrano*, e non *sono*, perchè non intendo alludere a quelle forme di compiaciuta vanità proprie talora di certi cantanti che travisano il testo musicale per inserirvi acuti tonanti, corone interminabili e tutti gli *agréments* più disaggradevoli, al solo scopo di strappar degli applausi alle platee: intendo alludere ai cantanti che, seppur corretti e bene intenzionati, non riescono a fondere la loro parte nell'insieme della composizione musicale, e dànno, perciò, l'impressione di trascurare completamente il valore espressivo del tutto, per badare soltanto a sè stessi e alle note della loro parte: essi sembrano discretamente annoiati della parte strumentale, si ridestano mezza battuta prima della loro « entrata » quasi facendovi capire che « adesso tocca a loro », e che ciò che fan gli altri non li riguarda affatto.

Orbene, io affermo che tale impressione di distacco e di disinteressamento proviene il più delle volte da un difetto di respirazione, e non, *necessariamente*, da mancanza di senso musicale.

Ed ecco una prima regola: *l'inspirazione del fiato fa parte dell'esecuzione musicale*: quando il cantante non ha ancora emesso il menomo suono, quando l'orchestra eseguisce le battute che per la parte del canto son fatte di sole pause, già il cantante, colla sola inspirazione del fiato fatta a regola d'arte, concorre all'interpretazione del pezzo. Egli deve prendere il respiro mentre la parte strumentale conduce all'entrata vocale; deve prenderlo deliberatamente, in accordo col ritmo e col sentimento della musica; e deve prenderlo tempisticamente in modo così esatto, che non vi sia il menomo intervallo fra il termine della inspirazione e l'inizio dell'emissione della voce. Con tal mezzo sarà evitata ogni impressione di distacco all'entrata della frase vocale, la quale *farà corpo*, in modo perfetto, coll'insieme.

Altrettanto necessario è di evitare l'impressione di una troncatura alla fine della frase vocale. Per tale scopo il cantante deve inspirare una piccola quantità di fiato appena cessata l'ultima nota, continuando poi a respirare naturalmente, fino a riprendere un fiato profondo e ritmico, come si è detto più sopra, per la successiva entrata vocale. E ciò che è sopratutto importante, si è di evitare qualsiasi sospensione fra l'inspirazione e l'emissione della voce, come fra l'emissione della voce e l'inspirazione del fiato (1).

Torniamo alla nostra constatazione iniziale, che il cantante sembra spesso troppo preoccupato di sè medesimo, e ne ricaveremo qualche altra applicazione.

Molti cantanti asseriscono che essi « sentono » ciò che cantano. Ciò è ben vero, in molti casi; ma, ad onta di ciò, il pubblico rimane freddo; ed è naturale che sia così, se il sentimento del cantante non si comunica all'uditore con quegli effetti di timbro vocale e di accentazione, che più si adeguano alle esigenze del pezzo. A questo proposito credo di poter indicare, come inderogabile ed essenziale, la prescrizione che la voce rimanga morbida e fluente anche nelle frasi più appassionate; in queste, la tensione della voce non vale ad esprimere la tensione, l'esasperazione del sentimento; anzi, per poter esprimere con vera eloquenza e comunicativa un sentimento concitato e drammatico, occorre serbare alla voce la più facile e scorrevole fluidità. Un esempio davvero straordinario dell'efficacia espressiva del « suono fluente » è dato dal vecchio disco di Tamagno, nella scena della morte d'Otello.

Altra condizione di una convincente e comunicativa esecuzione sta nel far presentire all'uditore il momento culminante della frase, con una accorta dosatura degli effetti: il massimo di potenza non deve esser toccato che una volta sola, e in un determinato momento: per *quel* momento deve il cantante saper serbare le sue maggiori possibilità.

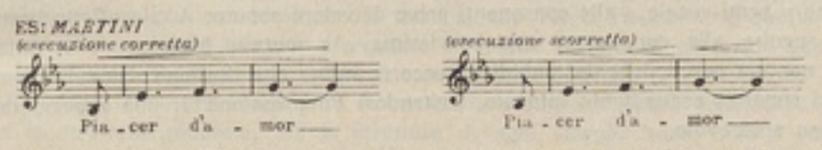
A ciò può concorrere, anzitutto, una buona disciplina del fiato: quando l'espressione deve culminare in una frase lunga, da eseguire in un solo respiro, buona avvertenza è quella di respirare con quanta maggior frequenza possibile nelle frasi precedenti, ancorchè ciò non sia strettamente necessario sotto l'aspetto tecnico. Ciò mette in rilievo l'« essenzialità » della frase che avrete eseguito in un solo respiro.

(1) Un esempio probante della necessità di fondere — con tali avvertenze nel modo di respirare — la parte della voce col pianoforte, è dato dal *Lied* « Der Nussbaum » di Schumann: in questa pagina, se la fusione manca, vien meno tutta l'immagine poetica, ed ogni emozione sarà irrimediabilmente perduta.

L'importanza del respiro, oltre che per ottenere la coesione della parte vocale con quella strumentale e per dare il massimo rilievo, si manifesta grandissima nei passaggi di agilità; occorre invero una padronanza assoluta del fiato per poter eseguire le agilità con espressione. È noto che l'arabesco vocale ha in certi autori (specialmente in Rossini e in Bellini) un suo proprio e speciale significato: se non si farà sentire quel significato, i passaggi di bravura non appariranno altro che monotoni e noiosi solfeggi. Per eseguire a dovere le agilità, il fiato deve passare in modo assolutamente uniforme ed uguale: ricordatevi di ciò cantando le scale e i trilli.

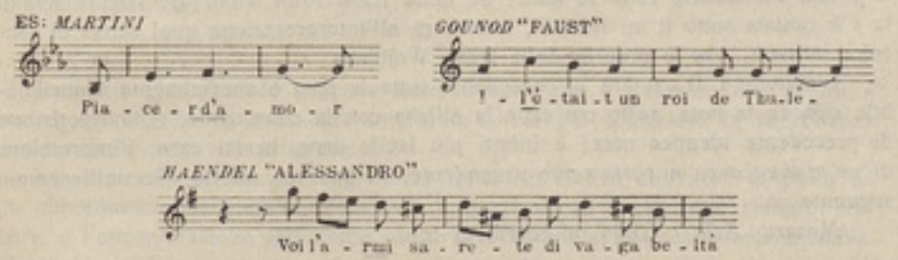
***

L'esecuzione del crescendo è senza dubbio uno degli effetti più importanti e difficili della tecnica vocale. Sembra che alcuni ritengano il crescendo consistere semplicemente in un suono che diventa più forte. Ciò non è, poichè considerando il crescendo in tal modo, ne risulta un suono indurito. Per creare un vero crescendo occorre un'assoluta elasticità della gola. L'uniformità e la costanza del crescendo ne sono un attributo del tutto indispensabile; nulla di più brutto di un crescendo a scatti.



L'effetto sta proprio nella dilatazione *costante* del suono in tutto lo svolgimento della frase; in ciò il segreto dell'interpretazione calda e convincente.

Unitamente al crescendo parleremo anche del legato, perchè il legato ben eseguito facilita l'esecuzione del crescendo. Il valentissimo tenore francese Paul Lhérie soleva dire: *chantez lentement, parlez vite*. Egli con ciò intendeva dire che si deve prolungare il suono della vocale per l'intero valore della nota, cantando le consonanti quanto più possibile brevi e spiccate. Quando la sillaba finisce con una consonante, questa deve esser cantata sulla nota seguente, ma senza portamento.

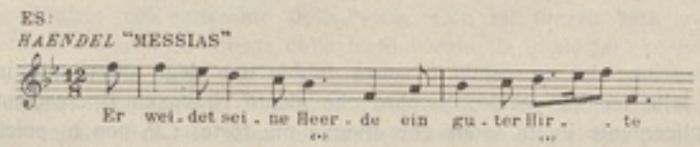


In sostanza, non bisogna mai anticipare, sulla nota che si appoggia alla vocale cantata, la consonante che segue poichè se ciò accade la vocale verrà denaturata e il suono della voce guastato. È evidente che una vocale di pura qualità, prolungata per l'intero valore della nota, facilita l'esecuzione del crescendo e del legato, e così l'interpretazione artistica.

L'enunciazione rapida e chiara delle consonanti ha, nell'interpretazione, un'importanza davvero grandissima: a prova del che, sta il fatto che nel canto ogni lingua è ben accetta, e seguita con interesse dal pubblico anche se poco o nulla capita, quando la pronuncia è perfetta. Significativo, in tal senso, è l'esempio dell'Inghilterra, dove le opere straniere sono eseguite quasi sempre nella lingua originale, e con grandissimo successo se interpretate da buoni cantanti.

Il legato perfetto, poi, richiede che le consonanti *b, v, d, z, s* dolce, *l, r, g,* siano cantate.

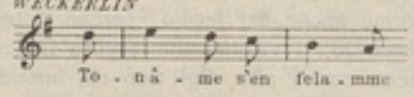
ES:
HAENDEL "MESSIAS"



Notate che se la r (*) non vien cantata, ne verrà spezzata e sminuita la frase; cantandola, il legato sarà attuato con pienezza e continuità.

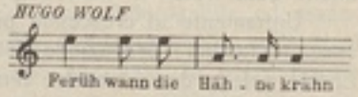
In francese e in tedesco occorrerà spesso, per realizzare il legato, dare un suono « semi-vocale » alle consonanti prive di valore sonoro. A tale effetto basterà far seguire alla consonante una brevissima « *e* muta » francese, tale, tuttavia che non sia percepibile dal pubblico; occorre infine che il suono dato alle consonanti rimanga esattamente intonato, evitandosi l'impressione di una appoggiatura, spesso spiacevole.

ES: *WECKERLIN*



(*Enfelamme* in luogo di *enflamme*).

HUGO WOLF



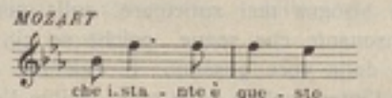
(*Feräh* in luogo di *früh*).

Grande importanza ha un'« entrata» chiara e pulita, eseguita senza cantare la prima consonante *sotto la nota*: se nella frase *Früh wann die Hähne Krähn* la *f* è cantata sotto il *mi* iniziale, mancherà all'interpretazione quel senso di raccolta intimità, che è proprio della frase Wolffiana.

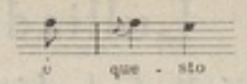
L'abitudine di cantare la consonante sotto la nota è specialmente sconsigliabile quando la nota, sotto cui cade la sillaba con la consonante, è la ripetizione di precedente identica nota; è infatti più facile dare, in tal caso, l'impressione di un'*appoggiatura* o *portamento ascendente*, di pessimo effetto. Se nell'esempio seguente

Mozart: Aria « Ch'io mi scordi di te »

MOZART



verrà cantato il suono *qu* della parola *questo*, si otterrà questo poco simpatico effetto:



***

Altro aspetto importante della tecnica vocale, è l'uso della mezza voce, al che si riconnette l'effetto del « diminuendo », a proposito del quale valgono le stesse considerazioni fatte più sopra per il crescendo. Molti oggi intendono, per mezza voce, il falsetto, o il cantare *accennando;* per ciò appunto mi diceva un valentissimo baritono italiano che nessuno oggi canta colla mezza voce, e cioè *colla metà della voce*. La qualità della mezza voce deve essere calda e rotonda come quella della voce piena; la mezza voce porta una diminuzione di quantità, non una alterazione di qualità. Mantenendo immutata la qualità della voce si deve giungere all'estremo « pianissimo ». Si può immaginare un suono più bello di un pianissimo caldo, rotondo e morbido? Molti cantanti potrebbero apprendere l'arte del pianissimo dal grande violinista Adolfo Busch, padrone di un pianissimo così caldo e vibrante che l'uditore ne è subitamente e profondamente commosso.

Altra norma, pur non strettamente tecnica, che vorrei ricordata, è quella di far sentire, con qualche maggior vibrazione di suono, la nota di passaggio denotante la modulazione armonica, e cioè il cambiamento di tono.

S'intende infine che il cantante dovrà studiare qualsiasi opera, analizzandone prima la struttura generale, poi la struttura di ogni singola frase, sino a riconoscere e ad aver ben presente, di ogni frase, la *forma* particolare e la funzione espressiva rispetto all'insieme della composizione. Taluni possiedono, innato, questo « senso della costruzione »; altri dovranno acquistarlo collo studio paziente e tenace.

Ritengo, infine, massimamente vantaggioso lo studio d'interpretazione fatto da soli, quanto più possibile senza l'aiuto e la guida del maestro; i risultati dello studio personale e diretto sono i più sicuri e i più solidi; il che non toglie che l'interprete, approfondito che abbia lo studio di una composizione esaurendovi tutte le sue possibilità, possa grandemente giovarsi dei consigli e dei suggerimenti dell'altrui esperienza.

***

Tutto ciò che precede suppone naturalmente che il cantante che aspira a riuscire un perfetto ed eloquente interprete abbia già acquistato la padronanza completa della respirazione toracica.

La respirazione toracica rappresenta infatti la chiave che apre la porta ad ogni abbellimento della voce; senz'essa i mezzi vocali rimarranno sempre mediocri, e l'interpretazione raramente riuscirà ad essere spontanea e comunicativa. Col possesso di questo mezzo, e collo studio devoto e paziente, il cantante riuscirà a realizzare l'atmosfera e lo stile di qualunque composizione, da Bach a Délibes, ponendosi in grado di cantare qualunque opera davanti a qualunque pubblico.

KATHARINE ELDER.

"La Lulliade„

poema di Ranieri di Calzabigi sulle vicende della musica italiana in Francia [1]

Siamo al principale episodio del poema: l'arrivo della Compagnia dei Bambini, che rappresenterà *La serva padrona*. Sembra di leggere l'episodio della « Barca dei Comici a Chioggia », delle Memorie di Goldoni.

« Ed ecco che una sera a un Borgo arriva
Di verso Italia un sgangherato cocchio,
Con entro una Donnetta assai festiva
Di gentil volto e di amorevol'occhio
Il posto degno più seco spartiva
Omo provetto; e ginocchio a ginocchio
Sedeale avanti in lieta cera e fresca
Un Giovin di sembianza arlecchinesca.

Di dietro alla Carrozza è un valigione
Un Baule, e un guanciale, e una sacchetta,
Con parruccacce di strana invenzione;
V'è di Musici scritti una balletta;
Sul davanti è legato un bertuccione,
V'è un pappagallo in gabbia che cinguetta
E una Chitarra, e di stivali un pajo;
Un spinetto, un Tontiglio, un arcolajo.

Il veder l'equipaggio stravagante
Mosse la Guardia a risata solenne,
E chiese a quello ch'era sul davante
Chi sia, che mestier faccia, ed a che [venne.
Egli in un goffo linguaggio, innestante
Quel di Bologna a quel delle Sevenne
I nomi diede; e disse a que' ladroni:
Siamo Italiani e Musici Buffoni.

E dalla tasca cavò fuor la mancia.
I manigoldi allor la benvenuta
Diero alla Bella; e la Fortuna in Francia
Le augurarono di Donna mantenuta.

La fama, usa à raccogliere ogni ciancia,
Orecchiuta, pennuta, linguacciuta
Volò subito; e in tutta la Città
Andò spargendo la gran novità.

Come la forza Elettrica in un tratto
Per varj fili d'acciar si propaga
Ad una ampiezza immensa, e il mente- [catto
Volgo crede, che avvien per arte maga:
Così l'arrivo di que' Buffi, ratto
In ogni loco trascorre e divaga
Per le botteghe, i palazzi, e passeggi:
E già si fanno e partiti, e maneggi.

Subito è gran concorso all'Osteria
Ove coloro avean preso l'alloggio
A tutti piace il brio, la leggiadria
della Donzella. Ognun promette appoggio
Perchè in Teatro lecito lor sia
Cantar, prodursi. Era già colmo il maggio
Dell'orgoglio di sua Beatitudine,
E dar gli si volea dell'inquietitudine.

Ma poichè a cena vennero chiamati
Or da una Dama, ed or da un Finanziere;
E che de' loro canti inebriati
Furono tutti; calan le visiere;
E da furore Musico invasati
S'impegnano a pretendere, e a volere
Senza sentirne rimorso, o ribrezzo,
Che facciari sulle scene un Intermezzo.

Chi può contar quanti in quel giorno [n'entrano
Alla *Serva Padrona* d'ogni sesso,
D'ogni ceto, ogni età. Vi si concentrano
L'uno coll'altro stivato, e compresso:
Nella Platea si stiacciano, si sventrano:
E in una sedia due veggonsi spesso:
Che questo a quel s'appuntella e s'ag- [grappa:
E siede, ma con una mezza chiappa.

E come se di zucchero con strana
Forza di maglio si stiva una botte,
Si sfianca, e s'apre come melagrana
Co' cerchi infranti e colle doghe rotte:
Così per tanta stivatura, insana
Del Teatro le mura in quella notte,
E i legni, che la stiva mal soffersero
E in cento squarci, e screpoli si apersero.

Incominciano appena i suoni angelici
Del Pergolese, gloria dell'Italia,
Che tutti stanno a udir muti e famelici
Come bimbi alla poppa della bàlia:
Che gli orecchi più duri delle selici
Quell'armonia di Paradiso ammalia;
E a poco a poco cogli animi innestasi
Dolce così che li rapisce in estasi.

Ed allor quando la melliflua voce
Della Tonelli i cori inebria e tocca,
Qual ruscel di giulebbe che veloce
Sgorga dalle sue labbra e in lor trabocca:
Di Lullo anche il devoto il più feroce
Pende dalla soave amabil bocca;
E come quel che ha sotto una fanciulla
In letto ignuda, non crede più nulla.

E il Mannelli intonato, e modulato
Che piacevoli lazzi al canto unisce,
Ed un viso grottesco che guardato
Solo rallegra, e a ridere invaghisce,
In un piacer che non han mai provato
Alle cagnaje lor tutti assorbisce:
Onde al plauso che strappa non impetra
Il Teatro rimbomba, intuona l'Etra. »

Trionfo, dunque, ma conseguente rinfocolamento delle polemiche pro e contro la musica d'oltre alpe. La civiltà musicale da Lulli fondata in Francia era di origine e struttura essenzialmente italiana, ciò perfino a riconoscimento di critici francesi, come Henry Prunières, al quale ancora ci rimetteremo.

« Si trova presso Lulli — egli scrive — quella armonia che è sconosciuta ai nostri maestri francesi » (p. 198).

Se per aderire al gusto francese lo spirito della musica di Lulli si era *francisé* (sic), era tuttavia a un « ideale puramente italiano che Lulli obbediva creando il suo recitativo », come per esempio nella commedia a ballo da lui creata in collaborazione con Molière.

Sebbene egli comprendesse che bisognava « vestirlo alla francese », « durante un secolo il recitativo lullista (all'italiana) resterà intangibile: Rameau lo adorerà e lo stesso Gluck sarà obbligato a sacrificarcisi prima di rovesciarlo » (p. 369). In conclusione « Lulli, con un senso molto penetrante di quel che poteva piacere ai francesi, aveva saputo mettere l'arte italiana al gusto del suo pubblico » di Parigi. E nemmeno in quel tempo la sua musica passava per francese, se il giornalista Loret poteva scrivere:

Et certes pour l'art musical
Je serais un franc athéiste
Si je ne croyois que Baptiste,
Nonobstant les vieilles chansons,
Est un des célèbres garçon
Pour la rare et grande harmonie
Qu'ait jamais produit l'Ausonie (l'Italia).

Vedremo, però, che la gente di teatro francese trovava «fort mauvais que Lulli et Francesco Buti, deux étrangers, se fussent aquittés de cette tâche à la satisfation générale ».

(1) Vedi principio nel nostro fasc. di Novembre.

***

L'indomani della prima de *La serva padrona*,

Il Sole alto splendea sull'Oriente.
La Tonelli, assonnata al suo cuscino
Vedea passar dinanzi alla sua mente
I veridici sogni del mattino.
Quando una bella Fata, e rilucente
Sonando a mezza voce un mandorlino
Veder le parve; e con ridente aspetto
Sedersi sulla sponda del suo letto.

Avrai gli ammiratori, avrai gli amanti
Che senza squinternare i tuoi Romanzi,
Ti pagheranno a peso di diamanti
Di tua bellezza i già scadenti avanzi.
E ne anderan fastosi e gongolanti
Come del Chianti e del Borgogna i Lanzi;
E venderai, com'ogni Parigina
La Semola assai più della farina.

E comincia a cianciare il pappagallo
E a scuotersi un canino di Bologna
Ella si leva, e corre al suo cristallo,
Ove a comporsi a ingiovanirsi agogna.
Poscia si mette al bidetto a cavallo,
E sciacquando si va, men che bisogna
Perchè è la prima volta: alfin s'inoltra
Si veste, apre la Camera e si mostra.

E trova un cerchio ossequioso, fatto
Da Letterati, Poeti e Pittori;
Questi per farle vengono il ritratto,
Quelli a recarle del Parnasso i fiori.
Ma i Fermieri vi son, che per contratto
Vorrebbero assaltare i suoi favori;
V'è il Magistrato, e il Guerrier, cui gradita
Più sarebbe una giostra alla sfuggita.

E le fanno diversi regalucci
E promesse più grandi, e larghe offerte
Di paghe fisse che fan sì che smucci
Nel vizio, ed a tener le cosce aperte
S'adatti anche la Dama: Gli scorucci
Finge la putta astuta, e lascia incerte
Le speranze sul Tema del congiungere;
Perchè vorria trastullar tutti e smungere. »

Ma il successo del Pergolese aveva proprio offeso i nazionalisti gettatisi alla riscossa.

« Girano allora attorno più libercoli
Scritti a provare in Barbara e in Barocco
Che Lullo è un Dio; e che fra i Marti e gli Ercoli
Della Musica è il solo a cui sia tocco
(Qual Chirurgo, che sradichi tubercoli)
L'onore e il dono d'estirpar lo Sciocco
Gusto d'Italia; e d'aprirsi la via
Al fonte della celeste armonia. »

Vediamo, quindi, al canto VII, che:

« Vendetta vuol gallicana. In sembianza
Di San Martino a Ramo appar. Lamenti
Al Parlamento ei fa. La Rimostranza
S'appunta al Re. Da' Lullisti insolenti
Si maltratta un castrato. Ognor s'avanza
L'odio. La maga con strani portenti
Assorda la città. Ma poi guarito
È dalla Moda il suo fedel partito. »

Gli argomenti che i partigiani della musica francese portavano contro la compagnia degli italiani erano i più strampalati.

I rendiconti del *Mercure de France*, e specialmente le « Lettres sur la musique française » di J. J. Rousseau, restano tra i documenti più importanti della famosa « Querelle » che agitava questioni d'indole tecnica e teorica, concludendosi in una vera e propria lezione che gl'italiani davano ai francesi (vedi l'analisi di queste questioni in G. Cucuel: *Les créatures de l'Opéra comique français*, cap. III).

D'altronde chi vedesse nella cosidetta « Contesa dei Buffoni » soltanto un fenomeno di sciovinismo sbaglierebbe. Giova tornare con la mente al fatto che la Francia si trovava già sull'orlo della rivoluzione; e si potrebbe quasi dire che l'esasperato nervosismo della popolazione, non potendo sfogarsi come avrebbe voluto, accettava qualunque altro sfogo.

Nella lettera che nel 1752 il Grimm scrisse su l'opera di Destouches, *Omphale*, si dice che gli affari del teatro erano allora più importanti che quelli dello Stato; tutta la città si divideva in due campi: da un lato il « Coin du Roi » che parteggiava per la musica francese con Freron e d'Alembert, dall'altro le « Coin de la Reine » che parteggiava per la musica italiana, assistita da Grimm, Diderot, Boissy, de Rousseau (v. sul Rousseau, chiamato il Rossone, c'è nella *Lulliade* una nota al canto VII; con sue avventure al canto VIII e nota al canto medesimo). L'opinione pubblica, compressa in piazza, si manifestava dunque a teatro.

Nella battaglia tra partigiani della musica italiana e difensori della musica nazionale, si arriva a sostenere la necessità di espellere gli intrusi d'oltralpe.

In fine il signor Re venne informato
Che la Corte è in dover di suggerire
Che questo canto molle effeminato
Può il Francese Eroismo indebolire.
Mentre da che l'Italia ha cominciato
De' granelli i ragazzi a impoverire,
Vanta Egizielli, Appianini, e Bernacchi,
Ma non Scipioni, non Pompei, non Gracchi.

In una rappresentazione all'Opera, succedono cose infernali:

Dalle profonde solide radici
Tentennando la mole del Teatro
S'alzò qual nebbia fino alle cornici
Della volta di polve un nuvol'atro.
I parziali ondeggiavano e i nemici
Nella platea; come in un baratro
L'acqua che del più cupo e più remoto
Fondo volge sossopra un Terremoto.

E come se da opposti alpestri monti
Due furiose procelle si scatenano;
Vansi a incontrar con tenebrosi fronti
Che sbuffano, rintronano, balenano;
Con ingiurie così, spinte, ed affronti
L'un contro l'altro coloro si sfrenano
E appena della guardia i schiaffi e i stocchi
Bastano a far che non si cavin gli occhi.

Capita un napoletano a teatro « ignaro del bordello che accesa la nazione in civil guerra colà faceva. Pagò il biglietto e entrò in platea, ma i Lullisti lo presero di mira ».

Quello che a cazzottarsi avea grand'uso,
A un monellesco espediente ricorse:
Col manco braccio riparando il muso
Gli fu sotto per prenderlo alle borse.
Ma strinse il vento, e si trovò confuso
Quando del vacuo traditor s'accorse:
E con tal voce che raglio di ciuco
Parve, a gridar si messe: Eunuco, Eunuco.

Lo pigliano; lo legano a un pilastro
Sostegno delle logge a mano destra;
Vicino al palco, e di rimpetto al Mastro
Che facea la battuta nell'Orchestra.
Una Statua pareva d'alabastro,
Lo Sventurato, quando la Silvestra
Mandra di que' carnefici Lullicoli
Le nove gli chiedea de' suoi Testicoli.

Tal quando il gesuita al Scolaretto
Le ignude chiappe, in chiusa colla frusta,
Le strida di colui van fino al tetto
Quando sente sul cul frizzar la frusta.
Ma il Padre, contemplando con diletto
L'attorta sferza sulla pelle inusta
Gli storcimenti del meschin rimira
L'occhio incerto fra lussuria, ed ira.

Questo è un esempio di quel che accadesse per la musica sulla metà del Settecento a Parigi. Perfino J. J. Rousseau, gran difensore degli Italiani, passa guai, perchè a un certo punto gl'italiani hanno la peggio. È ciò che occupa il canto ottavo.

Cangia pensier la Moda. Triunvirato
Femminil son proscritti i Buffonisti.
Fugge Rossone. È preso. È torturato.
Battaglia, con sconfitta de' Lullisti,
Co' suoi cantori il Bambini è sfrattato
Trionfa Ramo. Spera nuovi acquisti
La Tonelli in men barbari paesi;
Manda il Manelli al diavolo i francesi.

La riscossa francese, dei Lullisti e Ramisti, è grandiosa e pittorescamente descritta.

Scorrono armate le Lulliane schiere
Di pertiche, di spiedi, e di granate.
Per l'aere sventolando or le bandiere
Vedresti, e dietro a lor mille sfacciate
Vestali, e Druidi audaci, e Cuciniere,
Balie, Fantesche, e acquajole scortate,
Da bande di strumenti aspre, malefiche
Che sonano i selvaggi del Pontefice.
A Napoli così se un terremoto
Campanili, e edifizi avvien che scrolle;
Tutto è terror, grido, tumulto, e moto;
Sgorgano nelle vie le genti a folle
Ma preti e frati e popolo devoto,
In giro van colle lor sante ampolle
Con torce, suoni, stendardi e cantori;
Capri, echeggia al fracasso, ed ai clamori.

J. J. Rousseau in quel frangente si vede perduto e se ne fugge, « fagotto in spalla e bastoncello in mano »; ma, ahimè, lo scoprono.

Preso, a un asino il mettono a cavallo
Che quindi non lontan pasceva l'erba
E ben sapendo quanto caro cevrallo
Così avvilito la Città superba,
E Ramo istesso che destinato hallo
De' fedeli allo spasso, e a pena acerba;
Lo guidano colà que' bestialacci
Sonando casseruole e campanacci.
Fu ricevuto con urlate e sibili,
E scariche di torsoli e immondizie;
Ma Egli era di que' spiriti inflessibili
Che a puerili stolide malizie
Si mostrano imperterriti, e impassibili
Onde a quelle antropofaghe blandizie,
Più che di sdegno, accese avea le ciglia
Di scherno, di pietà, di meraviglia.

In conclusione Rousseau è condannato, ma in questo egli prorompe in una fiera filippica: « no, non avete musica », egli dice ai francesi, « ripugna il nostro idioma ad ogni melodia » donde « quella porcheria che musica chiamate, a disonore vostro che non è altro che rumore ».

Sembrami che una macina angolosa
Ruzzoli sopra un selciato scompatto,
Quando una vostra sinfonia franciosa
Mi percuote l'udito. E quando un matto
Che crede di cantar, qualche incresciosa
Cantilena solfeggia: Io sento a un tratto
Come ad un coro di monache vecchie,
Un gnaulìo gattesco nelle orecchie.
Ragliate pure, grunnite, belate;
A voi son questi suoni naturali;
Nè bisogna che troppo vi studiate
A contraffar così quegli animali.
Ma se volete straziarmi, cantate;
Che per me le torture più infernali
I canti son de' vostri musicacci
Voi cigni li chiamate; io gallinacci.

Per fortuna, sopraggiunge una banda di spazzacamini savojardi i quali liberano Rousseau. Frattanto Rameau sta per ottenere dal Parlamento il decreto di espulsione della Compagnia Italiana. È la fine dell'avventura!

Rideva la Tonelli, e di che modo
Di chi tanto per lei ferve s'indiavola;
E cocer lo lasciava nel suo brodo;
Ed era in punto di mettersi a tavola
Alla sua cena: quando di repente
Vede un sbirro apparir,
Che non usando troppe cerimonie
Un bigliettin nella man le mette
Ch'ordina: che senz'altre querimonie
Col suo compagno a partire s'affrette.
Subito: e con rimproveri e acrimonie
Pene, minaccia se il piè si rimette
Da lor ne' stati di Sua Maestà
Comprese anche le Antiglie e il Canadà.
Così que' Buffoncelli impauriti
All'intima, restar minchioni ut octo.
Senza speranza, che nessun li aiti,
E senza respirar, senza far motto.
Ma poi da partigiani incoraggiti
Si risolvono alfin di far fagotto.
E dando mano intanto alle vivande
Si rallegran con dire: il Mondo è grande.

In ogni modo, dovett'essere tante le insistenze dei nazional musicisti presso la corte, che la corifea M.me di Pompadour ottiene di far espellere i « buffi » dalla Francia. Un decreto, che pur lodava il loro ingegno e la loro valentia, imponeva al Bambini e alla sua compagnia di presentarsi a ricevere il compenso dovuto alle loro « gravi fatiche », ma di uscire *ipso facto* dalle terre di S. M. Cristianissima.

Con questo la Corte si faceva complice degl'interessi di una fazione teatrale; per quanto non sarebbe esatto vedere in tale gesto uno dei tanti arbitri di Luigi XV, sostenitore fanatico della musica nazionale.

Il monarca sentiva la rivoluzione imminente ed era suo sistema politico abituale di sedare a tempo qualsiasi manifestazione troppo chiassosa, che potesse avere qualche larga ripercussione politica o sociale.

Le polemiche tra i partigiani della musica nazionale e quelli della musica italiana dovettero essere così vive e rumorose da far temere una loro complicazione nel senso menzionato. Donde il decreto di espulsione. (Per tutto l'episodio vedi: Castil Blaze: *L'Opéra Italien de 1548 a 1856* - Paris, 1856, pag. 144-33).

Ma qui il Brittanico, un accademico, spiega che i Buffi dovettero essere esiliati « per aver offesa la Maestà della musica francese ». Ciò dovette avvenire nel 1754. Neanche il Castil-Blaze, precisa la data dell'espulsione. Ranieri de' Calzabigi certamente si trovava a Parigi negli anni in cui vi recitavano i « buffi ».

La gazzarra e il suo esito antipatico urtarono il livornese che, una generazione prima di Vittorio Alfieri, fece il misogallo in questa *Lulliade*, rimasta inedita sinora.

Oggi rivivono, presentati negli aspetti d'una allegoria, gli episodi tragicomici della « Querelle des Buffons », che doveva cessare, radicalmente, solo con l'avvento di Gluck-Calzabigi

***

Proprio nel 1772 era stato chiamato a Parigi Cristoforo Gluck, che alcuni anni prima a Vienna aveva composto l'*Orfeo* (1764) scritto da Ranieri de' Calzabigi, ottenendo un grande successo. Il genere primitivo italiano, già appesantito dalle troppe ripetizioni e lungagini, aveva stancato molta gente, e perfino i fedeli. Non che Pergolese non fosse ugualmente grande, ma era proprio una reazione al genere « buffo » che favoriva l'avvento della tragedia in quel periodo.

Educato in Italia dal conte Melzi all'ispirato classicismo della Musa tragica

intravista tra le colonne dei templi romani, Gluck mutava l'atmosfera integrale dello spettacolo teatrale e portava il sole del mondo antico nei frivoli teatri del Settecento. Il pubblico non rise più, ma riconobbe la serenità dello spirito classico e si sprofondò negli immensi miti dell'antichità che Calzabigi aveva ridestato con la cetra dell'*Orfeo* di Gluck. Il musicista neoclassico anche a Parigi trionfò su Lulli e su Rameau perchè, sono sue parole, egli « cercava di riportare la musica alla sua vera funzione, quella di secondare la poesia per fortificare i sentimenti e l'interesse delle situazioni » abolendo certi vezzi virtuosi della vecchia musica italiana per i quali un cantante s'interrompeva nel calore del dialogo, a far sentire un ritornello: e cioè cessava un discorso per fare un gorgheggio.

D'altronde si riconosceva, allora, ciò che Giuseppe d'Ortigue pensava ancora nel 1830 (v. *Du Théâtre Italien et de son influence sur le goût musical français*, p. 40) e cioè che ambedue le scuole, la viennese e la italiana, avevano grandi pregi e il sistema tedesco « n'ait à emprunter encore à l'Italie divers procédés que je nommerait de mise en scène, très propres à augmenter la puissance et l'effet dramatique ».

Se il classicismo aveva ispirato Gluck, la maestria scenica italiana gli aveva appreso il teatro, per cui nei suoi *Colloqui* con l'amico Corancey egli poteva dire: « Io comincio a collocarmi col pensiero al centro della platea. Di lì percorro tutto il dramma atto per atto; e quando mi sono reso conto dell'insieme e del carattere delle figure principali, per me il lavoro è terminato, sebbene io non ne abbia scritto nemmeno una nota ».

Dir questo significa, appunto, sentire il teatro al modo italiano, quando di una rappresentazione si può ancora dire che « vien fuori la vita » cioè che il fatto « tira sangue ».

L'intelligenza drammatica di Calzabigi, vero teatrista italiano, deve aver pure collaborato a chiarificare il cielo classico di Gluck, scoperto solo quando questo genio aveva cinquant'anni ed ebbe incontrato Calzabigi. Per questo la vittoria di Gluck, nel caso di questa *Lulliade*, c'interessa come vittoria alla quale partecipa il nostro Calzabigi, librettista nell'opera fondatrice della sua concezione drammatica. La stretta collaborazione tra musicista e poeta, nella produzione di Cristoforo Gluck, ha l'importanza stessa che il musicista dava al teatro. Le sue aspirazioni a creare la vera tragedia musicale, fanno comprendere la funzione che presso di lui aveva il librettista e la sua partecipazione alla concezione intera dell'opera. Gluck del resto riconosceva d'aver ricevuto le idee fondamentali della sua riforma da Ranieri de' Calzabigi (vedi A. Capri: *Il Seicento musicale in Europa*, p. 366). Dunque la riforma di Gluck è una rivoluzione di Calzabigi: quella che qui si sfoga in allegorie carnevalesche e sghignazzanti canzonature che possiamo ritrovare anche nella sua caricatura di melodramma *L'Opera Seria*.

La battaglia alla quale Gluck si era impegnato con l'*Orfeo* trovava avverso tutto il convenzionalismo del vecchio melodramma secentesco. La concezione della tragedia in musica che, per la prima volta con l'*Orfeo*, Gluck e Calzabigi tentavano, costituiva nel mondo musicale e teatrale una rivoluzione tanto grandiosa che per essa, da quel momento si può dire, nasceva la vera tragedia lirica. Questo spieghi perchè il livornese, divertendosi a prolungare con questa *Lulliade* la « Querelle des Bouffons », dopo tanti anni dalla morte di Lulli (1687), se pure attaccava la vecchia musica come genere invecchiato, e difendeva la nuova italiana vantando *La serva padrona*, non risparmiava le critiche ai generi più frivoli nostrani che vediamo stroncati da Aristarco (nel commento al canto VIII). Se le nuove musiche venute dall'Italia avevano sbaragliato le passate composizioni datesi in Francia, e avevano conquistato Parigi, il loro successo era una piccola cosa di fronte alle alte idealità artistiche che Calzabigi aveva nutrito lavorando con Cristoforo Gluck.

Questo è il senso posseduto per noi dal poema eroicomico del quale abbiamo dato una descrizione.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA.

Profilo di Giuseppe Haydn

Con moderna tecnica, la biografia di Haydn occupa soltanto una trentina di pagine, ed è affidata specialmente alle illustrazioni, nello *Haydn* di K. Geiringer, il volume che inizia la nuova collana dei « grandi musicisti », la cui edizione (dell'Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion di Potsdam) è splendida al pari di quella dell'*Handbuch*, diretto da Ernst Bücken, erudito e storico insigne. Minuziosa è l'analisi delle opere. Numerose le citazioni musicali. I lineamenti dell'uomo e dell'artista si riassumono, per il Geiringer, nella ininterrotta unità, nella costanza, nella chiarezza. Non indugi, nè oscillazioni, nè indecisioni.

Come uomo, il tipo del *Selfmademan*. Semplice e contento del proprio stato, preparò con instancabile impeto la sua ascesa. Da ciascun suo stato, dapprima ragazzo cantore, quasi servo di Porpora, poi impiegato in case principesche, trasse i migliori vantaggi; apprendeva, faceva esperienze. Trascorse un quarto di secolo a servigio dell'aristocrazia, e, giunto agli ottant'anni, cercò contatti con la borghesia. Malcontento della patria e già maturo per un viaggio a Londra, attese pazientemente d'incontrare un impresario che lo conducesse a Londra. Deciso il viaggio, nulla potè distoglierlo. Ritornato a Vienna, non esitò a servire nuovamente aristocratici e principi per conseguire i mezzi necessari alla realizzazione degli oratorii, di cui il viaggio londinese gli aveva fatto conoscere modelli insigni. E per la prima volta compose, alla fine della vita, non per pochi buongustai, ma per vaste adunate popolari.

Come artista, cominciò rifacendosi ai suoi contemporanei. Il rivolgimento dal rococò alla sensibilità avvenne segretamente, molti anni avanti che se ne scorgessero i primi accenni. Non abbandonò mai del tutto lo stile della giovinezza. Purificata e approfondita nella corrente dello *Sturm und Drang*, la lievità del rococò si trasmutò in nobile popolarità. Dagli elementi galanti ed espressivi egli trasse la classica sintesi. L'ultima fase della sua opera è pertanto caratterizzata dalla sempre più vivace evidenza degli elementi romantici.

Anche l'unità si affermava nella musica. In una delle prime sinfonie (N. 31) la conclusione ripeteva l'inizio. Più tardi, trattando la forma sonata, egli vi sostituì al secondo tema un pensiero, una particella che aveva avulsa dal tema principale. Analogamente, nello scegliere la parte mediana dell'aria preferì a un motivo contrastante, un altro, distaccato dall'idea principale. Intanto concentrava

lo svolgimento. Questa fondamentale unitarietà spiegherebbe, secondo il Geiringer, l'insufficienza nel campo teatrale drammatico; la sua personalità non complessa, ma conchiusa, non poteva scindersi per dar vita a personaggi sostanzialmente diversi.

Haydn derivò la sua prima fortuna dal non essere egli novatore. Nessuno trovò sgraditi i suoi modi, benchè fossero ricchi di carattere. Il suo avvenire procedette con pensosa lentezza, tale da riescire ammissibile anche ai più ostili alle novità. Infine conquistò tutti i cuori con il carattere popolaresco dell'espressione, nella quale la monumentale concentrazione del lavoro tematico e gli accenti romantici resultavano vigorosamente conciliati. Ma ai romantici dovevano sembrar molto strani quel senso di bontà, quell'affetto ingenuo che si congiungeva, in Haydn, coll'unitarietà. La mancanza dei contrasti e delle lotte determinò quella valutazione di cui « il buon papà Haydn » è la frase indicativa. La generazione romantica poco aveva in comune con lui. Fu questa la cagione della trascuratezza pratica e teorica, della quale Haydn ha lungamente sofferto.

D'origine contadina e borghese, trasferì dunque nell'arte il senso della cautela, dell'ordine, dell'economia, della puntualità. Non si può dire che, in quanto genio, il mondo gli sia rimasto estraneo. Realtà e fondatezza. Attaccamento alle cose di questo mondo. Sanità di vita. Amava le belle donne, e ne era riamato, benchè fosse brutto, e la buona mensa e la caccia e la pesca. Con occhi penetranti scrutava la natura e le creature, e appunto questi elementi cantò per ultimo. Disse di non essersi sentito mai tanto buono quanto nel comporre *La creazione*, la lode della divinità attraverso l'amore e la bontà. *Laus Deo* era uno degli umili motti che egli soleva scrivere sull'ultima pagina delle sue musiche.

Serenità e gioia. Due caratteri essenziali dello spirito di Haydn, evidenti in qualsiasi periodo della sua attività, anche nella preponderanza della passionalità dello *Sturm und Drang*, cui egli opponeva un certo umorismo liberatore. Ottimista — conclude il Geiringer — voleva che la sua arte fosse fonte di pace, antidoto di tristezza.

A. D. C.

Strenna indicatissima e significativa:

ACHILLE SCHINELLI

L'ANIMA MUSICALE DELLA PATRIA

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

con Note storiche di ANTONIO MONTI e Introduz. di S. E. PIETRO FEDELE

FRONTESPIZI, RITRATTI, VIGNETTE, ecc., FACSIMILE DALL'EPOCA

120661. Volume I. Sino al 1849 . . L. 50,–
120662. » II. Dal 1850 in poi » 50,–

G. RICORDI & C. - EDITORI

RIVISTA DELLE RIVISTE

L'opera di Wagner
nel giudizio di Manuel de Falla

Sull'opera wagneriana, in questi ultimi tempi, si sono moltiplicati i giudizi sia da parte dei compositori, quanto dei critici e dei letterati: giudizi eccessivi tanto in senso esaltatore, quanto in senso negativo: molto interessanti per le stesse errate conclusioni cui giungevano — conclusioni che talvolta, contro l'intenzione stessa dello scrittore, gettavano luci singolari, sia sull'opera wagneriana sia su quella del critico quando questi era, per avventura, compositore egli stesso. Vedere quelli di Ravel, o di Strauss: o quello tipicissimo, di Strawinsky, recentemente pubblicato da una rivista italiana.

Ultimo è il giudizio di Manuel de Falla, apparso nella rivista *Cruz y Raya* di settembre; notevolissimo non solo perchè proveniente da uno dei musicisti più rappresentativi dell'epoca nostra, ma, più ancora forse, per l'equilibrio che lo informa. Per questo equilibrio appunto (così raro verso l'opera d'un musicista che ha suscitato odi violenti non meno che violente esaltazioni) ci piace riportare una parte dello scritto del compositore spagnolo:

« In nessun'altra opera d'arte, credo, possiamo trovare in modo tanto evidente la saggezza che si alterna con l'errore: come nessun'altra fu più ingiustamente stroncata o ciecamente esaltata. Nè i contemporanei del compositore tedesco, nè la generazione che venne dopo di lui hanno voluto o saputo giudicare senza passione la sua opera luminosa. Gli uni e gli altri hanno ignorato l'equilibrio: o negarono le altissime qualità dell'opera e gli insegnamenti ch'essa contiene; oppure, chiudendo gli occhi alla ragione, pretesero di mutare in virtù perfino i grandi errori che macchiano e talvolta cancellano i pregi di questa arte. Il caso diveniva doppiamente grave quando il wagneriano fanatico era musicista di professione: incapace d'imitare ciò che appartiene esclusivamente al genio, egli si attaccava disperatamente a ciò che (poichè falso o fittizio) è alla portata di qualunque mortale di media intelligenza, pensando così di potersi appropriare lo scintillante tesoro ch'egli intravvedeva fra le tenebre più fitte. Quanto ai non musicisti (e ne conobbi più d'uno) la loro bocca vomitava vituperi contro chiunque avesse portato un giudizio men che favorevole sull'idolo ch'essi ritenevano intangibile.

« Oggi, passato mezzo secolo, noi possiamo vedere Wagner con occhio più lucido: le opere del musicista glorioso vivono per virtù propria e grazie alla forza del genio che le creò, ma prive del significato profetico che l'autore pretese avessero. Per noi esse rappresentano il contrario: noi le consideriamo come eminentemente rappresentative dell'epoca in cui furono scritte: una musica ed una letteratura *assolutamente del loro tempo*. E' questo il grande *scacco* di Wagner: egli volle essere un *seminatore* di musica drammatica per l'avvenire: ma è molto se dalla produzione del genere si salva l'opera sua, e la parte dell'opera sua che figura meglio nel programma d'un concerto che alla scena lirica: e se noi trascuriamo la parte drammatica dell'opera sua, è proprio perchè, in essa, ritroviamo una rassomiglianza più o meno evidente con le opere del passato ch'egli si proponeva di sostituire con la propria.

« Sappiamo che Wagner, nonostante il suo ardente desiderio d'un ideale puro, non obbediva a questo se non quando non contraddiceva il suo egoismo. È questa l'origine del miscuglio di forza e di debolezza che appare tanto nella sua vita quanto nell'opera sua. Non ci occuperemo della vita: ogni volta che mi trovo dinanzi alla musica di Wagner mi sforzo a dimenticare la personalità del suo autore. Non ho mai potuto sopportare la sua superba vanità e l'ambizione — orgogliosamente puerile — d'incarnare i suoi personaggi drammatici... È vero che, anche in questo, Wagner era della sua epoca: anche lui era, come molti altri della sua categoria, un enorme personaggio di quell'immenso carnevale che fu il XIX secolo al quale mise fine la grande guerra... ».

Impossibilitati a citare tutto lo scritto — come bisognerebbe fare — del compositore

spagnolo, riportiamo ancora solo ciò ch'egli dice della melodia wagneriana:

« . . . La famosa *invenzione* della *melodia continua* (successione melodica senza limiti tonali) altro non è che... una delle sue numerose e brillanti menzogne con le quali si vogliono sostituire altre verità... ».

ITALIA

Corriere della Sera. - Milano, 14-19-29 novembre 1933.

A. Luzio: *Il « Re Lear » di Verdi. - Collaborazione di Verdi e Boito. - I copialettere di Giuseppina Strepponi.*

L'Ambrosiano. - Milano, 29 novembre 1933.

L. Ronga: *Pensieri su Casella.*

Il Resto del Carlino. - Bologna, 26 novembre 1933.

Gaianus: *La musica come segno di vita nazionale.*

L'Italia Letteraria. - Roma, 5 novembre 1933.

S. A. Luciani: *Un prezioso cimelio belliniano.*

——— 19 novembre 1933.

A. Casella: *Del ritorno alla « normalità » musicale.*

Il Quadrivio. - Roma 19 novembre 1933.

A. Casella: *Modernità e tradizione nell'Italia fascista.*

——— 26 novembre 1933.

G. Nataletti: *Ottorino Respighi.*

——— 10 dicembre 1933.

G. Nataletti: *G. F. Malipiero.*

Rassegna Dorica. - Roma, novembre 1933.

M. Saint-cyr: *Giuseppe Mulè.* — U. Rolandi: *Il Centenario del romanzo di « Fieramosca » e i libretti per musica.* — G. Nataletti: *Appunti di etnofonia Nord Africana: Bu Sadia, buffone nero.*

FRANCIA

Le Courrier Musical. - Parigi, 1-15 ottobre 1933.

Tutto il fascicolo è dedicato a François Couperin.

R. Charpentier: *À l'occasion de son bicentenaire.* — M. Cauchie: *L'oeuvre.* — P. Brunold: *L'organiste et sa musique d'orgue.* — P. Aubert: *L'homme et son caractère.* — C. Cezan: *Sa vie.* — Laquinte: *Autour de Couperin.*

Le Ménestrel. - Parigi, 6-13-20 ottobre 1933.

J. Tiersot: *La musique au moyen âge.* — G. Servières: *Les Passe-temps musicaux d'un roi Bourbon.*

INGHILTERRA

Monthly Musical Record. - Londra, ottobre 1933.

D. Calvocoressi: *A hystory of hungarian music.* (Una storia della musica ungherese). — E. Rubbra: *Debussy.* — E. Blom: *Beethoven's Piano Sonatas: their place in hystory.* (Le sonate per pianoforte di B.: il loro posto nella storia). — D. Ewed: *The decline of Strawinsky.* (La decadenza di S.).

Music and Letters. - Londra, ottobre 1933.

S. Grew: *The Significance of the Bach Chorale.* (Il significato del Corale di Bach). —F. T. Arnold: *J. S. Bach and Consecutive in accompaniment.* (J. S. B. e la logica dell'accompagnamento). — A. Farmer: *Introduction to Organ Music.* (Introduzione alla musica organistica). — R. A. Gallop: *The Folk-Musik of Portogal.* (La musica popolare del Portogallo). — G. Abraham: *Balakirew's Symphonies.* (Le sinfonie di B.). — H. S. Drinker: *Singing together for Musical Experience.* (I cantori attraverso l'educazione musicale).

Musical Opinion. - Londra, ottobre 1933.

D. Calvocoressi: *Mussorgsky's « The Mariage ».* (« Il Matrimonio » di Mussorgsky). — H. D. Anderton: *The Simple Hearted.* (Il semplice di cuore). — B. Maine: *Chopins's First Essays.* (I primi saggi di Ch.).

MUSICHE DI NATALE

G. RINALDI

LA PIVA

(DA MONDO PICCINO. – VENTI SCHIZZI FACILISSIMI PER PIANOFORTE)

E. BIANCHINI

LA STELLINA MIRACOLOSA

(DA NATALE. – PICCOLA SUITE PER PIANOFORTE)

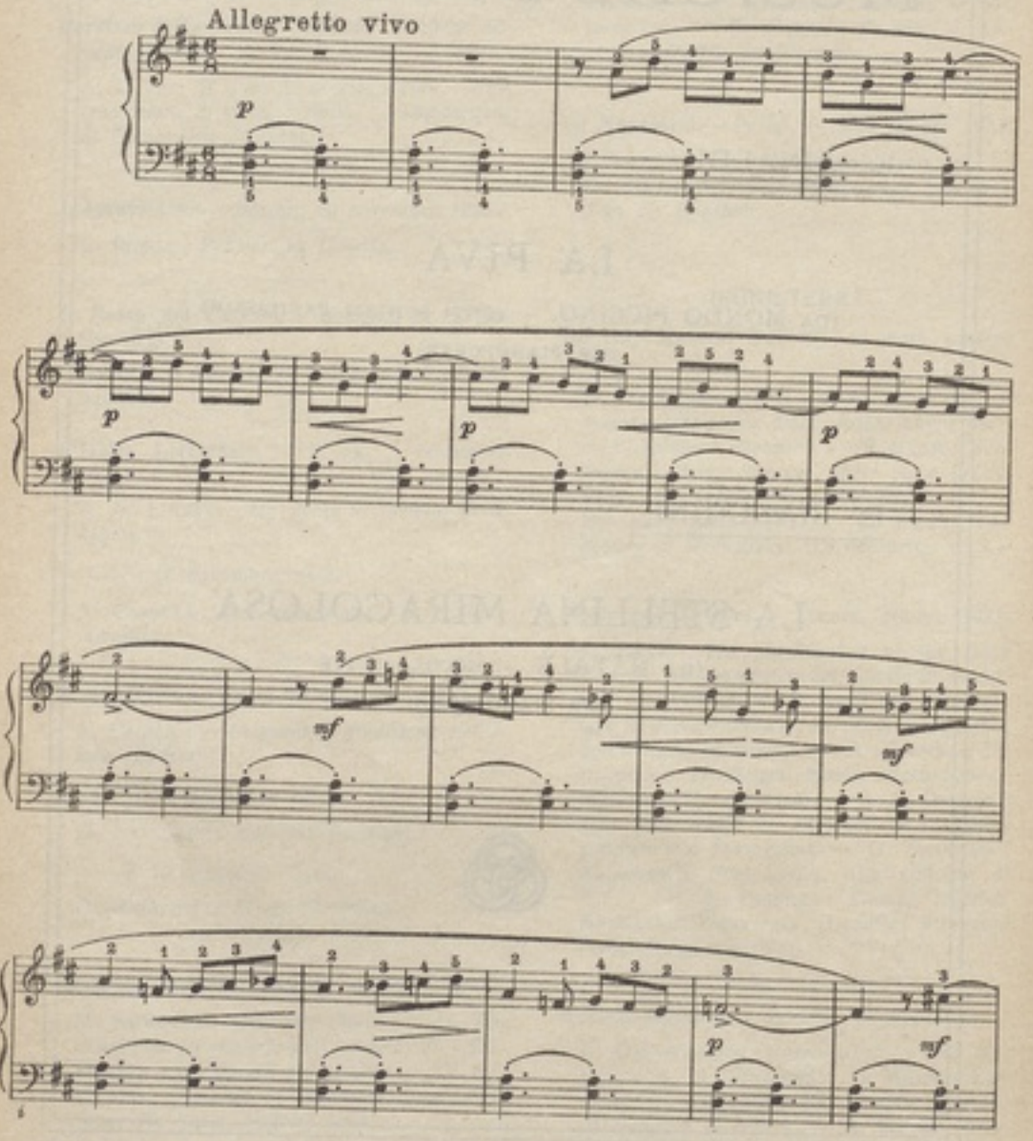
Supplemento musicale al fascicolo XII-1933 di Musica d'Oggi.

LA PIVA

Da *MONDO PICCINO*
20 schizzi facilissimi
per Pianoforte.

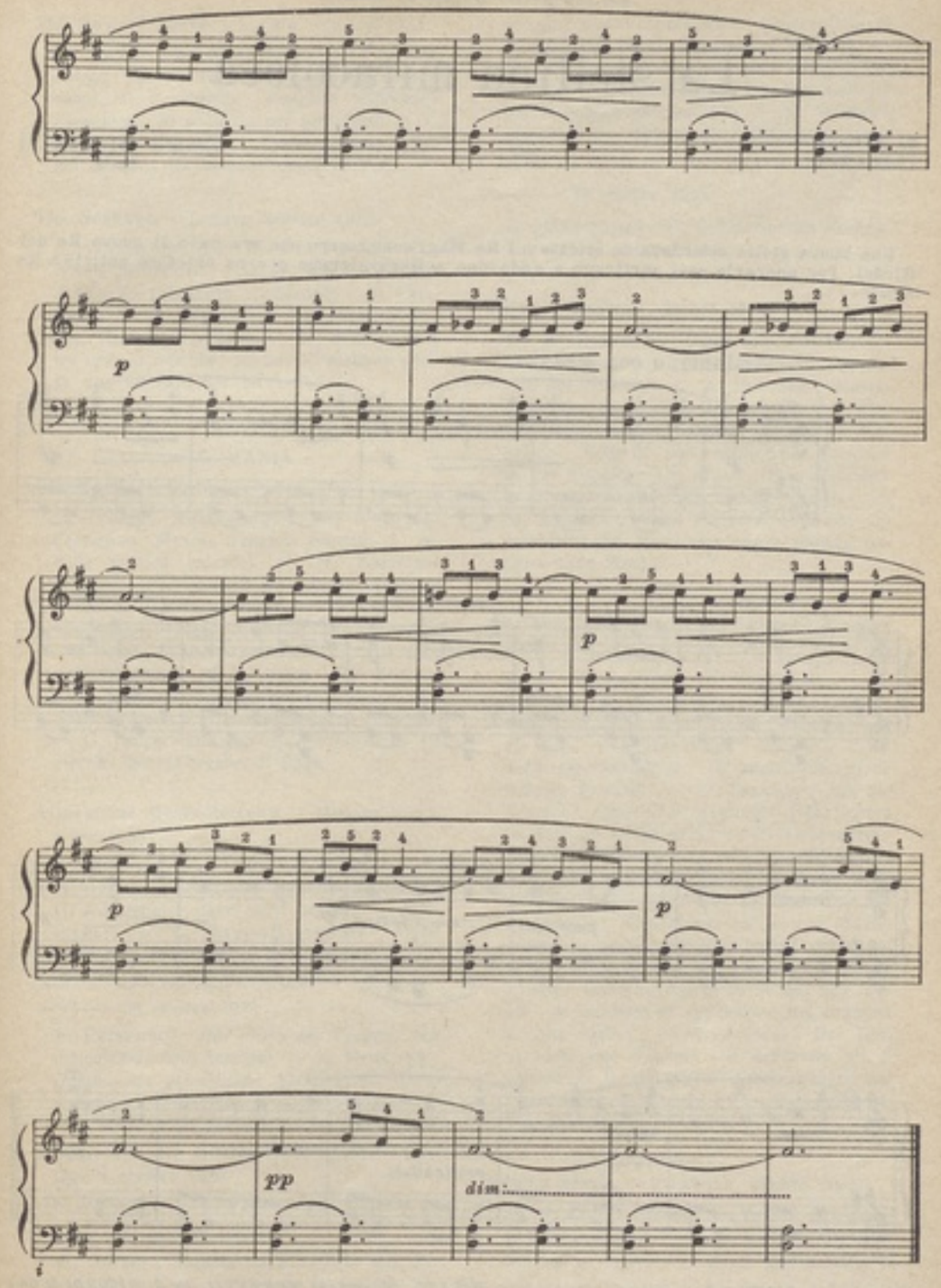
G. Rinaldi

Op. 138



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

97558-60



97558-60

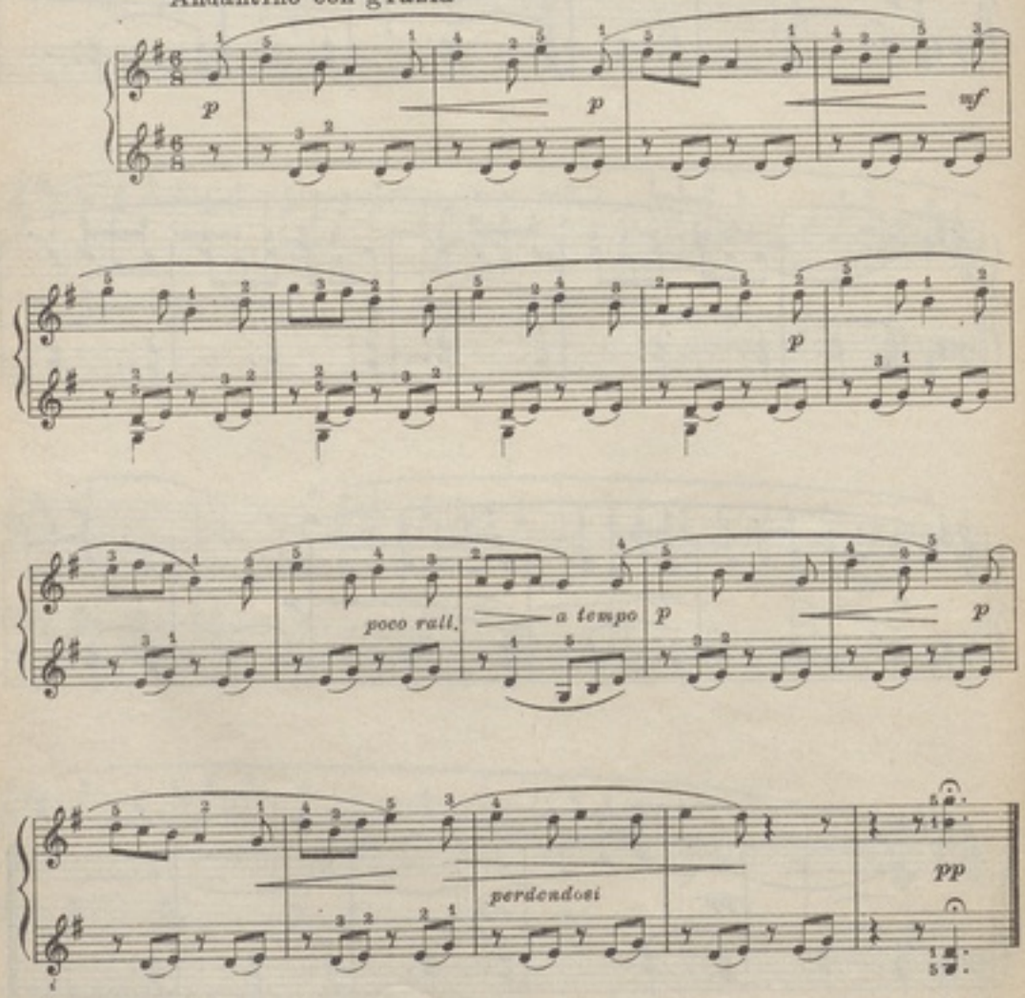
Alla mia cara piccola allieva Nuccia Parmeggiani
nel suo primo Natale di musica

La stellina miracolosa

Da *NATALE*
Piccola Suite

Emma Bianchini
Op. 4

Una nuova stella splendeva in oriente e i Re Magi compresero che era nato il nuovo Re dei Giudei. Per adorarlo essi partirono e andarono a Gerusalemme ove ne chiesero notizie a Re Erode.



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

120647

The Musical Times. - Londra, ottobre 1933.

D. EWEN: *The New School of American Music.* (La nuova scuola musicale americana). — F. HOWES: *Vaughan Williams's Pianoforte.* (Il concerto per pianoforte di V. W.). — L. SEBANEEV: *Vyshnegredsky's Tonal System.* (Il sistema tonale di V.).

The Sackbut. - Londra, ottobre 1933.

R. BOUGHTON: *The Recurrent Revolt.* (La rivolta periodica). — C. H. WARREN: *« Sardaña » de Catalunya.* (« Sardaña » di Catalogna). — R. DEWSBURY: *The Magic of Today.* (La magia attuale). — H. SHIPP: *May we open a window, please?* (Possiamo aprire una finestra, per favore?).

GERMANIA

Die Musik. - Berlino, ottobre 1932.

H. UNGER: *Neue Aufgabe und Wege der deutschen Musik.* (Nuovi compiti e vie della musica tedesca). — H. ZIEGLER: *Wagners Briefwechsel mit seinem Verleger Fritzsch.* (Corrispondenza di W. col suo editore F.). — K. HUSCHKE: *R. Volkmann und seine Zeitgenossen.* (R. V. e i suoi contemporanei). — F. STEGE: *Die Erneuerung des Konzertlebens aus dem Volke.* (La rinascita della vita concertistica nel popolo). — G. FROTSCHER: *Bachs Orgelbüchlein.* (Il piccolo libro d'organo di Bach).

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 6 ottobre 1933.

K. WÖRNER: *R. Strauss und Mozart.* — R. HAKTMANN: *« Parsifal » nur für Bayreuth?* (Il « Parsifal » deve darsi soltanto a Bayreuth?). — C. BARTH-BARTHOLDY: *Musikalische Einführungen im Rundfunk.* (Introduzioni musicali ai concerti della Radio).

——— 20 ottobre 1933.

E. PETSCHNIG: *Der Fluch der Technik.* (La maledizione della tecnica). — K. HUSCHKE: *Beethovens pianistische Wettkämpfe.* (L'emulazione di Beethoven come pianista).

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 ottobre 1933.

S. BEICHTA: *Grillparzer und Beethoven.*

——— 11 ottobre 1933.

W. PETZET: *Münchener Eindrücke aus Gegenwart und Vergangenheit.* (Impressioni di Monaco del tempo presente e passato). — E. SCHLIEPE: *Haben wir noch einen Kammerton?* (Abbiamo noi ancora una sonorità per la musica da camera?). — K. WIENER: *Musikalische Aphorismen.* (Aforismi musicali).

——— 18 ottobre 1933.

E. MANNHEIMER: *F. Grillparzer als Komponist.* (F. G. compositore).

Melos. - Magonza, ottobre 1933.

M. BONTEMPELLI: *Kunst und Faschismus.* (Arte e fascismo). — N. DE PIRRO: *Sindacato dei Musicisti.* — A. ROTUNNO: *Musikerziehung durch den Dopolavoro.* (L'educazione musicale nel Dopolavoro). — A. CASELLA: *Moderne und traditionelle Faktoren in der faschistischen Musik.* (Fattori moderni e tradizionali nella musica fascista). — M. LABROCA: *Neue italienische Musik im faschistischen Staat.* (La nuova musica italiana nello Stato).

Zeitschrift für Musik. - Ratisbona, ottobre 1933.

R. C. MUSSCHLER: *G. Vallerthun.* — E. KRIEGER: *H. Kaminski's Drama « Jürg Jenatsch ».* (Il dramma « Jürg Jenatsch » di H. K.). — H. HOLTZSCH: *Der neue deutsche Opernspielplan.* (Il nuovo cartellone tedesco d'opere). — H. TESSMER: *Hat die deutsche Oper eine Zukunft?* (Ha l'opera tedesca un avvenire?). — F. TUTENBERG: *Operninszenierung und völkische Wiedergeburt.* (La messa in scena dell'opera e la rinascita nazionale). — P. EHLERS: *Die Bedeutung der Wanderoper für unsere Musikkultur.* (L'importanza dell'opera ambulante per la nostra cultura musicale). — H. WOLZOGEN: *Der Spielbegriff in Drama und Musik.* (Il concetto di recitazione nel dramma e nella musica). — M. WIGMAN: *Der Tänzer und das Theater.* (Il danzatore ed il teatro). — E. VALENTIN: *Existenzfragen der Berufskritik.* (Problemi d'esistenza della critica giornalistica).

Musica Sacra. - Ratisbona, ottobre 1933.

W. KURTEN: *Mottette und Messe « O quam gloriosum » von T. L. de Victoria.* (Il mottetto e la messa « O quam gloriosum » di

T. L. de V.). — W. K. Hambach: *Geschichte und Aestetik des rheinischen Wallfahrtsliedes.* (Storia ed estetica degli inni di pellegrinaggio renani).

CECOSLOVACCHIA

Tempo. - Praga, ottobre 1933.

J. Mikan: *Joseph Suk.* — J. Löwenbach: *Le biographe d'A. Dvorak.* — A. Vaulin: *Un projet de poème symphonique médité par Moussorgsky.*

SVIZZERA

Dissonances. - Ginevra, ottobre 1933.

R. A. Mocser: *Pour les petits pianistes. - Camilla Landi. - Les « Montagnards » de Bagnères. - La facture instrumentale dans l'U.R.S.S. - Le gramophone, le théâtre et la littérature.*

——— novembre 1933.

R. A. Mooser: *La psychose nationaliste de de Berlin. - Le Néo-Bechstein.*

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 1 ottobre 1933.

H. Spelti: *Winterthurer Programme.* (I programmi di Winterthur). — W. Reich: *H. Scherchen und seine Strassburger Arbeitstagung.* (H. S. ed il suo corso di lavoro a Strasburgo).

SPAGNA

Revista Musical Catalana. - Barcellona, ottobre 1933.

B. Selva: *Algunes reflexions sobre Vincent d'Indy.* — J. Salvat: *Epistolari dels nostres music: E. Granados a J. Malats.* — L. Millet: *« La musica i els musics » de F. Lliurat.*

Musicografia. - Monovar, ottobre 1933.

E. L. Chavarri: *Las dansas populares de Valencia.* — A. M. Abellan: *Modos y modas del arte y los artistas.* — E. G. Blanco: *La musica gallega.* (La musica galliziana).

AMERICHE

The Musical Quarterly. - New York, ottobre 1933.

E. Closson: *Grandfather Beethoven.* (Il nonno di Beethoven). — E. Bloch: *Man and Music.* (L'uomo e la musica). — C. A. Harris: *Music in the World's Proverbs* (La musica nei proverbi del mondo). — L. Henry: *The Celt in Music.* (L'anima celtica nella musica). — V. Belaiev: *The folk-musik of Georgia.* (La musica popolare della Georgia). — C. S. Smith: *Haydn's Chamber Music and the Flute.* (La musica da camera di H. ed il flauto).

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.

VITA MVSICALE

TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

"La Corsaresca,, di P. La Rotella

Anche la seconda opera vincitrice del Concorso della Triennale di Milano, ha avuto — al pari di *Donna Lombarda* di Cicognini — favorevolissimo il giudizio del pubblico. Rappresentata, infatti, nella sua integrità (con scene e costumi) all'Argentina di Roma il 13 novembre, la cronaca registra oltre una ventina di chiamate all'autore ed agli interpreti.

Il libretto di *Corsaresca*, altamente poetico, è di Enrico Cavacchioli. Ha per protagonista la sirena Fiamma che, ridotta in schiavitù, viaggiando sulla nave di Uriele capo dei pirati, riesce a soggiogarlo al punto che egli — intendendo liberarla — non solo si oppone al popolo che, giunta la nave in porto, vuol fare giustizia di lei, ma uccide sua moglie Murena, quando s'accorge che questa vuole eliminare Fiamma.

La folla, al colmo del furore pel delitto, incatena gli amanti e li rinchiude in una caverna. Ma, allorchè i corsari vengono minacciati dagli uomini del continente, il vecchio Zamor, convinto che soltanto Uriele potrebbe tentare l'estrema resistenza, gli affida la difesa promettendo che, se sarà vincitore, tanto lui che l'amante acquisteranno definitivamente la libertà. Uriele, però, è ferito e sconfitto: e ritorna da Fiamma per morire con lei. Questa allora riesce a rompere le catene che governano la diga ed a sommergere il paese: e così al contatto del mare ritornando sirena, dileguandosi con esso, canta di lontano l'angoscia della perduta felicità.

Il maestro La Rotella si è dimostrato anche questa volta musicista serio e tecnicamente ben preparato.

« Egli — nota De Rensis sul *Giornale d'Italia* — esce vittorioso dalla prova anche se la sua opera sembri composta ieri — nel tripudio del sinfonismo più o meno straussiano — e non sorge cioè nel deciso ritorno alla espressione essenziale necessaria, sgombra di orpelli pittoreschi. La Rotella pertanto se si abbandona alla ebbrezza sensoriale del sinfonismo non soffoca mai il suo lirismo melodico naturale, spontaneo e anzi lo fa dominare come una bella e salda nave sopra un mare in tempesta ».

Matteo Incagliati osserva sul *Messaggero* come *Corsaresca* si distingua « per la concitata foga teatrale, per la vasta visione scenica a cui accresce fasto musicale la parte corale, animata e sviluppata da un ampio respiro e per non avere soggiaciuto alla rinuncia della melodia divenuta da qualche tempo peggio che merce di contrabbando ».

Gasco, su *La Tribuna*, dopo aver notato alcune influenze che non intaccano però la personalità del compositore, afferma che uno dei meriti principali del La Rotella è la continua varietà dei colori orchestrali. « Come tecnico d'orchestra il maestro pueliese può gareggiare con i più salienti e brillanti operisti e sinfonisti italiani di oggidì. Quanto all'uomo di teatro non c'è da dubitare. I due efficaci finali del primo e del secondo atto ne sono la prova ».

Colorita ed animata è apparsa l'esecuzione di *Corsaresca*, diretta dallo stesso La Rotella. Tra gli interpreti vocali meritano particolari lodi la Della Sanzio, la Palombini, il tenore Voyer, il baritono Grandini.

"La farsa amorosa,, di Zandonai a La Monnaie di Bruxelles

La « creazione » francese della *Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai ha avuto luogo la sera del 27 novembre al Teatro de la Monnaie di Bruxelles. Questo aristocratico teatro da molti anni dimostra la più viva simpatia e il maggior interessamento per la nuova produzione lirica italiana, e di questo sentimento dà evidente prova accogliendo nelle sue scene gli esponenti più significativi del nostro teatro lirico contemporaneo.

Questa volta l'autore prescelto è stato Zandonai, del quale tutti ancora a Bruxelles ricordavano il grande successo della *Francesca*, datasi alla Monnaie alcuni anni or sono. Nè il successo della *Farsa* è stato minore, come risulta dalla lietissima e abbondante cronaca di applausi e di chiamate prodigati da un pubblico foltissimo tanto la prima quanto le se-

guenti sere, nonchè dai giudizi, pieni di ammirazione, della stampa locale.

Con la spigliata musica di Zandonai è stato anche altamente apprezzato il divertente libretto che Arturo Rossato, con tanta abilità, ha tratto dalla celebre novella di De Alarcón « Il cappello a tre punte », libretto che il poeta Paul Spaak — uno dei direttori della Monnaie — ha tradotto in modo perfetto e con finissimo gusto.

Eccellente è stata l'esecuzione così orchestrale e corale come dei singoli artisti, sotto la sicura e vivace guida del maestro De Thoran, altro dei tre direttori del teatro. Le parti erano così distribuite: Renzo, il tenore Lens — Lucia, la soprano Martens — il Podestà, il baritono Boyer — la Podestessa, la mezzosoprano Ballard — Spingarda, il Salés — Frulla, il Mayer — Giacomino il Marieq — ecc. Pittoresca ed originale da messa in scena dovuta al regista Dalman.

® Dello stesso Zandonai ha avuto fervido successo a Zara la *Francesca* da lui diretta, principali interpreti la Concato, Mirassou, Rimini e Mattioli.

® Vivo successo ha ottenuto all'Alfieri di Firenze (il 2 u. s.) *Toscana innamorata*, commedia scritta e musicata da Bruno Carbocci.

® Al Lirico di Milano è piaciuto (20 novembre) *Casanova*, 3 atti e 10 quadri di Schanzer e Wellisch, musica di G. Strauss, adattata da R. Benatzky.

® Al Vittorio Emanuele di Torino si sono rappresentate: *Carmen* (la Cristoforeanu, Cortis, Molinari); *Mefistofele* (basso Dominici, Scarinci, Annoni, la Grandi); *Fedora* (la Cristoforeanu, Wesselowski, Ghirardini); direttore dell'opera boitiana il maestro Gedda, delle altre Gualandi Gamberini.

® Ultimo spettacolo allestito al Verdi di Firenze, la *Bohème*, con la Pampanini, Minghetti, la Lauri, Togliani, direttore Pais.

® *Donna Lombarda* di Cicognini e *La Corsaresca* di La Rotella, hanno avuto pienamente confermato a Roma ed a Torino, con gli stessi interpreti, il bellissimo successo con cui poche settimane prima erano state accolte a Torino ed a Roma.

® Al Coccia di Novara, direttore Marini, si è riesumato *Papà Martin* di Antonio Cagnoni, interpreti Concetto Paterna, Maria Anna Calderoni, il tenore Brandini ecc.

® A Camogli (col *Barbiere di Siviglia*) si è riaperto — completamente rinnovato — il teatro Sociale che ha assunto ora il nome di Principe di Piemonte.

® A Ravenna, preceduta da discorso commemorativo di Zangarini, si è rappresentata la *Manon* pucciniana, protagonista Pia Tassinari, direttore Otello Ceroni.

® Il maestro Del Monte ha diretto *Madama Butterfly* (protagonista Tamaki Miura) al Malibran di Venezia.

® Lieto successo ha avuto a Cagliari *Il Barbiere di Siviglia*, direttore Indovino, interpreti Basiola, la Sanchioni, De Muro Lomanto, Melnik ecc.

® Spettacoli italiani all'estero. — *Manon* (l'Alfani Tellini, direttore Padovani) e *Fedora* (Emilica Vera e Minghetti, direttore Cordone) a Malta. - *Andrea Chénier* a Bordeaux. - *Aida* (col tenore Pertile) a Barcellona. - *Fedora* e *Ballo in maschera* a Bellinzona (direttore il maestro Luigi Tosi).

® Al Teatro fiammingo di Anversa, la stagione italiana (direttore Ugo Benvenuti) iniziatasi con *Tosca*, si è conclusa con *Madama Butterfly*.

CONCERTI

MILANO

® S.A.I.C.O. — Come novità del primo concerto, Max Reiter ha presentato il *Canto augurale per la nazione eletta* di Lattuada (per coro, tenore e orchestra), composizione di bel fraseggio melodico e ricca di passione, che procurò molti applausi anche all'autore. Piacquero anche il *Concerto in la min.* per pianoforte e orchestra di Schumann, il *Concerto* per violino e orchestra con l'«Eco in lontano» di Vivaldi nella bella elaborazione di Molinari, *Ave Verum* per coro e orchestra di Mozart e una *Fantasia* di Beethoven. Il maestro Reiter fu assai applaudito, coi suoi cooperatori: il pianista Fischer, il violinista Michelangelo Abbado, il tenore Arturo Ferrara, ed il coro della Scala.

Nel successivo concerto il maestro Karl Elmendorff — già ben noto al pubblico milanese — ha diretto la *Sesta* e la *Quinta*, intercalando tra di esse due *Romanze* per orchestra e violino dello stesso Beethoven, che hanno procurato molti applausi anche al solista Mario Corti.

® Amici della Musica. — L'alta personalità artistica di Pizzetti ha richiamato grande folla al concerto di sue musiche da camera. Oltre ad alcune già note (tra cui la *Sonata in la magg.*) vennero presentate cinque recentissime liriche (*Adjuro vos. Oscuro è il ciel.... Tre canti greci*) tutte riboccanti di melodia e di schietta musicalità.

Con l'autore furono calorosamente applauditi i valenti interpreti: Maria Rota, Attilio Crepax, Enzo Calace, Giorgio Favaretto.

® Teatro del Popolo. — Nel concerto del 10 novembre è piaciuto il *Quintetto in fa maggiore* per pianoforte e Quartetto d'archi di Castelnuovo Tedesco, interpreti il complesso Poltronieri e l'autore al piano.

Nella successiva tornata l'orchestra sinfonica tedesca, direttore Franz Adam è stata molto festeggiata. Oltre gli inni patriottici italiani e germanici vennero eseguiti *Preludio e fuga* di Pick-Mangiagalli, *Quattro poemi sinfonici* di Reger, l'*Ottava* di Beethoven ed un *Concerto* di Grieg, in cui fu applaudito il pianista Erich Kloss.

Nelle udizioni del 24 novembre e del 1° dicembre, Arturo Rubinstein fu, come sempre, ammiratissimo, sia in musiche esclusivamente pianistiche, che quale eccellente collaboratore nel *Quartetto in sol min.* di Brahms, nel *Quintetto* di Franck e nella *Sonata a Kreutzer* di Beethoven.

L'ultimo concerto era dedicato ad Honegger. Piacquero particolarmente un *Quartetto*, una *Sonata* per cello e pianoforte, *Tre melodie*, mentre furono discussi *Sette brevi pezzi* pianistici e una *Suite* per due pianoforti. Ottimi interpreti il Quartetto Poltronieri, la cantatrice Maria Rosa, e lo stesso Honegger con la sua signora, al pianoforte.

® Convegno. — Nel primo concerto della nuova stagione sono piaciute alcune liriche di Giulio Confalonieri, altre di carattere esotico ed il poema *Il Poeta e L'uccellino* di James. Interpreti, la soprano Segrera, Aldo Silvani, il violinista Carenzi, il violoncellista Sanigra.

Nella seconda udizione furono gustate un gruppo di canzoni russe e alcune musiche jazzistiche; interpreti, Anastasia e Maria Werefkin ed il trio vocale Abel. Al pianoforte, il maestro Gavazzeni.

® Accademia di musiche contemporanee — Dopo un discorso programmatico dell'illustre presidente dell'Accademia — S. E. Romagnoli — si è svolto un bel concerto di musiche di anziani (Pizzetti, Ravel, Tommasini, Veretti, Malipiero, Davico, C. Scott) e di giovani compositori quali Fuga (*Preludio*) e Porrino (*Sogno dello schiavo*, per violoncello e piano). Successo completo. Tra gli interpreti si distinsero il cellista Amfitheatrof, il pianista Favaretto e la cantatrice Ginevra Vivante.

® G.U.F. — Nelle ultime udizioni, hanno avuto favorevole incontro il giovine violinista Renato Carenzio (al piano Alfredo Rossi) ed il pianista Paul Snyder.

® Ufficio Concerti. — Hanno avuto lieta accoglienza: la violinista Fenigstein col pianista Baum, il violinista Pessac, la cantatrice Lydia Orsini, il pianista Sayder, il Quartetto di Monaco (archi e pianoforte), e Myriam Longo.

Quest'ultima in seguito al notevole successo della prima sera ed al desiderio espresso da autorevoli musicisti milanesi, ha dovuto dare un secondo concerto interamente bachiano. In esso la Longo, sebbene ancora giovanissima, si è affermata in modo speciale, come esecutrice e come interprete.

® Concerti diversi. — All'Università Popolare piacquero la pianista Armanda Ramella con la soprano Maria Luisa Butti e la violinista Pasini; e la pianista Cimadori, col violinista Petropoli e la soprano Boschetti.

In altre sale si distinsero le cantatrici Margherita Orsi, di bella espressività, Teresa Maccarin Barbieri, Nora Dinordio e Anita Deluisi; il violinista Ugo L'Ecrivain.

Un concerto, infine, è stato dedicato a musiche nuove o poco note di diversi autori (Torricelli, Ricci Signorini, Quintieri, Krauss, Gnecchi, Rubini, Menegazzoli, De Angelis Valentini, Staffelli, ecc.).

ROMA

® Augusteo. — Molinari ha aperto la stagione, il 12 novembre, con una magnifica interpretazione del *Requiem tedesco* di Brahms, ripetutosi nel successivo concerto. Parteciparono all'esecuzione il coro dell'Accademia di S. Cecilia, istruito da Somma, l'Arangi Lombardi e Viviani.

Votto, il 19 novembre, ha diretto l'*Andante* per cello e orchestra di Martucci (solista Chiarappa); lo *Scherzo in si min.* di Chopin, trascritto per orchestra dallo stesso Votto; e, come gradita novità, la *Partita* di Dalla Piccola (solista la Pasini).

Ad un concerto dell'Orchestra hitleriana che anche a Roma è stata festeggiata, ne seguirono altri due di Molinari, nei cui programmi figuravano il *Concerto in la min.* per archi, cembalo e organo di Vivaldi, il racconto di Sigfrido nel *Crepuscolo degli Dei* (tenore Parmeggiani), e le nuovissime *Impressioni di Spagna* di G. A. Cicogna, piacevoli, di buon gusto e delle quali specialmente « La Gitana » ha avuto calorosi applausi rivolti anche all'autore presente.

Un interessante programma di musiche francesi, tra cui molte nuove per Roma (*Escales* di Ibert, *Prélude pour un poète* di Migot, *Concerto in re min.* di Poulenc, *Rapsodia viennese* di Schmitt, *Sinfonia in sol min.* di Roussel) ha diretto, il 3 dicembre, il maestro Wolff, con esito buonissimo.

Il 10 ha avuto luogo un concerto Molinari-Prokofieff, il quale sostenne la parte pianistica nel suo *Quinto concerto*, applaudito unitamente agli altri numeri del programma: la *Terza sinfonia* dello stesso Prokofieff e *Sinfonietta* di Miaskowski.

® Accademia di S. Cecilia. — Il primo concerto ha avuto a direttore Bonaventura Somma in un programma che andava da Pa-

lestrina a Da Vittoria, ad Azzaiuolo, a Banchieri, ecc.

Nella successiva udizione fu applaudita la cantatrice Bidu Sayao.

® FILARMONICA. — Il primo concerto è stato tenuto dal Quartetto di Roma che, con altri elementi, ha eseguito anche il *Quintetto in do magg.* di Boccherini ed il *Sestetto in si bem. magg.* di Brahms.

Hanno seguito altre udizioni di Alba Anzellotti, di Laura Pasini e del violoncellista Mazzacurati.

® CAMERATA MUSICALE. — Un bel programma hanno svolto le pianiste Anna e Lavinia Schultheis-Brandi.

TORINO

® Buffaletti, Giaccone, Mazzacurati hanno svolto per la PRO CULTURA un programma che comprendeva Haydn, Ravel, Debussy.

® Il Quartetto di Roma ha eseguito pel G. U. M. musiche di Beethoven, Dvorak ed *Antiche Danze ed Arie* per liuto, di Respighi, liberamente trascritte per Quartetto.

® Al LICEO ottenne bel successo la cantatrice italo-americana Dusolina Giannini. Ottimo accompagnatore il maestro Ghedini.

VENEZIA

® Un programma di musiche del compianto Francesco De Guarnieri, ha diretto il figlio Edoardo, al B. MARCELLO.

® Al DOPOLAVORO è stata assai applaudita la cantatrice Iris Adami Corradetti, anche in alcune *Liriche* di Zandonai.

TRIESTE

® Un concerto dedicato a Beethoven ed a Schumann è stato preceduto da acconce illustrazioni di Valdo Garulli.

Altre applaudite udizioni hanno dato Arrigo Pelliccia, Iso Kostoris e René de Pöet (brani a due pianoforti), il Quartetto Roth, la cantatrice Wanda Missaglia col pianista Vidusso.

FIRENZE

® La stagione sinfonica al TEATRO MUNICIPALE è stata inaugurata da Gui, che ha avuto le consuete fervide accoglienze. Le novità del programma erano il *Poema danzato* di Dukas e *Metemorphoseon* di Respighi che ha ottenuto calorosissimi applausi.

Il successivo concerto, pure diretto da Gui, ha avuto il concorso della cantatrice Dusolina Giannini. Il programma comprendeva musiche di Verdi, Rossini, Debussy, Gluck, Schubert, Weber e Strauss.

® All'ISTITUTO FASCISTA DI CULTURA, un sestetto di strumenti a fiato con piano (Boghen) ha eseguito musiche di Roussel, Magnard, Blumer, ecc.

® Il senatore Guido Visconti di Modrone ha illustrato, all'ISTITUTO BRITANNICO, parlando in lingua inglese, la produzione pianistica che va da Cavazzoni e da Gabrieli fino a Clementi, commentando il suo dire con opportune esemplificazioni musicali.

NAPOLI

® R. CONSERVATORIO. — Per scopi benefici ha tenuto un'interessantissima conferenza su Verdi, l'on. Mattia Limoncelli che, con fervore d'artista, ha tratteggiato alcuni aspetti della figura del grande maestro.

Un bel concerto ha tenuto il violinista Franz Pizzo, coadiuvato egregiamente dal pianista Balzamo. In programma musiche difficili e di responsabilità quali la *Ciaccona* di Reger per violino solo e il *Concerto* di Dohnanyi.

® CAMERATA MUSICALE. — Ha tenuto il concerto-concorso di musiche da camera, di cui in altra parte diamo l'esito del referendum. Molto applauditi gli autori e gli interpreti: la De Rogatis (violino), Tita Parisi (piano), Teresa Zito (arpa), Faella (cello) e Palazzo e Parmiciano (al piano).

BOLOGNA

® Il giovane Trio Cillario-Sarti-Grossi è piaciuto al CIRCOLO DELLA STAMPA ed il Trio di Roma alla PRO CULTURA. Quest'ultimo ha presentato un pezzo di Masetti, di squisita musicalità.

® Bel successo, al QUARTETTO, della violinista Uminska.

® Al DUSE commemorazione di Mario Costa. In programma sue canzoni, interprete il tenore Assante, e la pantomima *Histoire d'un Pierrot*, precedute da discorso di Zangarini.

S. REMO

® In uno dei primi programmi del Quartetto della città figurava, accolto con vivissimi applausi, il *Quartetto in do* di Alfano a tempi collegati, che il compositore ha dedicato al Duce.

TREVISO

® In occasione della Mostra d'arte si sono avuti due concerti. Nel primo, di musiche del 900 (esecutori il violinista Monico, il violoncellista Vianello, il pianista Tirindelli e l'orchestrina da camera del m°. Mariutto), vennero presentati il *Concerto romantico* di Zandonai, *Due Canti* di Pizzetti e brani di Bloch e Sante Zanon. Il secondo era tutto di musiche di Malipiero (*Sonata a tre, Stagioni italiche, Cantari alla madrigalesca*) interpreti la soprano Pezzutti Arduin, il pianista Gorini, i componenti del Quartetto veneziano.

Concerti Toscanini in Scandinavia

Tre concerti ha dato di recente Arturo Toscanini nei paesi scandinavi: due a Stoccolma il 26 novembre e il 3 dicembre, uno a Copenhaghen il 5 dicembre, anche questo con l'orchestra di Stoccolma. Il programma del primo concerto comprendeva l'ouverture *Anacreonte* di Cherubini, l'*Après-midi d'un faune* di Debussy, lo scherzo della *Regina Mab* di Berlioz, il *Baccanale* del *Tannhäuser*, e, infine, la *Settima* di Beethoven. Quello del secondo la sinfonia del *Barbiere di Siviglia*, la *Terza* di Brahms, il *Don Giovanni* di Strauss, il *Notturno* e la *Novelletta* di Martucci, il *Viaggio di Sigfrido sul Reno* (dal *Crepuscolo degli Dei*).

Il programma del terzo concerto era in tutto uguale a quello del secondo, salvo la sostituzione della *Terza* di Brahms con la *Settima* di Beethoven.

Tutti e tre i concerti hanno avuto luogo con sale gremite di pubblico entusiasta che ha prodigato all'eminente direttore e ai suoi valenti esecutori ovazioni interminabili.

Al primo dei concerti assisteva il Re di Svezia con personaggi di Corte.

Durante un ricevimento offerto dopo il secondo concerto, il Ministro degli esteri consegnò al maestro, a nome del Re, l'alta decorazione della Stella polare.

VARIE ITALIANE

® L'Orchestra Hitleriana, oltre Milano e Roma, ha suonato in diverse città, partecipando a molti ricevimenti e rendendo omaggio ai caduti. A Torre del Lago si recò alla tomba di Puccini ed a Parma a quella di Paganini.

® Il Quartetto Tacchinardi è stato applaudito all'Istituto fascista di cultura di GENOVA.

® Due concerti sinfonici, pure per beneficenza, ha diretto a VERONA il giovane Brunetto Grossato.

® Una bella udizione ha dato a VARESE il Quintetto di Ferrara.

® Il Prof. Francesco Vatielli ha parlato di Claudio Merulo al teatro Asioli di CORREGGIO, ove il Merulo nacque 400 anni or sono.

® Alla prima udizione del Liceo musicale a PIACENZA, direttore Spezzaferri, è piaciuto un suo nuovo lavoro dal titolo *Carovane*.

® Un riuscito concerto degli allievi del Liceo Musicale di TARANTO è stato preceduto da un interessante discorso del direttore dell'Istituto, maestro Corrado Minniti.

® Antonio Scontrino è stato commemorato a TRAPANI, sua città natale, che ha dedicato a lui una via ed una lapide con epigrafe del senatore Marciano. Al teatro, poi, Ettore Moschino ha parlato degnamente dell'illustre maestro e compositore del quale vennero eseguiti il *Quartetto in la min.*, due pezzi per violino, e brani dell'opera *La Cortigiana;* interpreti, il Quartetto di Palermo, il violinista Roina e la cantatrice Lia Morasca.

VARIE DALL'ESTERO

® Alfredo Casella ha offerto all'Opera di Stato di BERLINO la prima esecuzione del suo *Concerto* per pianoforte, violino, violoncello e orchestra, diretta questa da Kleiber, solisti l'autore, Poltronieri e Bonucci. Il successo è stato vivissimo.

® Nella stessa città sono stati applauditi — in diverse udizioni — il violinista Pelliccia ed il Trio di Roma.

® A PRAGA all'Istituto di Cultura vi è stata una udizione del Quartetto Poltronieri, mentre Fausto Torrefranca ha parlato *Sulle origini e lo svolgimento del Quartetto italiano*.

® A BUENOS AIRES ai concerti dell'Associazione di musica da camera ha avuto ottimo successo il brano *Coro e Danza di evocazione* (dalle « Baccanti » di Euripide) del m°. Mulè.

Corrispondenze dall'Estero

Lettera da Parigi

Dopo il grandissimo successo dei concerti diretti da Arturo Toscanini (dei quali non ancora è spenta l'eco), di quello di Molinari e delle rappresentazioni rossiniane dirette da Tullio Serafin — avvenimenti del resto già segnalati a dovere nelle colonne di questa rivista — una plejade di concerti d'ogni genere è piovuta e piove tuttora nelle sale da concerto.

Sono da segnalare anzitutto i due stupendi concerti dati dalla Società di studi mozartiani alla sala « Pleyel » dedicati: il primo all'esecuzione integrale di *Idomeneo* (senza la scena, naturalmente), uno fra i veramente grandi capolavori mozartiani e meno conosciuti (ci si chiede perchè non appaia mai sulla scena): l'altro a Mozart, compositore di musica sacra che, più ancora che nell'*Inno al S.S. Sacramento*, un po' lungo ed ineguale nelle sue varie parti, in un *Kyrie* d'una purezza indicibile e di una espressione drammatica profon-

damente umana ed in un *Lacrymosa* ammirabile rivelò, se non proprio ai musicisti, almeno al gran pubblico, un Mozart assai diverso da quello comunemente noto, ma non meno grande ed umano.

Ai concerti Lamoureux, nel giorno anniversario della vittoria, in memoria dei caduti della guerra, ebbe luogo un concerto il cui programma comprendeva: la *Sinfonia V* di Beethoven, la *Berceuse héroïque* di Debussy, un *Canto funebre* di A. Magnard (di un accento nobile e profondo per quanto l'insieme del lavoro pecchi d'una certa prolissità) e d'una « scena lirica » *La Morte di Demostene* di Ch. Pons, su testo di Nozière (ma tratto e adattato da un lavoro originale di Clemenceau). La musica di Ch. Pons se rivela un bell'ingegno ed una forte tecnica, non si mostrò all'altezza del compito: fortemente influenzata di wagnerismo (con qualche tocco di debussysmo), essa è più spesso grandiloquente che veramente grande.

Fra le altre novità c'è da segnalare (sempre ai Concerti Lamoureux) un poema sinfonico di R. Durand-Farget: *Il delirio della foresta*, lavoro scritto in un linguaggio aspro e duro come l'esotico soggetto richiedeva, ma dal colore orchestrale vivo e scintillante ed efficacissimo. Se la materia sonora non è tutta di grande levatura, il lavoro dell'autore nondimeno la nobilita e la rende atta ad evocare con grande forza la visione ch'egli ci vuol imporre. È un poema ricco di movimento, di colore ed assai suggestivo.

Ai Concerti Pasdeloup, tre melodie per canto ed orchestra di M. Casadesus: *Souvenir, Soleil, Soirée d'hiver*. Il testo è abbastanza infelice, ma per fortuna il musicista ha qualità da potersi prendere la rivincita: così le due prime sono pagine drammatiche di bella efficacia, dove qualche banalità della linea vocale è felicemente attenuata dal tessuto orchestrale: l'ultima è un *poemetto* a cui l'atmosfera strumentale crea un fondo quanto mai suggestivo ed indovinato.

Altre due melodie per canto ed orchestra: *Chanson de fou* (su versi di Verhaeren) e *Ballade du frère Panuce* (poesia di G. Vicaire) di Y. Desportes, abbiamo udito ai Concerti Colonne. Nell'una e nell'altra, la musica si attacca strettamente al testo e ne rinforza il carattere: la prima, dal ritmo tumultuoso, ha un tono sarcastico e bizzarro ben indovinato: l'altro è un indovinato *pastiche* di canzoni popolari di tono ironico e di inni liturgici. Per quanto nè la sostanza musicale, nè la veste strumentale pecchino di eccessiva originalità il risultato è piacevolissimo, come dimostra la replica della ballata, voluta dal pubblico.

Ancora quattro melodie per canto ed orchestra allo « Châtelet ». L'autore, questa volta, non è un ignoto nè un giovanissimo: è R. Laparra (l'autore di *Habanera*) e le sue melodie sono schizzi d'un viaggio in Spagna ed in Biscaglia. Tutte impregnate di autentici modi popolareschi, d'una bella linea vocale che si snoda sopra un fondo strumentale assai discreto ma felicemente evocativo, le quattro « Scènes d'Espagnes » hanno ottenuto un grande e meritato successo.

Ancora allo « Châtelet » abbiamo udito la seconda esecuzione del *III Mouvement symphonyque* di A. Honegger, brutale, possente e grandioso; lavoro d'un musicista fortissimo e nella pienezza dei suoi mezzi; e la prima esecuzione d'un *Concerto* per piano ed orchestra, elegante e piacevole, di R. Hahn.

Prima di passare alla musica da camera ricordiamo la magnifica esecuzione della *Messa in si min.* di Bach sotto la direzione di Gustave Bret, il Festival Schumann allo Châtelet (direzione M. Paray), il Festival Honegger per la riapertura dei Concerti Siohan: ed il successo ottenuto ai Concerti Poulet dal violoncellista B. Mazzacurati con le *Variazioni* per violoncello ed orchestra di Respighi e col *Concerto* di Lalo. Ricordiamo ancora la stupenda esecuzione del *Requiem* di Fauré alla chiesa dell'*Etoile* (per il IX anniversario della morte del compositore) seguita dall'*Actus tragicus* e da cinque *Canti spirituali* di G. S. Bach.

I concerti di musica da camera sono stati anche più numerosi ed è pressochè impossibile seguirli tutti. Mi limito a segnalare *pêle-mele* le novità più interessanti. Due composizioni per clavicembalo: *Tango* e *Danza rustica* di Mme Roesger-Champion la quale sa, con arte squisita, trarre dall'antico strumento espressioni d'una sensibilità tutta moderna; una *Suite* in tre tempi della stessa autrice: *Pastorale*, scritta per oboe, violoncello e clavicembalo: piccolo poema d'una grazia e d'una freschezza assolutamente agresti, al quale i timbri singolarmente espressivi dei tre strumenti, abilmente mescolati aggiungono un'efficacia suggestiva e profonda. Ancora un gruppo di *Canzoni popolari czeke* di Krittcha, e alcune interessanti melodie di Miloievitch e Pavitch. Ai concerti dell'*Heure de musique* abbiamo udito due pezzi per violino e pianoforte: *Sanglots* et *Rires* de M. Imbert ed una *Suite Week-end* egualmente per piano e violino di F. M. Gaillard: composizioni ambedue assai interessanti anche se non ci rivelano nulla di nuovo sui rispettivi autori.

C. F.

MUSICA D' OGGI invia a richiesta preventivi per la pubblicità, pel 1934.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GERIGK HERBERT. — *Giuseppe Verdi.* (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam).

Adorno di fotografie, di molti esempi musicali, di qualche fac-simile inedito, inserito nella bella collezione dei « Grandi Musicisti » che Ernst Bücken dirige, il libro è insieme biografico e critico. Ma la biografia è opportunamente limitata ai fatti importanti e la critica ha per sè la parte maggiore. Il Gerigk ha accortamente distribuito i varii elementi del suo esame, riuscendo a comporre nello stesso tempo un ottimo manuale verdiano, nel quale trova posto la descrizione esterna delle opere e un oculato saggio di analisi. I problemi estetici del dramma e del melodramma, i rapporti delle forme composte con quelle soltanto istrumentali, sono accennati e discussi là dove l'esame delle opere richiedeva un tale genere di osservazione. Fra gli argomenti generali, quello delle relazioni di *Wort und Ton*, che è capitale nell'esame di opere compositive, non è stato trascurato.

Ciascuna partitura verdiana, esaminata nelle sue caratteristiche vocali e strumentali, ritmiche, melodiche, armoniche, contrappuntistiche, anche con accenni ai problemi dell'esecuzione, dell'interpretazione e alle condizioni del canto italiano nei varii decenni ottocenteschi, rivela lo stile del più tipici momenti verdiani; e lo stile è poi confrontato con quello dei maggiori compositori del primo ottocento, e anche di Mayr, Mercadante, Pacini; sì che, illuminate le origini di alcune formule verdiane, gli sviluppi originali vengono distinti insieme con le caratteristiche della personalità. Accanto agli esami obbiettivi, sulle cui risultanze la concordia è per lo più facile, appaiono un poco aforzate alcune osservazioni, come quella dell'influenza della cultura germanica nel *Falstaff*, e specialmente nell'ultima parte di quell'opera, allorchè si ricordano Mendelssohn e Nicolai per la musicale rappresentazione dei romantici spiritelli o si accenna al *Lied* per la forma del canto nuziale. Del resto il Gerigk, concludendo, esalta la forza del talento schiettamente italiano e nazionale di Verdi, e afferma che il vigore e il trionfo della sua musica furono tali da salvare la posteriore musica italiana, da impedirle di incanalarsi nell'impressionismo e nell'atonalità. Egli resta spiritualmente la guida musicale della sua nazione.

INGHELBRECHT (D. E.) — *Carmen, Faust, Pelléas.* (Heugel, Parigi).

Il titolo di questo volumetto è nella sua integrità: *Comme on ne doit pas interpréter Carmen, Faust, Pelléas et Mélisande*. Gli errori, le deformazioni, le negligenze, divenute ormai tradizionali nell'esecuzione ritmica, dinamica, interpretativa di quelle tre opere, delle quali due son popolarissime anche in Italia, vengono elencate minuziosamente, al che non dovrebbe esser difficile d'ora in avanti agli esecutori meno preparati, gli esordienti, per esempio, di fare buona esperienza delle colpe altrui. Gustose osservazioni hanno poi la funzione di guide opportune. La fotografia di alcune pagine di una partitura, segnate di « effetti », a cura di un direttore d'orchestra, costituisce un documento curioso e ameno.

SCHULTZ HELMUT — *J. Vesque von Puttlingen.* (Ed Bosse, Regensburg)

Il Vesque, nato in Polonia nel 1803, morto a Vienna nell'83, diplomatico, giurista e compositore (usò lo pseudonimo di Hoven), è da ricordare, oltre che per nove opere, delle quali una presentata da Liszt a Weimar, per circa trecento *Lieder*, che si distinguono per il fine gusto della fattura, la grazia sentimentale e soprattutto per l'accento ironico che s'accompagna assai bene alle amare poesie di Heine. Il ciclo *Die Heimkehr* (1851) comprende 88 canti. Lo Schultz esamina largamente il liederista in rapporto alla generazione di Schubert e Loewe e a quella di Schumann e Mendelssohn; nota com'egli si sia dedicato da giovine al *Lied*, avendo poche relazioni con i più anziani; studia le relazioni della letteratura e della musica secondo il concetto romantico. Le analisi dei *Lied*, illustrate da esempii, sono molto interessanti, specialmente quelle dei *Lieder* beniani (circa cenoventi).

MERSMANN HANS — *Die Kammermusik*, 4 volumi. (Breitkopf und Härtel, Lipsia).

I *Führer durch den Konzertsaal* di H. Kretzschmar costituirono un libro di consultazione eccezionalmente ricco e comodo. Educatore, propagandista della coltura musicale, oltre che storico ben documentato, egli si propose di guidare l'ascoltatore di sinfonie, di oratorii, di cantate, alla comprensione e al gusto delle musiche, procedendo con il metodo della facile esposizione analitica e con un'estetica che ricercava le relazioni del contenuto musicale con la vita sentimentale dell'uomo. È parso opportuno al Mersmann (nato a Potsdam, 1891), allievo del Kretzschmar, di allontanarsi dal maestro e di offrire al pubblico nuove guide, procedendo con il concetto di cercare il contenuto musicale nella musica stessa, oltre i moti dell'anima e i fattori extramusicali. Egli dedica quattro volumi alla musica da camera, un campo non trattato dal suo maestro, e precisamente il primo alle musiche dei secoli XVII e XVIII fino ad Haydn e Mozart, il secondo a Beethoven, il terzo ai romantici tedeschi, l'ultimo ad altri ottocentisti europei e ad alcuni novecentisti. In sostanza il Mersmann, che ha già dichiarato altrove la sua estetica, sostituisce all'ermeneutica affettiva, soggettiva, associativa di Kretzschmar, l'obbiettiva, realistica conoscenza, avvertendo che egli adopera il vocabolo *Sachlichkeit*, che ora ha fortuna, non esclusivamente nel senso della realtà tecnica, ma in quello dell'obbiettività del contenuto, dello « spirito ».

Nella scelta delle opere esaminate, la valutazione dell'opera d'arte è implicita, coincide con l'analisi e da essa deriva. Dunque, soltanto analisi, nella parte estetica. In quanto al compito storico, il Mersmann ha considerato che se le frequenti audizioni e edizioni di musiche del Sei e Settecento danno agio al pubblico di conoscere molte composizioni antiche, non poche lacune restano nella conoscenza degli storici coscienziosi. Egli considera la storia come storia dello stile delle diverse epoche e nazioni, esaminate anche nelle condizioni culturali e sociali. Praticamente le guide del Mersmann si distinguono da quelle del Kretzschmar per essere destinate non solo ai frequentatori delle sale da concerto, ma a tutti i cultori della musica da camera, esecutori per diletto o ascoltatori. I moderni italiani sono così rappresentati nel IV volume: Alfano, Bossi, Busoni, Casella, Castelnuovo Tedesco, Franchetti, Malipiero, Martini, Pizzetti, Respighi, Rieti, Sinigaglia.

MOZART (W. A.) — *Don Juan*. (Durand, Parigi).

Ecco un'edizione conforme al manoscrino di Mozart, di cui Adolphe Boschot ha il merito della ricostituzione e della traduzione in francese. Questa è stata condotta con eccellenti criterii e risultati. Soltanto una diecina di volte in quattrocento pagine il B. ha lievemente alterato la figurazione delle melodie. In rapporto alla versificazione di Da Ponte, egli ha preferito non tentarne l'analogia nella prosodia francese, ma piuttosto *se couler dans la musique*, ricordando che in una lettera di Mozart risuonava il concetto settecentista, dover essere la poesia la figliuola obbediente della musica. Molte frasi usatissime nella retorica della librettistica italiana, di cui la traduzione letterale sarebbe riuscita ridevole, o avrebbe implicitamente recato una sovrapposizione di immagini, sono state opportunamente cangiate. Infatti l'innocente «Viva la libertà» nel finale del primo atto trasmuta la sua significazione nella traduzione *Vive la liberté*, grido rivoluzionario del '30 e del '48. L'esclamazione «Stelle, che vedo?» diventa buffa, se voltata in *Etoiles, que vois-je?* Per la parte musicale il B. ha provveduto alla fedele trascrizione, alla riduzione per canto e piano e all'accompagnamento del recitativo secco, sulla scorta del manoscritto serbato nel Conservatorio di Parigi.

ROLAND MANUEL — *La musique et la danse*. (Denoël et Steele, Parigi).

Nel volume *Tableau du XX siècle, 1900-1933, Les arts*, Roland Manuel (Lévy), nato a Parigi, 1891, traccia, in parecchi capitoli, un sommario e amabile lineamento dello svolgimento culturale e artistico della musica in Francia da Saint-Saëns ai minori contemporanei. Gli sviluppi delle arti figurative e decorative, del cinema e della fonografia, sono descritti da P. du Colombier.

a. d. c.

I. PIZZETTI

Canti della stagione alta

Concerto per Pianoforte e Orchestra

Partitura in 16° (122812) . . L. 30.—
Riduzione per due Pianoforti di M. Zanon (122911) . . . . » 15.—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PIZZETTI (I.) — *Altre Cinque Liriche* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

. . . . . .

Pizzetti è ritornato, come dicevamo, alla poesia popolare, ch'egli ha sempre amato e sentito profondamente: per essa trova l'accento più fraterno, il ritmo più naturale: questi versi rudi, in cui si esprimono sentimenti lineari e si passa all'improvviso dall'esaltazione allo scoramento, dalla tenerezza all'imprecazione, hanno in sè una forza musicale, di ritmo e d'accento, che il musicista rivela con mirabile intuizione. La struttura acrofica, la precisa simmetria del componimento non sono di vincolo al musicista, il quale per entro ai limiti riesce a creare una singolare impreveduta varietà di atteggiamenti e di colorito: d'un sol tema — ma di qual corposità e fuoco interiore — egli sa trarre il maggior partito, senza arzigogoli o faticose modulazioni, prendendolo e riprendendolo al momento opportuno e variamente lumeggiandolo in rapporto alla linea del canto. Questa riduzione all'essenziale è praticata da Pizzetti senza alcun scopo polemico e perciò non conduce mai all'anemismo o all'infantilismo di certe musiche d'oggi o di ieri: parole poche, ma nutrite di sentimento e di passione, parole che pesano e non si dimenticano.

Le cinque liriche non portano la data di composizione, ma è chiaro, anche se non lo sapessimo, che i *Due canti d'amore* risalgono a parecchi anni or sono (quello del *Cantico dei Cantici* fu scritto, salvo errore, nel 1918) e perciò le considerazioni che abbiamo fatto più sopra si riferiscono in particolar modo ai *Tre canti greci*, cioè all'arioso *Augurio*, alla travolgente *Canzone per ballo* e al commosso *Mirologio per un bambino*: tre pagine esemplari della moderna lirica vocale da camera.

G.

PIECHLER (A.) — *An den mond* per Canto, Violino (ad libitum) e Pianoforte. (A. Furstner, Berlino).

Quando nell'anno di grazia 1933 un compositore scrive una lirica da camera *in alter Stil* (1850) e sente il dovere di scriverlo all'inizio (come se la cosa non fosse più che evidente) significa ch'egli ha almeno l'esatto concetto dell'opera propria.

AURIC (G.) — *Sonate en fa majeur* pour Piano. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Dov'è andato l'Auric *enfant terrible*? Ecco una Sonata in quattro tempi, di costruzione e di struttura chiara e logica, dalla scrittura ariosa e ricca ad un tempo, cesellata minuziosamente nei particolari, e pure animata da uno slancio unico che nulla arresta e nulla inceppa: una bella Sonata moderna insomma, fatta per dar soddisfazione al pianista ed al musicista (cosa che non sempre riesce) e degna d'entrare a far parte del repertorio dei concertisti.

CHOPIN (F.) — *Valses - Nocturnes - Préludes*. (Oxford University Press, Londra).

Sono tre volumi dell'opera completa di Chopin pubblicati dall'edizione originale e confrontati sui manoscritti

chopiniani da Edouard Ganche. L'edizione è assai bella e ben curata (qualche errore di stampa, facilmente correggibile, disgraziatamente è sfuggito al revisore) e le differenze con le edizioni correnti sono curiose ed interessanti: prova una volta di più che il testo originale è superiore a tutte le possibili revisioni.

COPPOLA (P.) — *Kusakari-uta. Momizouri-uta* pour Chant et Piano. (R. Deiss, Parigi).

Sono due canzoni popolari agresti giapponesi che P. Coppola ha raccolto ed armonizzato. Le melodie sono deliziose anche ad un orecchio occidentale. L'armonizzazione è garbata e fatta con molto gusto e discrezione. Pecca forse di un sensibile profumo armonico francese: ma è vero che il compito non era facile.

STRIMER (J.) — *Album de Natacha* pour Piano. (Rouart Lerolle, Parigi).

Si tratta di undici pezzi facili per pianoforte, assai ben scritti per lo strumento; d' buon gusto ed eleganti.

RIETMANN (C. M.) — *Tre Liriche* per Canto e Pianoforte. (Ed. Musica, Genova).

Un melodizzare che sta fra il melodramma e la lirica da camera italiana d'anteguerra, un armonizzare abbastanza tradizionale, mal mascherato da uno spiritichino d'armonia impressionista: un cantare a qualunque costo, ragion per cui il frasaggio melodico fa spesso contrasto stridente con la prosodia, e la linea melodica sale e scende senza una ragione ben definita.... Liriche come ce ne sono tante, e come ne scrivono tanti.

PIERNÉ (P.) — *Passepied et Gigue* pour Piano. (R. Deiss, Parigi).

Due pezzi molto briosi ed eleganti, di effetto sicuro: e che il sottotitolo *Pièces Pompadour* definisce perfettamente.

ROSZA (M.) — *Variations* pour le Piano. (M. Senart, Parigi).

Un poco laboriose queste Variazioni (assai ben scritte pianisticamente), qualcuna un poco fredda e tormentata: ma con qual'che taglio provvidenziale ed accorto se ne potrebbe fare un bel pezzo di musica da sa'otto.

WALTON (W.) — *Three Songs* per Canto e Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

Tre poemetti per canto e piano: uno di carattere pastorale *nello stile inglese*, il secondo un poco serenata, un poco canzone danzata, *nello stile spagnuolo*, il terzo burlesco, *nello stile americano*. Tre composizioni da camera veramente deliziose, tra le più indovinate del giovane autore inglese: domandano una buona cantante ed un buon pianista.

HEMSI (A.) — *Coplas Sefardies* per Canto e Pianoforte. (Ed. Orientale de Musique, Alessandria d'Egitto).

Le canzoni popolari offrono sempre un grande interesse, a qualunque paese appartengano, purchè vengano presentate senza manipolazioni. Purtroppo non è questo il caso chè, oltre ad essere accoppiate ad una realizzazione pianistica che non sempre è la più indovinata, anche le melodie offrono segni indubbi d'esser state manomesse: quindi manca a questa raccolta il carattere più necessario alle raccolte del genere: l'autenticità.

JACOB (G.) — *Three Songs* per una Voce e Clarinetto. (Oxford University Press, Londra).

Se non fosse per il secondo, impregnato d'una vera emozione tanto nella linea vocale quanto in quella strumentale, questi canti si potrebbero definire come abili e piacevoli contrappunti a due voci: abili anchè perchè l'equilibrio tra voce e clarinetto è sempre felicemente realizzato.

ZANOTTI-BIANCO (M.) — *Tre Canzoni d'amore* per Canto e Pianoforte. (A. Forlivesi e C., Firenze).

Musica aspra e d'una continua tensione, piena come di un acre sapore di terra: ma con un carattere suo proprio indiscutibile e non priva di efficacia.

JACOB (M.) — *Six Harmonies poétiques* pour Chant et Piano. (Rouart, Lerolle, Parigi).

Fresche, eleganti e piene di poesia (esclusa quella sui versi di Raffaello che ci sembra la sola mancata) queste liriche sono frutto di un indubbio temperamento musicale, dotato di un'ottima tecnica. Nè si tratta di frivoli bibelots sonori, che anzi l'emozione regna in queste pagine, fresca ed ingenua. Sarebbe forse difficile poter dire quanto questa ingenuità sia sincera e quanto voluta: in ogni modo il risultato è indubbio: ed è quello che conta.

SIEGL (O.) — *Binding Lieder* per Canto e Pianoforte. (R. Hasslwanter, Lipsia).

Ci è già accaduto di dire quanto poco sincera ci sembri la musica di questo romantico camuffato da avanguardista. Nel caso presente, però, dobbiamo dire che il compositore si camuffa assai meno del solito, e rivelando il suo vero volto ci riesce assai più convincente e simpatico.

d. d. p.

PIANOFORTE A DUE MANI

S. BENEDICTIS

122469. - *Mosaico*. Suite di 6 Pezzi. L. 10

M. CASTELNUOVO TEDESCO

122608. - *Two Film Studies*: 1. «Charlie» (Charlot). - 2. «Mickey Mouse» (Topolino). L. 6

G. A. FANO

122749. - *Imago* (Dal monte Pellegrino). L. 5

122756. - *Solitudo* (Leggendo «Soeur Béatrice» di M. Maeterlinck). L. 5

GAJANUS (C. Paglia)

122880. - *Rosso di sera*. Fox in Do. Trascrizione a pezzo di concerto di G. Tagliapietra. L. 5

P. QUARATINO

122610. - *Tempo di minuetto*. L. 5

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA ESEGUITA

"La farsa amorosa„ di ZANDONAI a La Monnaie di Bruxelles

La Gazette (L. S.).

Si ricorda il grande successo, in questo stesso teatro, della *Francesca da Rimini*. Vi era, in quell'opera, una forza drammatica considerevole. Le sue qualità di uomo di teatro, Zandonai ha voluto ora applicarle all'espressione di altri sentimenti, a forme musicali più leggere. Vi è, presso ogni compositore italiano, un musicista comico nato. La partitura de *La farsa amorosa* è d'una *verve* abbondante e d'una chiarezza estrema. Essa commenta l'azione con un movimento, un'agitazione stessa, una vita, insomma, straordinari, in cui le graziose frasi e le trovate sonore si alternano felicemente. La galezza è tanto nell'orchestra che nell'azione; ed è qui che il temperamento italiano si esalta in maniera particolarmente felice.

La Dernière heure (P. D'ANGLE).

Questa volta, abbandonando il genere drammatico, Zandonai ha affrontato un soggetto essenzialmente comico e vi è pienamente riuscito.

Il soggetto de *La farsa amorosa* è stato ispirato al librettista Rossato da una novella spagnola, *Il cappello a tre punte* di P. de Alarcón, ma l'azione è stata trasportata dalla Spagna in Lombardia, nel 1630, sotto la dominazione spagnuola.

Soggetto arguto, tutto movimentato, nell'azione, nel dialogo, negli episodi che si susseguono, non lasciando al pubblico che il tempo di ridere, senza poter riflettere sull'inverosimiglianza delle situazioni.

L'Étoile Belge (R. BERNIER).

La partitura di Zandonai si raccomanda particolarmente per la *verve* pittoresca ed il movimento ininterrotto che da un punto all'altro l'attraversa. Essa ci dimostra, in primo luogo, che ci troviamo di fronte ad un vero musicista di teatro, che possiede al massimo grado il senso delle esigenze sceniche e che sa maneggiare le voci e la massa orchestrale con assoluta bravura.

. . . . . .

Questa musica zandonaiana si muove tutta in una atmosfera attraente d'esuberante allegrezza sempre appropriata alle peripezie dell'intrigo, e la di cui galezza corrisponde perfettamente ai minimi episodi del testo. Composta d'una serie di racconti, arie, duetti, « insieme », cori, ripudiante la teoria dei motivi conduttori, tanto la sua fattura come il suo stile l'avvicinano strettamente ai precetti propri della scuola verista.

La scrittura vocale segue una linea di declamazione intimamente legata alle parole e le idee melodiche propriamente dette non mancano nè di calore nè di spontaneità nè di movimento, impregnate qua e là d'una punta di spagnolismo di circostanza, d'ottima fattura.

Le Vingtième siècle (J. DU CHASTAIN).

Zandonai è indubbiamente un uomo di teatro. Pur restando fedele alla concezione italiana, egli si è evoluto coi suoi tempi e pur non essendo d'avanguardia, non disdegna in nessun modo d'impiegare le formule le più recenti, benchè le attenui con una spontaneità ch'esclude gli eccessi. Si sente in questo musicista una grande rettitudine e una rara lucidità; e quando egli cerca di conquistare il consenso del pubblico, lo fa con mezzi che tutti devono apprezzare, poichè sono d'una perfetta lealtà. Bisogna mostrargli riconoscenza per essere restato sempre lo stesso, mentre tanti compositori più o meno in voga, cercano di mascherare il loro viso con eccentricità che, a forza d'essere adottate, mancano di novità.

Con *La farsa amorosa*, Zandonai riprende la tradizione eroica della grande commedia lirica che dopo *I maestri cantori* ha prodotto almeno un grande capolavoro: *Falstaff* di Verdi.

Midi (P. GILSON).

Il libretto di Rossato possiede un sapore tutto speciale, locale certamente, d'un comico un po' spinto (è perciò che gli infiammati discorsi del Podestà sono regolarmente interrotti dai ragli d'un asino). Ma è sviluppato con una bonomia seducente, che Spaak ha saputo abilmente conservare nella traduzione.

Il compositore è Zandonai, la di cui *Francesca da Rimini* ha lasciato a Bruxelles una eccellente impressione, poichè è un lavoro fortemente concepito e realizzato. Con *La farsa amorosa* egli ha fatto risuonare un'altra lira. La musica a'è fatta leggera, disinvolta, aderente strettamente al testo. La vivacità, la *verve* del quale sono ancora più accentuate da una orchestrazione trasparente, molto sonora, ma non soverchiante troppo il discorso vocale. Questo è ben trattato. Come tutti gli italiani, Zandonai sa (essendo parte in causa) situare la voce nel registro che conviene a seconda dell'espressione del momento.

Nation Belge (PH. MOUSSET).

Zandonai, si era già rivelato nella *Francesca da Rimini* (data al La Monnaie nel 1923) per l'ingegno con cui aveva saputo creare l'atmosfera dell'azione, mettere in rilievo gli accessori dell'espressione verbale (gesti e intonazione), sottolineandone i sottintesi e le allusioni e anche per l'abilità con cui si servì della tavolozza istrumentale. Queste qualità gli sono mirabilmente servite ne *La farsa amorosa*, permettendogli di scoprire e d'impiegare il solo procedimento musicale che convenisse a quest'opera, in cui si nota una scrittura leggera e dotata solamente dell'armonia necessaria per lasciare alla declamazione tutta la sua forza, non intervenendo, in modo preponderante, che quando la situazione reclamava un commento che la parola non poteva dare. Verdi fece lo stesso nel *Falstaff*. Zandonai non può che lodarsi per aver seguito l'esempio del suo illustre predecessore.

PIANOFORTE

R. ZANDONAI

LA FARSA AMOROSA - Sinfonia

(123007) L. 6.

EDIZIONE RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® SINDACATO NAZ. FASC. MUSICISTI (Via del Gesù, 62), ROMA. — Nella seconda decade del prossimo aprile inizierà una rassegna biennale di giovani solisti, alla quale potranno partecipare i licenziati nei R.R. Conservatori o Istituti pareggiati ed iscritti al Sindacati. I premi sono così stabiliti:

A) Premio « M. Clementi » per Pianisti, 1° L. 2000; 2° L. 1000.

B) Premio « N. Paganini » per Violinisti, 1° L. 2000; 2° L. 1000.

C) Premio « L. Boccherini » per Violoncellisti, 1° L. 2000; 2° L. 1000.

D) Premio « Il bel Canto », 1° L. 2000; 2° L. 1000.

E) Premio unico per esecutori di Musica d'insieme, L. 1000.

Termine per l'invio delle domande il 15 febbraio p. v.

® AZIENDA AUTONOMA RIVIERA DELLA VERSILIA, VIAREGGIO. — Ha bandito un Concorso per la Canzone ufficiale del Carnevale di Viareggio, alla cui sede (Firenze, Via Roma 2) le composizioni dovranno pervenire (non oltre il 31 dicembre p. v.) in duplice copia, tanto per i versi che per la musica (canto e pianoforte), col sistema del motto e della busta e con la tassa d'iscrizione di L. 15.

® Con scadenza il 20 c. m. è aperto il Concorso per titoli al posto di Maestro Direttore della BANDA DI SESTRI LEVANTE.

® TEATRO REALE DELL'OPERA, ROMA. — Al Concorso per un balletto sono stati dichiarati vincitori *Madonna Punita* di Annibale Ripelli e *Il drago rosso* di Pavagnone. Non si sa quale dei due balletti sarà prescelto per essere rappresentato nell'imminente stagione (oltre a quello di Carabella *Volti la lanterna*); ma anche il secondo verrà inscenato nella stagione successiva.

® Al Concorso pianistico indetto dal TEATRO DEL POPOLO DI MILANO è stato proclamato vincitore Carlo Vidusso. Segnalati per un eventuale concerto: Renato Coen, Gino Gorini, Vico La Volpe, Ornella Puliti Santoliquido. Lodati: Nella Basola, Gemma Cappellotto, Maria Collina, Mario Finzi, Rosy Fontanella, Anna Mondolfi, Alfredo Rossi.

® CAMERATA MUSICALE NAPOLETANA. — Il Concorso di cui al nostro fascicolo di aprile u. s., si è concluso col seguente risultato, in seguito a referendum del pubblico: *Canto marinaresco* di Umberto Ceci (voti 235), *Il mito di Narciso* di Giuseppe Parmiciano (voti 142), *Suite* di Maria Schiavi De Gregorio (voti 142).

Seguono le composizioni di Ersilia Cavallo; di Alabiso (due); di Gentile; di Soliano.

NOTIZIE

® Il Capo del Governo ha presentato alla Camera un disegno di legge tendente a portare modificazioni agli art. 39 e 44 della LEGGE 7 novembre 1925 SUI DIRITTI D'AUTORE. Tale articolo si riferisce alla risoluzione del contratto di edizione a favore dell'autore e dei suoi aventi causa in speciali casi. Ne riparleremo.

® Lo stesso Capo del Governo ha approvato il programma del III FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA che si svolgerà a VENEZIA dall'8 al 16 settembre. Esso comprende due concerti sinfonici, uno di musica da camera per piccoli complessi, uno sinfonico-corale e due rappresentazioni d'opera da camera oltre la manifestazione finale del Convegno internazionale di danza classica.

I seguenti autori invitati presenteranno tutti novità assolute: Franco Alfano (*Sinphonia brevis*); Victor de Sabata (composizione sinfonica); Enzo Masetti (*Concerto* per piano ed orchestra); Virgilio Mortari (*Concerto* per solo ed orchestra); Giuseppe Mulè (composizione sinfonica); Ildebrando Pizzetti (*Concerto* per cello e orchestra); Vittorio Rieti (opera da camera); Lodovico Rocca (*Salmo* per voci e strumenti); Antonio Veretti (*La piccina dei fiammiferi*, opera da camera); Alban Berg (*Suite* lirica per quartetto d'archi); Arthur Honegger (pezzo per piccolo complesso); Lucien Lambert (*Concerto* per pianoforte e nove strumenti); Kadosa (*Divertimento* per orchestra da camera); Ernst Krenek (opera da camera); Bohuslav Martinu (composizione sinfonica); Maurice Ravel (*Tre Canzoni* per voci e pic-

colo complesso); Popoff (*Settimino*); Igor Strawinsky (opera da camera); Karol Szimanowski (composizione sinfonica).

A questo elenco si dovranno aggiungere i lavori prescelti fra quelli di compositori giovanissimi.

In occasione del Festival, verrà aperta anche una mostra delle produzioni dei compositori italiani viventi e di quanto ad essi si riferisce in libri, riviste ecc.

❋ Il Consiglio dei Ministri, nell'ultima tornata, ha approvato alcune importanti norme riguardanti la DISCOTECA DELLO STATO, ed ha stabilito che le manifestazioni riguardanti il MAGGIO MUSICALE FIORENTINO, sieno biennali.

❋ Ricorrendo nel 1935 il PRIMO CENTENARIO DELLA MORTE DI VINCENZO BELLINI, la Corporazione dello Spettacolo ha stabilito di indire per quell'anno, in onore dell'autore di *Norma*, manifestazioni di carattere particolarmente solenne e che abbiano vasta risonanza in tutto il mondo, quali rappresentazioni di sue opere, pubblicazioni celebrative, conferenze, esecuzioni corali e orchestrali, riproduzioni in facsimile delle partiture delle maggiori sue opere ecc.

La città di Catania, a sua volta, ha istituito un apposito comitato per i festeggiamenti nella città che a Bellini dette i natali.

❋ Anche Cremona — poichè nel 1934 ricorrerà il CENTENARIO DELLA NASCITA DI AMILCARE PONCHIELLI — si prepara a ricordare degnamente l'illustre figlio.

❋ Il maestro Ottorino Respighi è stato nominato dal Reggente d'Ungheria Horty professore onorario dell'Accademia Francesco Liszt di Budapest.

❋ Una SCUOLA DI CANTO DEL SINDACATO DEL TEATRO LIRICO sta per aprirsi a Milano, presso l'Accademia di Musica Bossi, sotto gli auspici della Federazione dello Spettacolo e del Sindacato del teatro lirico.

❋ A FIRENZE si è costituita una SCUOLA DI DANZE, ispirata a criteri di modernità ed intesa a preparare elementi necessari alle grandi manifestazioni musicali che si svolgono in quella città. Direttrice per la parte coreografica sarà Angela Sartorio e per quella musicale il maestro Mario Sillani.

❋ UN CORSO D'INSIEME PER STRUMENTI AD ARCO dirigerà Arturo Bonucci a S. Cecilia, a partire dal 1° marzo.

❋ Il MAESTRO NINO ROSSI, già insegnante di pianoforte nel Conservatorio di S. Cecilia di Roma è stato nominato titolare della stessa cattedra — senza concorso — del Liceo Musicale di Bologna.

❋ Nel concorso per la cattedra di Armonia e Contrappunto complementare del R. Conservatorio di Napoli è riuscito vincitore il MAESTRO ATTILIO STAFFELLI.

❋ Il maestro GIOACCHINO ANGELO ha terminato un'opera in un atto, su libretto di Goffredo Pitotti, dal titolo *La notte di Peredeo*, mentre sta ancora lavorando attorno alla tragedia *L'ultima cavalcata*, tre atti di Giuseppe Garofalo.

❋ Il compositore genovese MARIO BARBIERI ha offerto a Roma, invitato dalla Principessa Mafalda d'Assia, una udizione pianistica della sua nuova opera *Alcassino e Nicoletta*.

❋ Si è ricostituito il QUARTETTO TRIESTINO, del quale fanno parte Jancovich, Viezzoli, Dudovich e Baraldi.

❋ Ad ALESSANDRIA D'EGITTO è stato fondato il Quintetto Scarlino, del quale fanno parte, oltre il pianista Eriberto Scarlino, direttore dell'Istituto musicale italiano, i maestri Isaia, Di Dio, D'Ambra, Brunetti.

❋ Il 5 u. s. è stato celebrato il centenario di uno dei migliori compositori tedeschi, ROBERT VON HARNSTEIN, morto nel 1880, amico di Wagner, di Schopenhauer e di Lembach. Maestro all'Accademia di musica di Monaco, scrisse diverse opere e innumerevoli *Lieder* che ottennero grande popolarità. La Radio, per l'occasione, ne ha trasmesso un certo numero, assieme ad alcuni brani dell'opera *La vendetta dei fiori*.

Ancora la stagione lirica

TORINO (Regio). — *Walty, Sigfrido, Trovatore, Bohème, Mignon, Manon* di Massenet, *Faust*. Direttori Berrettoni, Ghione e Narducci.

VENEZIA (Fenice). — *Il crepuscolo degli Dei, Don Pasquale, Mefistofele, Falstaff, Boris Godunoff, Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari, *Il finto Arlecchino* di Malipiero, *La baronessa di Carini* di Mulè; le due ultime opere nuove per Venezia. Dirigerà Del Campo.

PARMA (Regio). — *Otello, Un ballo in maschera, Madama Butterfly, La cena delle beffe* e il ballo di Vittadini *La vecchia Milano*. Direttore Votto.

PIACENZA (Municipale) — *Mefistofele, Tosca, Manon Lescaut, Aida, Il barbiere di Siviglia, Isabeau* e *Rosmunda* di Trentinaglia. Direttori Paolantonio e Arduini.

FIRENZE (Pergola). — *Traviata, Tosca, Fanciulla del West, Rigoletto*. Direttore Annovazzi.

COMO (Teatro Sociale). — *Sigfrido, Amico Fritz, Adriana Lecouvreur, Forza del destino, Volpino il calderaio* di Renzo Bossi. Direttore Antonicelli.

❋ Stagioni italiane si avranno pure nelle seguenti città dell'estero:

BARCELLONA (Liceo). — *Aida, Rigoletto, Un ballo in maschera, Madame Butterfly*; direttore Padovani.

NIZZA. — *Otello, Ugonotti, Trovatore, Bohème, Traviata, Manon, Tosca, Butterfly, Barbiere di Siviglia, Rigoletto, Cavalleria, Pagliacci, Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari (nuovo per la città).

BORDEAUX. — *Andrea Chénier, Aida, Barbiere di Siviglia, Cavalleria, La Favorita, Guglielmo Tell, Gli Ugonotti, Lucia, Butterfly, Otello, Pagliacci, Rigoletto, Tosca, Traviata*.

MONTECARLO. — Oltre *Adriana Lecouvreur, Arabella* di Strauss e *Il mercante di Venezia* di Saussine (nuove per la città) si daranno anche le seguenti opere italiane: *Otello, Traviata, Bohème, Tosca, Butterfly, Lucia*. Tra i direttori figurano anche La Rotella e Scotto.

La stagione concertistica

TORINO (Teatro di Torino). — Sono annunciati per l'E.I.A.R. 14 concerti sinfonici diretti rispettivamente da De Sabata, Zandonai, Bloch, Amfitheatrof, Previtali, Gui, Mitropolus, Kleiber, Molinari, Fitelberg, Reiner, Respighi, La Rosa Parodi, Selvaggi. Fra i solisti figurano i nomi di Casella, Poltronieri, Bonucci, Zecchi, Prokofieff, Mainardi, Aranyi.

Fra le novità più importanti, sono comprese: *Servizio sacro-ebraico* per solo, cori e orchestra di Bloch; *Re David* di Honegger; *La bella addormentata nel bosco*, azione mimica di Respighi, rappresentata con scene e costumi, ed *El retablo de Maese Pedro* di De Falla.

VENEZIA. — Pel Circolo Artistico sono impegnati: l'Arpista Cicognani; i Violinisti Feher, Sirio Piovesan; i Pianisti Dell'Agnola, Favaretto, Gorini, Keutner, Metzleny, A. Molinari, Alessandro Piovesan; il Violoncellista Oblach; la Cantatrice Vivante; il Chitarrista Terzi; i Quartetti Gertler, F de' Guarnieri. Quest'ultimo eseguirà un programma di musiche di Brahms di cui parlerà Sergio Leoni.

Pel QUARTETTO sono annunciate udizioni dei Pianisti Fischer, Giulietta von Mendelssohn Gordigiani, Annie Fischer (vincitrice del concorso Liszt a Vienna); dei Violoncellisti Cassadò e Feuermann; di Toti Dal Monte; del Trio di Firenze; del Quartetto Busch.

FIRENZE (Sala Bianca). — Si avvicenderanno i Violinisti Milstein, Bignami, Adolfo Busch (col pianista Serkin), Bonucci e Hubermann (col pianista Schnabel); i Pianisti Horowitz ed Orio Nardi; il Cellista Platigorsky; le Cantatrici Spani e Onegin; il Chitarrista Segovia; il Trio Cortot-Thibaud-Casals; i Quartetti Busch e Kolisch. Si avranno ancora udizioni d'una Piccola Orchestra da camera, diretta da Gui, del La Maitise de St. Rombaut di Malines, mentre De Falla dirigerà il suo *Retablo de Maese Pedro*.

SIENA (Salone Chigi Saraceni). — Al concerto, già avvenuto, dell'Organista Paul Zuydhork seguiranno quelli della Cantatrice Marguerite Rossea (al piano la Gordigiani Mendelssohn); della Pianista senese Tecla Ticci con la collaborazione dell'orchestra ad archi del maestro Casella; del Quartetto vocale Kedroff; del Violinista Vittorio Emanuele col Pianista Elio Liccardi.

BERGAMO (Società del Quartetto). — Al Pianista Edwin Fischer, seguiranno il Violinista Aranyi, il Trio Amati, il Quartetto Kolisch, il Violoncellista Brunelli, l'Arpista Margherita Cicognani e, forse, il Coro del Duomo di Ratisbona.

UDINE (Amici della Musica). — Oltre i Pianisti Rubinstein, Gasparini, Silvestri, sono stati scritturati i Madrigalisti di Trieste, il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci, il Violinista Prihoda, il Quartetto Amar, il Violoncellista Oblach.

PALERMO (Amici della Musica). — La stagione si inaugurerà prossimamente con udizione della Cantatrice Tumbarello-Mulè e dell'orchestra da camera e coro dell'E.I.A.R., dirette dall'on. Mulè. Seguiranno i Pianisti Brailowsky, Gargiulo, La Volpe, e Tamburini; i Violoncellisti Brunelli e Feuermann; i Violinisti Finizio, Lido, Szigeti; la Cantatrice Ester Mazzoleni; i Quartetti Kedroff e Kolisch ecc.

NECROLOGIO

❋ A Milano, il 16 ed il 20 novembre, sono morti EGISTO TROMBEN e LUIGI NOTO, entrambi da molti anni apprezzati pubblicisti nel campo del giornalismo teatrale. Il primo era stato anche reputato artista lirico.

❋ A Parigi, il 24 novembre, WALTER STRARAM, nobile musicista e ancor più nobile uomo. Dopo di essere stato un valente direttore di orchestra, egli dedicò tutta la sua attività a tener sempre in vita, conservandogli il massimo prestigio, il superbo complesso orchestrale da lui fondato e che comprende tutti i migliori elementi orchestrali parigini. Questo complesso portava e continuerà a portare il suo nome, quale doveroso omaggio alla sua memoria.

La più recente manifestazione dell'Orchestra Straram è stata quella dei tre concerti Toscanini al teatro dei Campi Elisi, ai quali egli, sebbene già minato dal male che lo ha condotto alla tomba, s'interessò con ardore ed entusiasmo giovanile.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

BORDOGNI (M.) (E. R. 1566). *24 nuovi Vocalizzi*, adatti a tutte le voci. (B) L. 7,—
36 Vocalizzi:
——— (E. R. 1550). Per Soprano o Tenore (B) L. 15,—
——— (E. R. 1551). Per Mezzo Soprano o Tenore. (B) L. 15,—
CUERCIA (A.) (E. R. 1554). *L'Arte del Canto italiano.* Metodo per voce di Soprano o Mezzo Soprano. Parte I. 24 Solfeggi. (B) L. 8,—
PANOFKA (E.) (E. R. 1573). *24 Vocalizzi*, per Contralto, Baritono o Basso. (B) L. 8,—

VIOLINO

ALARD (D.) (E. R. 1529). *10 Studi caratteristici.* Op. 18. (B) L. 6,—
DANCLA (C.) (E. R. 1546). *Scuola delle 5 Posizioni.* Studi. Vol. 3° (2° Violino ad libitum). (B) L. 5,—

VIOLINO E PIANOFORTE

PONCHIELLI (A.) (122987). La Gioconda. The Dance of the Hours. Suite de Ballet (Morlacchi). (A) Sc. 2/6
RAFF (G.) (E. R. 1617). *6 Pezzi.* Op. 85. (B) L. 8,—

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

GIBILARO (S.) (122891). *Canto di zolfara.* (A) L. 5,—

CLARINETTO

GIAMPIERI (A.) *Metodo progressivo:*
——— (E. R. 1521). Parte Prima. (B) L. 15,—
——— (E. R. 1522). » Seconda. » » 12,—

ORCHESTRA

PIZZETTI (I.) (122812). *Canti della stagione alta.* Concerto per Pianoforte e Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 30,—

LIBRETTI

PIRANDELLO (L.). Die legende vom vertauschten sohn. 3 Akte in fünf Bildern für die Musik von G. F. Malipiero. Mk. 1,—

" MUSICA D' OGGI ,, invia a richiesta numeri di saggio.

ALTRE EDIZIONI

ORGANO

BAGNOLI (F.). *Sonate in La min.* (Carlo Schmidl, Trieste).
GEBHARD (H.). *Fantasie.* (Ed. Schott, Mainz).
KALLER-VALENTINI. *Liber Organi.* Toccaten des XVII und XVIII Jahrhunderts. (Ed. Schott, Mainz).
MOTTU (A.). *Pièces Liturgiques.* (M. Senart, Paris).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

REDI (P. G.). *Miss Paris.* One Step. (F. Bongiovanni, Bologna).

ORCHESTRA

BACH (J. S.). *Kantate N. 8. — Kantate N. 21. — Kantate N. 119.* Mit Einführung versehen von A. Schering. (E. Eulenburg, Leipzig).
CALTABIANO (S.). *Prometeo.* Poema sinfonico. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 30,—
CORELLI (A.). *Concerto Grosso N. 3. C. moll.* Revidiert von A. Einstein. (E. Eulenburg, Leipzig).
HAENDEL (G. Fr.). Orchestersätte aus der Oper *Alcina.* — Ouverture zur Oper *Berenice* (Andante - Larghetto). Für den Konzertgebrauch Eingerichtet von G. Göhler. (Kistner & Siegel, Leipzig).
HONEGGER (A.). *Mouvement Symphonique N. 3.* (M. Senart, Paris).
JESINGHAUS (W.). *Augusto Piccard.* Volo Stratosferico. (M. Senart, Paris).
MOZART (W. A.). *Violin-Konzert B dur. — Violin-Konzert.* (E. Eulenburg, Leipzig).
——— *Orchester-Suite in C. Dur* (G. Göhler). (Kistner & Siegel, Leipzig).
MUELLER (S. W.). *Heitere Musik.* (Ernst Eulenburg, Leipzig).
RICCI SIGNORINI (A.) *3 Impressioni* da « A. Regoledo » trascritte per piccola Orchestra. — *Finale farsesco*, trascritto per piccola Orchestra. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SCARLATTI (D.). *Andantino e Fuga del gatto.* Interpretazione orchestrale di F. Limenta. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SCARLATTI (D.). *Toccata, Bourrée et Gigue.* Instrumentées pour petit orchestre par A. Casella. (M. Senart, Paris).
WAGNER (R.). *Fanfaren* für 4 Signal-Trompeten. (Max Hieber, München).

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 1933

(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI E CORRISPONDENZE

ABBADO M. — Decadimento e riforitura della Scuola violinistica italiana? (143).
ALCARI C. — C. Monteverdi alla Corte di D. Farnese (261).
AUTORI DIVERSI. — La morte e i funerali di R. Wagner a Venezia (69).
— Prospetto dei nuovi lavori teatrali italiani rappresentati nel 1932 (46).
— Lettere da Parigi (129, 206, 245, 325, 443).
— La 2ª Mostra nazionale di musica contemporanea a Roma (160).
— Il Maggio musicale fiorentino (203, 244).
— La 2ª Sinfonia di Alfano (301).
— Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale italiana (344).
— Profilo di Giuseppe Haydn (433).
BRAGAGLIA A. G. — « La Lullade » poema di Ranieri di Calzabigi sulle vicende della musica italiana in Francia (383, 426).
BRUGGEMANN A. — Davanti alla tomba di Riccardo Wagner (53).
— Lettere dalla Germania (168, 284, 463).
CANTARINI A. — Dante e la voce cantata e parlata (267).
CELLESI L. — Amorino ad Händel: Lettere inedite del poeta P. Rolli (7).
CIAMPELLI G. A. — « La Filanda magiara » di Kodaly alla Scala (81).
— « Una partita » di R. Zandonai alla Scala (82).
— « Guido del popolo » di I. Robbiani alla Scala (156).
CLAUSETTI C., VALCARENGHI R. — Tito Ricordi (141).
DE ANGELIS A. — Il critico Filippo Filippi e il wagnerismo (63).
— Carlo Ferrario, lo scenografo di Verdi (311).
DE NAPOLI G. — I centenari melodrammatici italiani nel 1933 (17).
DE SCHLOEZER B. — Lettere dalla Russia (37).
DORET G. — Lettere dalla Svizzera (131).
ELDER K. — Per una più perfetta interpretazione vocale (421).
FLEISCHMANN H. R. — Il centenario di Brahms (101).
— Lettere da Vienna (166, 323).
FOÀ F. G. — Lettere da Londra (36, 208, 359).
FONTANA F. — G. Puccini visto dal suo primo librettista (148).
GIARELLI F. — L'ultimo musico alla Scala: G. B. Velati (272).
LANCELLOTTI A. — Il colore dei suoni (190).
— Mario Costa (380).
LUCIANI S. A. — Claudio Saracini (349).
MAZZI F. — L'evoluzione della musica in Europa (105, 305).
PERRACHIO L. — Per l'interpretazione dei classici del pianoforte: Beethoven Op. 109 (181).
RINALDI M. — Valori e caratteristiche dell'arte di A. Borodine (221).
SALLUSTIO G. — « La farsa amorosa » di Zandonai al Reale dell'Opera (119).
TUTENBERG F. — La giovane scuola nazionale svedese di musica (341).

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Atonalità e Zwölftonmusik (352).
Bach (Alla ricerca dell'arco per violino di) (315).
Bach e Kayserling (275).
Berlioz in viaggio (71).
Berlioz (Il caso) (193).
Brahms Johannes (115).
D'Indy (Una sinfonia italiana di) (352).
Haydn (Opere recentemente scoperte di) (352).
Lavoro (Un) rivoluzionario sovietico (234).
Legge e professione di musicista (314).
Manifesto (Un) musicale (23).
Messa in scena (La) ed i suoi rapporti con la direzione musicale (151).
Musica belga (La) (73).
Musica contemporanea (Considerazioni sulla) (22).
Schubert (Un precursore ceco di) (395).
Tradizione e convenzioni musicali (71).
Wagner (L'opera di) nel giudizio di M. de Falla (438).

RIVISTE

MILANO. — L'Ambrosiano (354, 436).
— Bollettino Bibliografico musicale (24, 74, 116, 152, 193, 276).
— Il Convegno (316).
— Corriere della Sera (316, 436).
— Il Disco (316).
— Musica sacra (24, 74, 152, 235, 276, 316, 354).
— Nicla (276, 316, 396).
— Il Popolo d'Italia (193, 316, 396).
— La Sera (152, 193, 276).
BOLOGNA. — Il Resto del Carlino (152, 193, 276, 354, 436).
FIRENZE. — La Nazione (152, 235, 276, 316, 354).
— Pegaso (193).
GENOVA. — Il Lavoro (354).
PARMA. — Corriere Emiliano (193).
ROMA. — Augustea (152).
— Il Giornale d'Italia (193, 235).
— L'Italia letteraria (152, 193, 316, 436).
— Note d'archivio (116, 235, 316, 354).
— La Nuova Italia Musicale (75, 116, 152, 193, 235, 276, 316).
— Il Quadrivio (436).
— Rassegna Dorica (24, 75, 116, 152, 235, 276, 316, 396, 436).
— Rassegna Italiana (276).
— Rivista Nazionale di musica (24, 116, 152, 193, 276, 316, 396).
— La Tribuna (354).
TORINO. — La Gazzetta del Popolo (396).
— La Rassegna musicale (24, 116, 235, 316, 354).
— La Rivista musicale italiana (74).
— La Stampa (193, 235, 316).
VICENZA. — Bollettino Ceciliano (152, 276).

ALESSANDRIA (Egitto). — Musica (237, 279, 320).
BARCELLONA. — Philarmonica (73).
— Revista musical catalana (79, 118, 155, 279, 320, 356, 398, 438).

BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung (27, 78, 117, 153, 195 236, 278, 318, 355, 397, 437).
— Die Musik (26, 77, 117, 153, 194, 236, 277, 318, 355, 397, 437).
— Signale für die Musikalische Welt (27, 77, 117, 154, 194, 237, 278, 319, 355, 397, 437).
BUENOS AIRES. — Mercurio Musical (153).
DORTMUND. — Die Sing-gemeinde (237, 398).
GINEVRA. — Dissonances (28, 80, 118, 154, 195, 279, 320, 356, 438).
— Le Rythme (320).
KASSEL. — Musik und Kirche (154).
LONDRA. — The Chesterian (76, 117, 236, 317).
— Monthly Musical Record (26, 76, 117, 153, 194, 277, 318, 397, 436).
— Music and Letters (117, 277, 317, 436).
— Musical Opinion (26, 77, 117, 153, 194, 236, 277, 317, 355, 397, 436).
— The Musical Times (26, 77, 153, 194, 236, 277, 317, 355, 437).
— The Sackbut (117, 236, 277, 317, 355, 397, 437).
MAGONZA. — Melos (28, 79, 117, 154, 237, 319, 356, 397, 437).
MONOVAR. — Musicografia (398, 438).
NUOVA YORK. — Modern Musik (80, 155, 279, 320).
— Musical Quarterly (118, 279, 320, 438).
PARIGI. — Le Courrier Musical (25, 76, 116, 153, 194, 235, 277, 316, 354, 436).
— Le Ménestrel (25, 76, 116, 153, 194, 236, 276, 317, 354, 436, 436).
— Le Mercure de France (194).
— Le Monde Musical (76, 116, 153, 194, 235, 277, 317, 354, 396).
— Opéra Comique (25).
— Revue de Musicologie (25, 152, 276, 354).
— Revue Grégorienne (75, 152, 236, 355).
— Revue Liturgique et Musicale (25, 76, 152, 236, 355, 396).
— La Revue Musicale (25, 75, 116, 152, 193, 235, 276, 316, 354, 396).
PRAGA. — Der Auftakt (28, 79, 155, 237, 319, 398).
— Tempo (79, 118, 155, 237, 278, 319, 398, 438).
RATISBONA. — Musica Sacra (79, 118, 154, 278, 319, 356, 437).
— Zeitschrift für Musik (28, 78, 118, 154, 195, 237, 278, 318, 356, 397, 437).
RIO DE JANEIRO. — Revista de Associaçao Brasileira de Musica (118, 279).
VIENNA. — Anbruch (118, 195, 278, 319, 398).
— Musica Divina (80, 155, 237, 319, 398).
ZAGABRIA. — Zveta Cecilia (155).
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung (28, 80, 118, 155, 195, 319, 356, 398, 438).

TEATRI

(29, 81, 119, 156, 196, 238, 280, 321, 357, 399, 439).

PRIME RAPPRESENTAZIONI

ALFANO F. — Vesuvio (121).
ALTAVILLA O. — La fontana fatata (121).
BUCCERI G. — Graziella (357).
CARBOCCI B. — Toscana innamorata (439).
CASIRAGHI C. — La Bardana (280).
CICOGNINI A. — Donna Lombarda (357, 399).
CORONA F. — Piccolo Cinesin (83).
DE LARA I. — Il vellero bianco (238).
KODALY Z. — La fiaba magiara (81).
LA ROTELLA P. — La Corsaresca (357, 439).
LUZZATTO L. — Judith (29).
MALASPINA R. — Notte ghibellina (238).
MALIPIERO G. F. — I misteri di Venezia (29).
MONTELEONE D. — Ronda di notte (121).
PICK-MANGIAGALLI R. — La bercense (121).
RANZATO V. — Campane di guerra (196).
RIVA O. — Narciso (121).
ROBBIANI I. — Romanticismo (29).
— Guido del Popolo (156).
ROCCA L. — In serra di leggenda (357).
SANTOLIQUIDO F. — La bajadera dalla maschera gialla (122).
SONZOGNO G. C. — Leggenda scandinava (122).
TONI A. — I fanciulli ribelli (122).
VERETTI A. — Il galante tiratore (121).
ZANDONAI R. — Una partita (82).
— La farsa amorosa (119).

CONCERTI

(33, 86, 125, 160, 198, 239, 282, 322, 358, 401, 440).

RECENSIONI

(indice alfabetico degli autori)

ADAGLIO M. (250).
AKIMENKO Th. (363).
ALFANO F. (292, 301).
AMSTER J. (40).
Antologie du Chant (29).
ARLBERG H. (328).
AUDA A. (39).
AURIC G. 446).
AUSCHUETZ G. (327).

BACH J. Ch. (291).
BACH J. S. (330, 363).
BACHER F. (328).
B. B. (The) Year Book (210).
BALDACCI G. B. (409).
BECKER J. J. (367).
BEKKER P. (248).
BELLINI R. (89).
BELOCH D. (250).
Bericht über die Musik (361).
BIEHLE H. (40).
BITTER W. (289).
BIZZELLI A. (90, 264).
BLUMER Th. (292).
BOHEME E. W. (289).
BOSSI E. (210).
BRUGNOLI A. (40).
BRUNI A. B. (210).
BRUNNER H. (289).
BUSCH A. (367).

CAGGIANO R. (90).
CAGNACCI M. (329).
CALDARA A. (248).
CALTABIANO S. (292, 363).
CARABELLA E. (362).
CAROTTI G. (328).
CASELLA A. (366).
CASELLATI G. (212).
CASIMIRI R. (329).
CAUDANA F. (250).
CERTANI A. (41).
CHALIAPINE F. (328).
CHANTAVOINE I. (210).
CHAUMONT C. (363).
CHERBULIEZ A. E. (327).
CHOISY L. F. (211).
CHOPIN F. (446, 447).
CHRETIEN H. (363).
CIPOLLINI D. (90, 410).
CLAUSETTI P. (41).
CONSOLINI G. (409).
COPPOLA P. (447).
CORRADINI V. L. (409).
COUPERIN F. (361).
COWELL H. (330).
CUSENZA M. G. (328).

DALCROZE E. J. (362).
D'ARNALS A. (211).
DAUDELOT A. (40).
DAVICO V. (363, 365).
DEBERNARDIS L. M. (211).
DE BREVILLE P. (292).
DELACHI P. (90).
DE LA GARDA P. S. (328, 329).
DE LA MOTTE FOUQUÉ (292).
DELLA CORTE A. (212).
DEL VALLE DE PAZ G. (361).
DENT E. (327).
DEMIERRE F. (362).
DE PIERLAS A. (365).
DE SAINT FOIX G. (249).
DE TAKACS J. (363).
DE ZUCCOLI G. (364).
Echos d'autrefois (291).
EIMERT H. (39).
EMMANUEL M. (297).
ENGELHARDT W. (39).
ERB M. J. (250).
ERDLEN H. (364).

FAUSTINI FASINI E. (328).
FERRARA F. (41).
FERRARIA L. F. (363).
FERRARI TRECATE L. (250).
FINZI F. (366).
FOERSTER J. B. (250).
FRAGAPANE P. (211).
FUGA S. (291, 365).

GABRIELI G. (291).
GANDINO A. (367).
GEBHARDT R. (250, 365).
GERICK H. (445).
GIANFERRARI V. (367).
GIUSTINI L. (362).
GRAENER P. (367).
GRATIA L. E. (39).
GUBITOSI E. (250).

HAENDEL F. G. (362).
HARASZTI C. (327).
HARSANY T. (292).
HASSE C. (409).
HAVANEK B. (292).
HAYDN F. (291, 433).
HEMSI A. (250, 363, 447).
HOEGG M. (39).
HONEGGER A. (292).
HORNSTEIN R. (330).

IANIGRO N. (328).
INGELBRECHT D. E. (445).
Istituzioni e Monumenti (344, 409).
IVES C. H. (330).

JACHINO C. (367).
JACOB G. (447).
JACOB M. (447).
Jahrbuch der Musikbibliotek Peter (40).
JESINGHAUS W. (90).

KICQ L. (40).
KLOSE F. (211).
KOECHLIN Ch. (248).
KREHL S. (327).
KRONKE E. (292).

LANDEROIN J. (361).
LAVATER H. (292).
LE FLEM P. (291).
LONGAS F. (250).
LONGO A. (291).
LUSERNA A. (362).

MAGNANI F. (365).
MALIPIERO G. F. (329).
MANCINI M. (409).
MANDELLI E. (364).
MANENTE G. (364).
MARCHESI O. (365).
MARSOP P. (409).
MEDTNER N. (363).
MERSMANN H. (445).
MINEO E. (409).
MOHR E. (40).
MONTANARO E. (409).
MONTANI P. (249).
MONTEVERDI C. (291).
MONTICO M. (250).
MOZART W. A. (289, 330, 446).
MOTTU A. (90).

NADEL S. F. (39).
NEF C. (408).
NERETTI L. (211).
NORDIO C. (366).

OTTONE R. (90).

PAGELLA G. (328).
PANNAIN G. (211).
PARPAGLIOLO I. (39).
PERDUCET A. (291).
PETRASSI G. (410).
PESSENLEHNER R. (409).
PICCALUGA G. (409).
PICCIOLI G. (41).
PICK-MANGIAGALLI R. (365).
PIECHLER A. (446).
PIERNÉ P. (447).
PIETZSCH G. (248).
PITFIELD B. T. (365).
PIZZETTI I. (446).
PIZZINI G. C. (364).
POULENC F. (365).
PREVITALI F. (365).
PROCHAZKA I. (292).

REBORS H. (211).
RECUPITO M. V. (289).
REDLICH H. F. (248).
RESPIGHI O. (329, 410).
RICCI-SIGNORINI A. (367).
RIDKY I. (90, 250).
RIETI V. (365).
RIETMANN C. M. (447).
RODRIGO J. (90).
ROKSETT J. (248).
ROLAND M. (446).
ROLANDI U. (211).
ROSSI N. (362).
ROSSI R. (364).
ROSZA M. (447).
RUBINI G. (90).

SAMINSKI L. (327).
SCALERO R. (366).
SCHOEMAKER M. (366).
SCHULTZ H. (445).
SCHUMANN R. (362).
SCIORTINO E. (364).
SCUDERI G. (264, 409).
SIEGL O. (447).
SIGNORELLI M. (364).
SORABJI K. (89, 361).
SOWERBY L. (228).
STAFFELLI A. (364).
STERNFELD R. (409).
STOLBERG E. G. (363).
STRADELLA A. (212).
STRENGEL T. H. (210).
STRIMER J. (447).
STROBEL H. (210).
Studium zum Musikwissenschaft (327).
SZENDREI A. (289).

TEBALDINI C. (210).
TEDOLDI A. (364).
TEMPLIER P. O. (210).
TERRY Ch. S. (249).
TONINI G. (410).
TORRENDEL A. (41).
TRAPP M. (250).
TROIANI G. (364).
TURINA I. (90, 292).

VALENTINI G. (365).
VALLAS L. (249).
VIVALDI A. (41, 330).
VRANEK G. (41).
WAGNER R. (211).
WALTON W. (447).
WOLF P. (409).
WUILLERMOZ E. (39).
WUNSCH H. (366).

ZANDONAI R. (448).
ZANOLLI W. (90).
ZANOTTI BIANCO M. (447).

CONCORSI

(42, 91, 133, 172, 215, 251, 293, 331, 368, 411, 449).

NOTIZIE

(42, 92, 133, 173 213, 252, 293, 331, 369, 411, 449).

NECROLOGIO

APPIANI V. (45).

BARATTELLI B. (371).
BARBERINI D. (45).
BAVAGNOLI G. (254).
BONAZZOLA CISARI O. (334).
BONICIOLI R. (175).
BOOSEY W. (215).
BORIS A. (254).
BRONZINI E. (94).
BUJA A. (254).

CALAMANI E (414).
COE DE LAS A. (414).
CORGNARO A. (175).
COSTA M. (371, 389).

DE COUSANDIER G. (175).
DE GROOT (254).
DELMAS G. P. (371)
DE PACHMANN W. (45).
DUPARC H. (94).

EPICOLANI R. (334).

FEMELI V. (295).
FENINI A. (371).
FERRARI E. (295).
FERRANIA L. E. (333).
FORINO E. (114).
FUGATTA G. (254).

GIUSEPPO S. (414).

KAJANUS R. (334).

MAINO BRONZINI E. (135).
MANARI R. (254).
MANZUTTO G. G. (94).
MARCHESI M. (334).
MASETTI G. (371).
MICELI G. (94).
MONTEFIORE T. (135).
MORELLO V. (175).

NICOLAI A. (175).
NOTO L. (451).
NUSSA V. (334).

PULLAE E. (295).

RAMPERTI V. (94).
RICCIOTTI P. (414).
RICORDI T. (141).
ROSSOMANDI F. (94).

SACERDOTI E. (414).
SANI A. (414).
SERRA D. (135).
SCHILLINGS VON M. (333).
STARKLM W. (451).

TERRABUGIO G. (45).
TSENTINAGLIA M. T. (414).
TROMBEN E. (451).

VIGNAS F. (334).

BIBLIOGRAFIA

(48, 95, 136, 176, 216, 255, 296, 335, 327, 415, 452).

BRANI MUSICALI

BÉCLARD D'HARCOURT M. — *Yavavi*. Tra pag. 24-25.
BIANCHINI E. — *La Stellina miracolosa*. Tra pag. 436-37.
BRERO G. C. — *La mosca che mi ronza dintorno*. Tra pag. 72-73.
CASTELNUOVO TEDESCO M. — *Mi-La*. Tra pag. 236-37.
DALL'ARGINE C. — *E finito, ora tacl. o flato*. Tra pag. 396-97.
DONAUDY S. — *Luoghi sereni e cari*. Tra pag. 116-17.
DAVICO V. — *Fior di pepe*. Tra pag. 24-25.
NASETTI E. — *Sonatina a due voci*. Tra pag. 156-57.
MONTANI P. — *La passeggiata dei fantocci*. Tra pag. 156-57.
MORTARI V. — *Marcia militare*. Tra pag. 236-37.
MUSELLA S. — *Custodia di violino*. Tra pag. 356-57.
PAVANELLI L. — *La danza del gatto*. Tra pag. 316-17.
RINALDI G. — *La pive*. Tra pag. 436-37.
SARTORI E. — *Un ricordo*. Tra pag. 276-77.
TOCCHI G. L. — *Stornello*. Tra pag. 196-97.

INDIRIZZI UTILI

NEGOZIANTI DI MUSICA

GENOVA.
Musica - Via Luccoli 56r. Tel. 22731. Biblioteca Musicale Circolante.

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

NAPOLI.
G. Ricordi e C. - Galleria Umberto I, 88.

PALERMO.
G. Ricordi e C. - Via Cavour, 52, 54, 56.

ROMA.
G. Ricordi e C. - Piazza Venezia, 12, 13, 14.

TORINO.
Chenna Leandro - Via Piave, 3.

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

VARESE.
Riccardi Giuseppe - Pianoforti - Musica.

BUENOS AIRES.
G. Ricordi e C. - Calle Cangallo, 1570/4.

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. - Rua 24 de Maio, 18.

NEGOZIANTI DI STRUMENTI

Ricordi e Finzi - Pianoforti. - Via del Palazzo Marino, 3. Le migliori marche.

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

IRRADIO

I RICEVITORI PIÙ PERFETTI!!

muniti di:

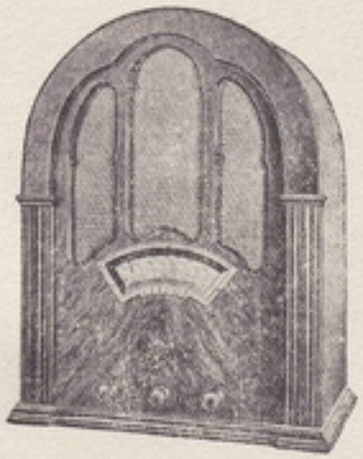
SCALA PARLANTE al 100 % con controlli visivi di tono, di volume e di commutazione radio-fono.

CONTROLLO AUTOMATICO di VOLUME ANTI-FADING

Valvole ARCTURUS tipo 2 a 5 - 2 a 6 - 2 a 7.

SELETTIVITÀ MASSIMA - POTENZA - PUREZZA DI SUONO

Supereterodine a 4, 5, 7 valvole



- Radio e Radiofonografi -

Mod. "LICTORIAL,,

supereterodina a 5 valvole

L. 1290.=

Chiedete listini particolareggiati alla

INTERNATIONAL RADIO

15, Corso Porta Nuova - MILANO - Telef. 64-345


G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO