BIBL00130

PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO I · GENNAIO · MCMXXXV · XIII

# I° CENTENARIO BELLINIANO

## NORMA, dischi celebrità

| | | | |
|---|---|---|---|
| Casta Diva che inargenti | *Toti dal Monte, s.; coro* | DB 2125 | L. 30 |
| Meco all'altar di Venere | *Lauri Volpi, t.* | DA 983 | » 22 |
| Mira, Norma, p. I-II | *Ponselle, s.; Telva, c.; coro* | DB 1276 | » 30 |
| Sgombra è la sacra selva, a. I | *Minghini Cattaneo, ms.* | DB 1749 | » 30 |
| Ah! bello a me ritorna - Casta diva che inargenti. | *Giannini, s.; coro* | DB 1576 | » 30 |
| Casta Diva che inargenti, p. I-II | *Ponselle, s.; coro* | DB 1280 | » 30 |
| Ite sul colle, o Druidi | *Pinza, bs.* | DB 1203 | » 30 |
| Ah! del Tebro al giogo indegno | *Pinza, bs.* | DA 1108 | » 22 |
| Deh! non volerli vittime | *Poli Randaccio, s.; Pinza, bs.; Boscacci, t.; coro* | DB 729 | » 30 |

### Altri dischi

| | | | |
|---|---|---|---|
| Casta Diva che inargenti | *Bardone, s.* | S 5442 | L. 25 |
| Ite sul colle, o Druidi | *Percy Costa, bs.; coro* | S 10211 | » 25 |
| Sinfonia | *Proff. Orch. « Scala », M. Sabajno* | S 10336 | » 25 |
| Fantasia « Casta Diva »; « Guerra, Guerra » - Coro d'introduzione | *Proff. Orch. « Scala », M. Sabajno* | R 10499 | » 18 |
| Non parti?, coro dei guerrieri | *Coro e Orch. del Metropolitan, M. Setti* | AW 166 | » 30 |
| Meco all'altar di Venere, a. I | *Piero Pauli, t.* | HN 736 | » 15 |
| Qual cor tradisti? a. II | *Allulli Olivieri, s.; Piero Pauli, t.* | HN 736 | » 15 |
| Finale opera | *Placido Reina, assoli di chitarra* | GW 929 | » 12 |

## PURITANI (I), dischi celebrità

| | | | |
|---|---|---|---|
| A te, o cara, amor talora | *Lauri Volpi, t.* | DB 1438 | L. 30 |
| A te, o cara, amor talora | *Pertile, t.* | DB 1183 | » 30 |
| A te, o cara, amor talora | *Fleta, t.* | DA 445 | » 22 |
| Son vergine vezzosa, in veste di sposa | *Galli Curci, s.* | DB 641 | » 30 |

### Altri dischi

| | | | |
|---|---|---|---|
| A te, o cara, amor talora, a. I | *Fernando Borghetti, t.* | HN 736 | » 15 |
| Suoni la tromba, e intrepido, finale a. II | *Percy Costa, bs.; C. Tagliabue, br.* | HN 736 | » 15 |

## SONNAMBULA (La), dischi celebrità

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ah! non credea mirarti | *Toti Dal Monte, s.* | DB 1317 | L. 30 |
| Prendi l'anel ti dono | *Toti Dal Monte, s.; Schipa, t.; coro* | DA 1351 | » 22 |
| Vi ravviso o luoghi ameni | *Schaljapin, bs.* | DA 962 | » 22 |
| Son geloso del zeffiro errante | *Galli Curci s.; Schipa, t.* | DB 811 | » 30 |

### Altri dischi

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vi ravviso o luoghi ameni, a. I | *Percy Costa, bs.* | HN 736 | L. 15 |
| Ah! non credea mirarti, a. II | *Amelia Castiglione, s.* | HN 736 | » 15 |
| D'un pensiero, d'un accento, a. I | *Placido Reina, assoli di chitarra* | GW 929 | » 12 |

## DISCO BELLINIANO (con acc. Proff. Orch. «Scala», M. D. Olivieri)

**Norma**, Bellini-Romani, « Meco all'altar di Venere », a. I. *Pietro Pauli, t.*
« Qual cor tradisti? », a. II, *Allulli Olivieri, s; Pietro Pauli, t.*
**La Sonnambula**, Bellini-Romani, « Vi ravviso o luoghi ameni », a. I. *Percy Costa, bs.*
**La Sonnambula**, Bellini-Romani, « Ah, non credea mirarti », a. II, *Amelia Castiglione, s.*
**I Puritani**, Bellini-Pepoli, « A te, o cara, amor talora », a. I. *F. Borghetti, t.*
« Suona la tromba, e intrepido », finale a. II, *Costa bs.; Tagliabue, br* — HN 736 — L. 15

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

**Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie**



CARLO ERBA S. A.- MILANO




L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

**Opopeptol**

*Il digestivo classico*



# 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


G. De Napoli. — I Centenari melodrammatici italiani del 1935 . . . . Pag. 3
L. Neretti. — Dalle carte di un celebre tenore . . . . . » 7
G. Claretie. — Una prova del Don Carlos con Verdi . . . . . » 12
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Quistioni monteverdiane. Il « Vespero » e l'« Orfeo ». - Italia. - Estero . . . . . » 15
**VITA MUSICALE:** L'*Orfeo* di Monteverdi al Reale dell'Opera. - Teatri - Concerti » 20
**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann) » 28
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica. - Musica eseguita . . . . . » 30
**IN TUTTI I TONI:** Confidenze d'Autori. - Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . » 35
**NUOVE OPERE ITALIANE** rappresentate nel 1934 . . . . . » 38
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 40

**BRANO MUSICALE**

G. B. Wolf-Ferrari: *Me sento 'na spissa nel cuor*. Versi di P. M. Bianchin.



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


Anno XVII. Gennaio 1935-XIII N. 1

# MVSICA D'OGGI

## I Centenari melodrammatici italiani del 1935

Il numero dei melodrammi, rappresentati per la prima volta nei teatri italiani nell'anno 1835, fu di 28; tre di meno dell'anno precedente.

Inizia la serie Giuseppe Persiani (1805-1869) con *Ines de Castro*, opera seria, su libretto di Salvatore Cammarano, rappresentata al S. Carlo di Napoli la sera del 23 gennaio. Il personaggio di Ines fu affidato a Maria Malibran, quello di D. Pedro a Gilberto Luigi Duprez; altri esecutori il Balestracci, il Raffaelli, la Zappucci, la Albini. Con tale lavoro il Persiani diè un addio al teatro, essendosi trasferito a Parigi, quale maestro di canto.

Il 10 febbraio Saverio Mercadante (1795-1870) fa rappresentare al Regio di Torino *Francesca Donato* ossia *Corinto distrutta*, melodramma semiserio di Felice Romani. Ne furono interpreti: Sofia Schoberlechner, Margherita Rubini, Lorenzo Bonfigli, Giorgio Ronconi, Giorgio Fornaciari, Gaetano De Baillou. La « Gazzetta Piemontese » loda la viva espressione dei vari caratteri dei personaggi, e la conformità all'azione ed ai versi, aggiungendo che il pubblico molto applaudì, nonostante la soverchia lunghezza dell'opera. La quale, rifatta, invece, per il S. Carlo, non piacque quando, nel 1845, vi fu rappresentata.

Il 14 dello stesso mese è la volta di P. A. Coppola (1793-1877) al Valle di Roma, con l'opera seria: *La pazza per amore*. Alberto Cametti in « Un poeta melodrammatico romano » (Iacopo Ferretti) accenna ad essa per essere stato, appunto il Ferretti, il librettista. « Quest'opera — egli dice — il cui argomento fu tolto da una commedia del Marsolier, tradotta dal Coltellini, era stata musicata dal Paisiello che ne fece il suo capolavoro. *La pazza per amore*, la quarta delle 14 opere che Coppola scrisse, venne interpretata da Adelina Speck, Giovanni David, Teresa Lolli, Baldassarre Bazzani, ecc. Il Chigi ricorda che essa fu la prima sera strabocchevolmente applaudita. Era seguita alla *Sonnambula* diretta dal Coppola. Il cronista delle « Notizie del Giorno » ci fa sapere che si versarono lagrime, si proruppe in grida di pronunciato entusiasmo e si evocarono parecchie volte i cantanti, il compositore e il verseggiatore ».

Il 21 febbraio si dà alla Fenice di Venezia, *Carlo di Borgogna* di Giovanni Pacini (1796-1867). Nelle « Memorie artistiche » il compositore scrisse: « Il vecchio parolaio Gaetano Rossi scelse, per argomento, *Carlo di Borgogna*, che io rivestii di note. Con ciò ho detto tutto... La sola cavatina, composta per la Giuditta Grisi, piacque sommamente, tutto il rimanente della composizione mi riuscì squallidissimo ».

Ancora in febbraio, senza che mi sia possibile indicare la sera, al Nuovo di Napoli andò in scena *La Carovana del Cairo* di Paolo Fabrizi (1809-1869), su libretto di Giuseppe Checcherini, interpreti: l'Alberti, il Battaglini, il Casaccia, il Costantini, il Papa, il De Nicola, la Tavola, la Rafinesque e la Checcherini (Francesca). Il Florimo, nei cenni biografici del Fabrizi e nell'elenco delle sue opere, non accenna a tale melodramma, ma indica, come rappresentato, nel 1835, *Il Conte di Saverna*. Non so se si tratti della stessa opera, con un doppio titolo.

Nella stagione del Carnevale si rappresenta al Fondo di Napoli un'opera nuova di Placido Mandacini (1798-1852): *La fedeltà alla prova*, affidata ai cantanti Filippo Coletti, Francesco Pedrazzi, Gennaro Luzio, Ferdinando Crespi, Alessandrina Duprez. Librettista Giovanni Schmidt.

Il 24 marzo ebbero un vero trionfo i fratelli Ricci Luigi (1805-1859) e Federico (1809-1877) con *Il Colonnello*, opera che si mantenne per molti anni sulle scene. Francesco Pedrazzi, uno degli interpreti, ne diè notizie al Ferretti (il librettista) scrivendo, tra l'altro: « La nuova opera di Ricci, andata in scena al R. Teatro del Fondo, ha fatto furore in grande, e i napoletani dicono che sono molti anni che non si è veduto un trionfo eguale. Dal primo pezzo sino all'ultimo il maestro (il lavoro figurava composto solo dal Luigi) fu sempre chiamato fuori, come anche i cantanti e tutti abbiamo fatto a gara le nostre parti e il maestro ha riportato una vittoria unica in tutto quest'anno, e tutti quegli applausi e quelle chiamate sono stati tutti sinceri ». L'opera ebbe per interpreti, oltre al Pedrazzi, Carolina Ungher, Alessandrina e Luigi Gilberto Duprez, Napoleone Rossi, Domenico Raffaelli, Carlo Porta, il Sacchi, il Balestracci, la Salvetti.

Nella stagione di quaresima si hanno due nuovi lavori: *Ildegonda e Rizzardo*, melodramma serio del poeta Sapio, musica del maestro Luigi Somma (nato a Catania nel 1810 senza che si sappia quando morì), ebbe alla Canobbiana di Milano esito sfavorevole il 20 aprile. Il Somma, che affrontava le scene per la prima volta, non volle ritentare la prova, in modo che *Ildegonda e Rizzardo* risulta l'unica opera da lui scritta. Interpreti principali ne furono Sofia Schoberlechner, Ignazio Marini, il Tezzini e il Vaschetti.

Invece, *I due caporali* di Vincenzo Fioravanti (1799-1877), su versi di Pietro Saladini, ottennero al Nuovo di Napoli molti applausi, nell'interpretazione del buffo Luigi Fioravanti, di Natale Costantini, De Nicola, Casavola, ecc.

Anche in primavera si rappresentarono due nuovi lavori, entrambi il 30 maggio: l'uno al S. Carlo di Napoli, e l'altro alla Canobbiana di Milano.

Del primo: *Alfonso d'Aragona*, libretto dello Schmidt, non si conoscono i compositori, limitandosi il Florimo, che ne dà la notizia, a indicarli per « maestri diversi ». Gli interpreti, invece, si sa che furono Francesco Pedrazzi, Giorgio Ronconi, Giuseppina Ronzi, Anna Del Sere, Domenico Raffaelli. L'altra opera fu *Leocadia*, libretto di Cavallini, musica di Lauro Rossi (1810-1885). « Il lavoro — così il Florimo — ebbe lietissimo successo e basterebbe per sè solo a dare fama ad un maestro per le tante peregrine bellezze in quello raccolte, e tra le altre per un coro di stupenda fattura e di sorprendente effetto ». Pompeo Cambiasi, che indica il successo per « buono », ci fa conoscere i nomi degli esecutori: la Schoberlechner, l'Alexander, il Marcolini, il Marini.

In estate si ebbero molti nuovi melodrammi.

La sera del 6 giugno il maestro Luigi Felice Rossi (1805-1863) debuttò al teatro D'Angennes di Torino con *Gli Avventurieri*, che trovarono ostile il pubblico: ciò che decise l'autore a tenersi, in seguito, lontano dal teatro, ed a limitarsi a comporre soltanto musica sacra.



Federico Ricci, che già, come abbiamo detto, aveva composto, nello stesso anno, un'opera con suo fratello Luigi, volle tentare da solo, presentando al pubblico del S. Benedetto di Venezia, il 14 giugno, *Monsieur de Chalumeaux*, su libretto del Ferretti. « Lo Spigolatore » del 30 agosto 1835, ci fa sapere che « per 15 sere l'opera ha rallegrato i Veneziani e più ancora l'impresario ». *Il signor di Chalumeaux*, che a Venezia aveva avuto ad interpreti il Galli, la Bottrigari, il Cavaceppi, ecc., cadde altrove.

Il 1° agosto, andò in scena al Nuovo di Napoli l'opera buffa: *I parenti ridicoli* di Pietro Raimondi (1786-1853), poeta Giuseppe Checcherini. Di essa si conoscono gli interpreti: Gennaro Luzio, Lorenzo Salvi, Francesca Checcherini, Fausta Piombatti, ecc. Lo stesso Raimondi, al Fondo della medesima città, fece rappresentare, poco dopo, l'opera seria: *L'Orfana Russa*, libretto di Andrea Passaro, esecutori Filippo Coletti, Giorgio Ronconi, Lorenzo Salvi, Gennaro Luzio, Fausta Piombatti, Fanny Tacchinardi.

Sempre in estate, Carlo Coccia (1782-1873) si presentò al S. Carlo con *Maria*, che ottenne esito favorevole, del poeta Emanuele Bidera, interpreti principali Gilberto Luigi Duprez, Giuseppina Ronzi, Caselli, Porta, Balestracci, Raffaelli, Zampucci; e Giuseppe Staffa (1807-1877) al Fondo, con *Un matrimonio per ragione*, melodramma serio, su libretto di Cammarano, coi cantanti: Filippo Coletti, Francesco Pedrazzi, Giorgio Ronconi, il Salvetti, Fanny Tacchinardi e la Zappucci.

Nicola Gabrielli (1814-1890), a sua volta, esordì con *I dotti per fanatismo* al Nuovo di Napoli, nell'accurata interpretazione di Casaccia, Cimmino, Fioravanti, Papi, De Nicola, Costantini, Mazza, Checcherini.

Nel mese di agosto si rappresentò, al Carcano di Milano, *Un terno al lotto* di Angelo Frondoni (1808-1891). Ignoro gli interpreti e l'esito, che ritengo sia stato cattivo come quello della precedente opera *Un carrozzino da vendere* dello stesso autore, che aveva avuto una sola rappresentazione, nell'anno precedente, alla Scala. Certo è che il Frondoni non scrisse più per teatri italiani.

Chiude la stagione musicale di estate Luigi Ricci alla Scala, il 15 agosto, con *Chiara di Montalbano*, opera semiseria verseggiata dal Rossi. Accoglienza sfavorevole in tutte le 14 rappresentazioni, come attesta il Cambiasi, il quale dà per interpreti Sofia Schoberlechner, Antonio Poggi, il Salvatori, il Frezzolini.

L'autunno doveva darci un autentico capolavoro, che, anche oggi, dopo un secolo, seguita a rappresentarsi. Alludiamo alla *Lucia di Lammermoor*, rappresentata la sera del 26 settembre al S. Carlo. Gli artisti, che ebbero la fortuna di interpretare per la prima volta la celebre opera di Gaetano Donizetti, furono: Corelli (Enrico), Duprez (Edgardo), Gioacchini (Arturo), la Tacchinardi (Lucia), la Zappucci (Alisa). Il libretto era del Cammarano. Filippo Cicconetti, il biografo del sommo maestro bergamasco, scrisse tra l'altro: « L'opera offre quanto di bello ha l'arte, di attraente il genio, di profondo lo studio, di tenero il cuore. È musica che la senti nelle fibre, e ti fa rabbrividire, il che quando si raggiunga, stimiamo raggiunto tutto il vero fine dell'arte. La novità de' motivi, la maestà delle forme, la varietà congiunta all'unità di concetto, l'intrecciarsi delle più vaghe armonie a canti soavi e commoventi, il ricco e insieme ammodato intreccio d'istru-

menti, la ispirazione di cui ogni parte è avvivata, innalzano quest'opera per giudizio comune all'onore di uno dei primi capolavori ».

Nella stessa Napoli, sempre in autunno, vanno in scena, per la prima volta, altre tre opere di diversi autori.

Al Nuovo furono rappresentate: *Il Gioiello* di Giuseppe Lillo (1814-1863) e *Pulcinella condannato alle ferriere di Maremma* di Dionigi Pagliani (o Poliani)-Gagliardi, il cui nome non figura in molti dizionari musicali. Personaggi del primo melodramma: Filippo Coletti, il Salvi, il Casaccia, il De Nicola, il Salvetti, il Capranica, Adele Mazza e la Salvetti; e, del secondo, il cui poeta fu Giuseppe Checcherini: Luigi Fioravanti, Francesca Checcherini, Marianna Checcherini, Giulia Checcherini, Antonio Costantini, il Sisto, il De Nicola. Circa l'esito della prima opera, apprendiamo dal Florimo: « L'opera buffa *Il Gioiello* fu la prima produzione del Lillo, dopo quella del Collegio. Essa fu trovata bellina da vero, piena di graziosi effetti e di spontanee melodie, e queste accompagnate da un'orchestra che faceva più pompa di sobrietà, requisito necessario, anzi indispensabile, in un'operetta di genere leggero, che di uno smodato lusso di sonorità ».

Al S. Carlo si dette l'opera seria: *Lara* del maestro Vincenzo E. de Ruolz, del quale non si hanno notizie, su libretto di Emanuele Bidera, interpreti: Luigi Gilberto Duprez, Giorgio Ronconi, Fanny Tacchinardi, lo Zacconi, lo Scudiero.

Altri due nuovi melodrammi si rappresentarono a Venezia ed a Genova. Al S. Benedetto della prima città *Elena e Malvina* del maestro Egisto Vignozzi, ed al Carlo Felice, in novembre, Emanuele Borgatta, ignoto a quasi tutti i dizionari musicali, presentò al pubblico *Il Quadromaniaco*.

Per Santo Stefano apparvero due nuove opere alla Fenice di Venezia e al Valle di Roma. L'una *Giovanna prima di Napoli*, melodramma serio del poeta Agostino Pendola, musicato da Antonio Granara (1809-...) ebbe per esecutori: Carolina Ungher, la Vial, Ignazio Pasini, Celestino Salvatori e Marco Gherardini. L'altra, *Giulietta* ossia *La fanciulla abbandonata*, del maestro siciliano Pasquale Guglielmo, al quale fornì il libretto il Ferretti, fu interpretata da Adelaide Toldi D'Anvers, Filippo Colini, Lorenzo Bonfigli, Filippo Valentini, Luigi Biondini, Vincenzo Marchesi e Baldassarre Bazzani. Il lavoro, tratto dal dramma di Sofia Gay, intitolato: *Maria o la povera fanciulla*, ebbe completo insuccesso.

GIUSEPPE DE NAPOLI.

PEL CENTENARIO BELLINIANO

**"LA SONNAMBULA"**

MELODRAMMA IN DUE ATTI DI FELICE ROMANI

MUSICA DI

**VINCENZO BELLINI**

PRIMA RAPPRESENTAZIONE: MILANO, TEATRO CARCANO - 6 MARZO 1831

PARTITURA D'ORCHESTRA IN FAC-SIMILE DELL'AUTOGRAFO - (123150) **L. 250**

1934 EDIZIONE RICORDI



# Dalle carte di un celebre tenore

Mi è accaduto di prendere visione di alcune lettere di Napoleone Moriani unitamente ad altre sue carte, le quali offrono importanti notizie relative a personaggi ed a fatti della vita artistica del secolo scorso, che mi sembra utile di far conoscere.

Napoleone Moriani, come ognuno sa, fu un celebre tenore della prima metà dell'ottocento — nacque in Firenze il 10 marzo 1808 e vi morì il 4 marzo 1878 — assai apprezzato, sia per la bella voce, ora dolcissima ed ora potente, sia per la efficace azione scenica nei generi più disparati, dalla *Sonnambula* alla *Gazza ladra*, dalla *Lucia* al *Ballo in Maschera*. Alcuni dei più rinomati maestri del suo tempo composero per lui qualche spartito: il Donizetti la *Maria di Rohan*, il Mercadante *Le due illustri rivali*, il Mabellini il *Rolla*, ecc. Dopo aver goduto dei più grandi trionfi nelle più importanti città d'Europa, il Moriani dovette, ancora giovane, ritirarsi dalle scene, perchè una malattia gl'indebolì per sempre la voce; ma rimase, fino alla morte, una delle personalità più caratteristiche ed autorevoli dell'arte canora italiana, a cui molti si rivolgevano per chiedere favori e consigli.

Le carte di lui, che io ho esaminate, comprendono argomenti d'indole musicale e d'indole speciale.

Cominciamo da una lettera di Giuseppe Lillo. Questo pianista e compositore melodrammatico di Galatina (Lecce) scrive da Napoli l'11 gennaio 1840 al Moriani, ch'era allora a Milano e cantava alla Scala, pregandolo di raccomandarlo all'impresario del teatro stesso Bartolommeo Morelli — quegli che spianò poi la via al Verdi — per ottenere la commissione d'un'opera pel carnevale di quell'anno o dell'anno successivo; lo informa che l'ultima sua opera, il *Conte di Chalais*, poesia di Cammarano, aveva avuto esito felicissimo al San Carlo e che la parte del tenore, *interessante, simpatica, sentimentale*, sarebbe indicata proprio per lui Moriani; e *se mai succederà* — aggiunge — *che voialtri Signori Cantanti divergerete* (sic) *da Donizetti, Mercadante, Bellini, forse chi sà* (con l'accento) *che le mie poche note otterranno un posto nel vostro repertorio.*

Lo prega inoltre d'interessare per lui anche il collega compositore Catelani; e di trattare il suo affare col Morelli con molto riguardo, per il che, dovendo giovare a un'amico (con l'apostrofe) è lecito dire qualche bugia sul suo merito... E non si contenta di poco l'egregio maestro Lillo, perchè osserva all'amico Moriani: *Bada che dovendo io scrivere per la Scala sia una grande opera, e mi pare che potrei essere offerto al pubblico come compositore d'obbligo, essendo che in questo anno in Napoli sono stato promosso* (sic) *al pubblico insieme con Mercadante!....*

Giuseppe Curci, compositore melodrammatico e da chiesa ed ottimo maestro di canto, con una sua lettera da Vienna del 17 settembre 1840, annunzia al Moriani che gli invia della musica che aveva composta proprio per lui e a lui dedicata; e lo informa che la signora Pasta è a Vienna e che canterà il giorno dopo in teatro l'aria d'introduzione della *Norma* ed il finale del secondo atto dell'*Anna Bolena*, per passare poi in Russia. Da buon meridionale — era nato a

Barletta — in un poscritto apostrofa il Moriani così: *Nun fa lu fesso, scriveme, e famme sapè quacche cosa di te!*

Il compositore perugino Francesco Morlacchi la domenica del 22 agosto 1841, dopo essere stato, benchè malato, in Chiesa ad ascoltare il Moriani che aveva cantato musica sua, gli scrive questa letterina commovente nella sua semplicità: *Moriani carissimo, mi feci portare in portantina nella Chiesa ed ebbi l'estrema consolazione d'udire la vostra voce angelica risonare sotto le volte della nostra Chiesa armoniosa! Dirvi l'effetto che in me produsse è impossibile. Grazie, e mille volte grazie, perchè avete voluto degnare di abbellire col vostro canto le poche note che le mie forze mi hanno permesso di scrivere in onore e gloria di Maria Santissima. Che Dio vi conservi salute e voce; questi sono i voti del vostro estimatore sincero.*

Di Federigo Ricci — il celebre autore, col fratello Luigi, del *Crispino e la comare* e da solo di non poche altre opere serie e comiche — troviamo sei lettere dirette al Moriani. La prima, spedita da Trieste il 18 gennaio 1841, così s'inizia: *Caro Moriani, o Morianone, come dice Morelli;* e prosegue annunziando di avergli spedito — per mezzo della diligenza erariale (!) — un pacco di musica contenente alcune parti della sua nuova opera *Luigi Rolla e Michelangiolo*, che il Moriani cantò poi con la Ungher alla Pergola di Firenze il 30 marzo successivo. *Io ne sono contento* — continua il Ricci — *e son certo che affidata al tuo bel talento dovrà produrre quell'effetto che mi ho* (!) *immaginato: studiala bene, ti prego, e immassimandoti* (sic) *della situazione, usati a dargli quel colorito che solamente tu, ai nostri giorni, sai dare alla musica drammatica.* Chiude la lettera con queste frasi: *Ho inteso i tuoi furori, e tanto ne ho gioito; e sono più che contento che col tuo bel talento vorrai anche giovare alle mie fatiche.*

La seconda lettera è pure datata da Trieste; ed è del 30 novembre 1842. Risponde al Moriani, il quale lo aveva invitato a Reggio per sentire il suo *Rolla*, che non può andarci per le molte contrarietà personali che vi avrebbe incontrate; per cui *ti accordino o no di dare il* Rolla, *non contare sulla mia presenza a Reggio... Io nel mio spartito ci trovo della buona musica e che questa resti là sconosciuta e di più calpestata senza ragione, l'è cosa che non la vedo volentieri; perciò se Bellini della* Zaira *ne fece i* Capuleti *penso che nessuno mi vorrà dir niente se io di* Rolla *ne farò un* Francesco, *un* Antonio *e via discorrendo.* Usanze d'allora, ma biasimevoli! Ecco la chiusa della lettera: *Spero che col tempo tu potrai cantare qualche altra mia musica, cosa che molto mi sta a cuore, giacchè, tu lo sai, nessuno mi finisce nel canto come te. Spero di sentire i tuoi furori a Roma, e ne gioirò di cuore.*

Le altre quattro lettere — del 1876 — furono mandate dal Ricci al Moriani molto tempo dopo, allorchè il maestro, dopo essere stato professore di canto al Conservatorio di Pietroburgo dal '53 al '69 ed aver fatto un breve soggiorno a Parigi, si era ritirato a vita tranquilla in una sua villa a Conegliano dove era nato.

In una di esse, del 18 agosto, lo avverte che da Pietroburgo gli aveva fatto mandare una tabacchiera; e lo invitava a venire da lui a Conegliano per un mesetto per fargli compagnia e poter dare consigli al tenore Pozzo che doveva cantare il *Rolla* nel suo paese nativo. *Vieni dunque* — egli scrive — *il* Rolla *ti appartiene; e se i Coneglianesi, per cagione della mia cittadinanza, vorranno darmi qualche segno di contentamento* (sic) *questo io voglio dividerlo con te ed averti accanto ad ogni espansione che il publico* (con un b solo) *possa dimostrare per l'opera che io composi e che tu l'eseguisti sempre* PER ECCELLENZA.... *Spero che la tua amabile Signora vorrà permetterti di allontanarti un mesetto, o quanto più vorrai, sicura che qui menerai meco la vita morigerata, saggia ed onesta qual conviene a noi due buoni vecchietti, adornati di una continua tosse ed altri piccoli malanni....*



Pochi giorni dopo, il 23 agosto, avendo il Moriani annunziato al Ricci di aver ricevuta la tabacchiera, ma senza nulla dire a riguardo dell'invito, il Ricci insiste per la visita, e con termini così *amorosi* da intenerire. *Io ti aveva già annunziato, e qui dove si rappresenta il nostro* Rolla *saresti accolto come si deve da un'Uomo* (con l'apostrofo) *della tua celebrità. Se l'è la tua Signora che ti fà* (con l'accento) *trattenere, pregala a mio nome e dille che qui saresti nella più gran tranquillità morale e* FISICA, *trattandosi che verresti in una casa di un vecchietto morigerato e di costumi integri....*

Nella lettera seguente del 12 dicembre, di otto pagine, il Ricci parla lungamente del tenore Pozzo che avrebbe dovuto cantare il *Rolla* a Firenze al teatro Pagliano, affermando che questo tenore con la sua arte è molto lontano dall'immenso suo Moriani e che non si avvicina nemmeno troppo al Tiberini (1); ma che non è un cattivo artista. Però egli non sa se la scrittura del Pozzo potrà avere seguito, per la morte avvenuta dell'impresario Scalaberni.

Con l'ultima lettera del 31 dicembre il Ricci fa i più fervidi auguri all'amico carissimo, e gli domanda se il Pozzo — che al Pagliano nell'*Affricana* passò senza lode nè biasimo — potrà cantare il *Rolla* come ne mostra l'intenzione.

Antonio Ghislanzoni, scrittore e poeta melodrammatico autore di 85 libretti d'opere, tra i quali quello dell'*Aida*, scrive al Moriani due lettere da Lecco, dove si era ritirato dopo il '70. L'introduzione della prima, ch'è del 15 aprile '77, merita di essere riprodotta, perchè indica quanta stima godesse ancora il Moriani, di cui il Ghislanzoni lumeggia la bella figura d'artista: *Caro Moriani, con viva commozione ho riveduto i tuoi caratteri, ed ho baciato il foglio come si bacia un volto di amico. L'istessa commozione ho provato a Bergamo, rivedendoti or fanno due anni. I sentimenti non soffrono analisi, ma questi che ora ti esprimo facilmente io me li spiego riflettendo a due cose: che a te ed al tuo nome si rannodano le memorie dell'età mia più gioconda e spensierata; e che tu, Napoleone Moriani, sei l'unico artista del mio sesso che abbia realizzato sulla scena il mio ideale del perfetto cantante.* Gli chiede poi alcuni appunti per una biografia di lui che vuole prima fare apparire nel *Capriccio* e poi riportare in un libro in cui egli dirà quello che sente di molti uomini insigni, nelle lettere, nelle arti e nelle scienze, da lui personalmente conosciuti; ed aggiunge: *Sarò creduto!*

Con la seconda lettera il poeta ringrazia *il caro ed illustre amico* per il dono fattogli di tre fiaschi d'eccellente Chianti; e gli richiede ancora una volta quei brevi cenni biografici oggetto della lettera precedente. *Li attendo, li invoco! Vedrai che io ne trarrò argomento di un bell'opuscolo, perchè ci metterò, nello scriverlo, tutto il mio cuore... Non ho ancora gustato il tuo vino, ma non ho cessato ancora di ammirarti e di amarti come artista.*

(1) Mario Tiberini, celebre tenore di quel tempo.

Questa ammirazione, questo amore che tante persone avevano pel Moriani, il quale pur da tempo si era ritirato dalle scene, denotano la grande valentia dell'artista e la bontà del suo cuore.

Ed ora passiamo all'esame, sommario, di altre carte appartenenti al Moriani.

Interessante, tra esse, è una lettera a lui rimasta, che Giuseppina Strepponi (celebre come artista e ancor più per essere stata la seconda moglie di Giuseppe Verdi) scrisse da Busseto il 10 ottobre 1864 (si firma Verdi senza Strepponi) a Mauro Corticelli, amministratore della Compagnia Italiana di Adelaide Ristori a Costantinopoli. Era questi persona certamente intima in casa Verdi, perchè la Giuseppina gli dà del tu, si scusa di aver tardato tanto a rispondere alla carissima ed affettuosissima sua lettera e lo prega di conservarle la sua amicizia e di aver fede in quella di lei che è sincerissima. La lettera è tutta interessante, ma a riprodurla per intero necessiterebbe troppo spazio. Bastino alcuni punti: *Spero ci vedremo a Genova dove Verdi* (2) *(che in questo momento fa il* chilo *dormendo saporitamente) pare abbia intenzione di passarvi una porzione dell'inverno. Qui a Sant'Agata intanto non sentiamo il freddo essendo l'appartamento organizzato alla russa... Verdi ed io ti auguriamo tutto quello che desideri, e ci auguriamo di vederti presto in buona salute e contento.*

Altre carte di molta importanza sono: una dichiarazione autografa del Moriani che attesta la nobiltà del suo animo e l'amore vivissimo ch'egli portava alla patria; e la copia di una sua lettera, fatta dal figlio Carlo, che conferma l'elevatezza dei suoi sentimenti, con la gratitudine ch'egli ebbe sempre pel suo maestro di canto.

Ecco la dichiarazione:

*Giacchè gli uomini, penetrando ne' familiari colloqui, amano levarne i segreti, pubblicarli, e sovente volte spargerli del più mortale veleno, il ridicolo, io pensai opportuno la presente mia dichiarazione. All'egregio Tamburini* (3), *che m'invitava gentilmente alle scene parigine e di Londra, chiedendomi il compenso delle mie fatiche, io rispondeva com'è costumanza fra gente legata in amicizia da un nodo potente, qual si è quello di un'egual professione. Chiesi io 150.000 franchi* (4), *persuaso che l'illustre artista avrebbe saputo per lunga esperienza altro essere il chiedere altro l'esigere e l'ottenere. Il negozio della voce non è per vero dire dissimile a qualsiasi altro negozio, nè mai ha ricevuto il mercadante il prezzo domandato. Lasciando che questa mia voce (dono che la più lieve cosa può togliere)* (5) *non valga quant'io bramerei valesse, cento altre cose mi esortavano a domandare la somma richiesta, e sopratutto il pericolo grave che io mi sarei esposto rimpiazzando l'unico Rubini* (6). *Del resto ho una patria libera che m'ama, e dove m'è caro assai cantare la dolcissima favella che Dante creava, che Rossini faceva divina.*

(2) Giuseppe Verdi era allora in un periodo di apparente riposo dovo aver dato nel '62 la *Forza del destino*: si preparava in silenzio alla riforma del *Macbeth* che fu riprodotto poi nel '65 al teatro Lirico di Parigi e alla creazione del *Don Carlos* ch'è del '67. Genova fu città sempre dilettissima al cigno di Busseto.

(3) Il notissimo baritono Antonio Tamburini.

(4) Il che non è molto, trattandosi di due stagioni all'estero. Del resto anche a quei tempi il famoso impresario Domenico Barbaja di Napoli — colui al quale devono la loro rapida ascensione Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante ed altri maestri — dava al tenore Rubini fino 60.000 lire per stagione.

(5) Come poi gli avvenne.

(6) Rubini Giovan Battista, forse il più celebre tenore di quell'epoca musicale.



L'altro documento (Firenze 23-11-1878) è il seguente:

*Pregiatissimo Signor Direttore del Giornale* Il Trovatore. - *Milano.*

*Con mio rincrescimento ho letto, nel suo n. 6 anno corrente, il decesso avvenuto in Trieste del povero M.° Francesco Catalano, ed in quel cenno il mio nome figura come uno dei di lui allievi: questo è un errore. Conobbi il Catalano a Napoli appena egli era uscito dal Conservatorio, ed avendolo trovato d'indole buona ed onesta, lo presi come accompagnatore, e fu meco per qualche tempo. Siccome mi fu sempre affezionatissimo, tollerai, per non recargli danno, che si qualificasse di poi quale mio Maestro. Ciò posto, debbo dichiarare che non riconosco per mio Maestro che Carlo Ruga, il quale per quattro anni m'assoggettò a severi studii, educando in modo la mia voce da toglierle tutti i difetti naturali: cosa (sia detto tra parentesi) che in oggi si trascura tanto, che le voci di tenore sono quasi tutte di gola o di diversi colori. Si è sempre detto che il timbro della mia voce era dapprima tutto gutturale e senza metallo; da un lungo e faticoso studio, unito a molte mie lacrime di scoraggiamento e con la pazienza del Maestro, si ottenne una voce non brutta, ferma ed argentina. Cosicchè al Maestro Carlo Ruga io vado debitore di tutto, della voce e del metodo.*

*Ella vede, signor Direttore, che io nulla potevo apprendere dal povero Catalano allora giovanissimo, e che piuttosto è egli che ha appreso da me le teorie del Ruga; le quali possono essere utili quando si abbia l'ingegno ed il gusto di saperle bene applicare.*"

Per la chiusa di questo modesto articolo ho serbato una lettera di Giovanni Ricordi, il fondatore della omonima Casa musicale.

La lettera, proveniente da Milano, è del 18 dicembre 1841, scritta in un foglio di formato piccolo protocollo non rigato.

Con essa — indirizzata a *Napoleone Moriani Celebre Artista Melodrammatico, Torino* — il Ricordi raccomanda al carissimo amico la signora Giuseppina Zanner, giovane dotata di ottime qualità, che era stata scritturata pel Regio di Torino dove avrebbe calcato le scene dappresso al Moriani e sarebbe stata *oculare testimone de' suoi allori*. Dice il Ricordi: *Un solo vostro consiglio, una sola vostra parola in di lei favore potrà certamente esserle più giovevole di qualsiasi altra cosa, e mi permetto quindi raccomandarla con tutto il calore. Mi chiamerò felice se voi pure mi porgerete occasione di contraccambiarvi, nel mentre che, con stima e di tutto cuore, mi protesto vostro affezionatissimo amico.* E qui la firma, a caratteri grossi e con un bel girigogolo sopra e sotto, col quale — a quel che sembra — Giovanni Ricordi era solito firmare.

LUIGI NERETTI.

Si prega di rinnovare sollecitamente l'abbonamento a MUSICA D'OGGI per 1935. - Il relativo importo può essere versato nel nostro Conto Corrente postale 32069.

# Una prova del Don Carlos con Verdi [1]

Ho udito un atto intero del *Don Carlos* che sarà rappresentato a giorni al Teatro dell'Opera, e ho veduto Verdi.

E dal fondo di una loggia, nell'oscurità, che ho potuto assistere a quello spettacolo. Nessuno sapeva che io mi trovassi in quel luogo — mi sarei guardato bene dal muovermi — e mi trattenni soggiogato da quel fascino, ascoltando, guardando, coll'occhio intento su quell'uomo dalla figura pallida, che era il pensatore, il creatore e il poeta di quel gran dramma musicale

In quella gran sala quasi sepolta nelle tenebre, colle fiammelle dei lumi smorzate a mezzo, non v'era di vivo, per così dire, che la scena, e quell'orchestra di musicanti rafforzata espressamente per l'opera. Al disopra delle teste, dei violini, degli strumenti di metallo scintillanti pel riflesso di raggi, si discerneva la folta capigliatura di Giorgio Hainl e si vedevano spuntare le punte de' suoi fieri mustacchi. Il direttore d'orchestra, colla sua bacchetta alla mano, come un colonnello prima dell'assalto, contemplava i suoi soldati, disposti nella trincea.

Dirimpetto a lui e in atto di magnetizzarlo co' suoi occhi sfavillanti di luce, seduto sopra una sedia, colle sue bianche mani posate sulle ginocchia, immobile, somigliante a qualche divinità assira, Verdi pensava, ascoltava, assorto interamente in quella musica uscita vibrante, vivente dal profondo dell'anima sua. Verdi è di alta statura, d'una magrezza nervosa, con delle spalle di Atlante che sembrano sorreggere delle montagne. I capelli lunghi, grossi, folti, cadenti sulle tempia in ciocche massicce, la barba di un nero lucido lievemente incanutita sotto il mento. Due rughe profonde lungo le guance, un viso affossato, sopracciglia spesse, ciglia mobilissime, la bocca larga, amara, sdegnosa, l'aspetto maschio e fiero, gli atteggiamenti severi e dispettosi.

Sopra una tavola a destra in un angolo, alla luce di una piccola lampada, simili ai giudici di qualche tribunale segreto, i musicanti — maestri essi pure — incaricati di far provare i cori, s'inchinavano sullo spartito e interrogavano con l'occhio gli occhi eloquenti di Verdi, leggevano ne' suoi sguardi, nel contrarsi delle sue sopracciglia, facevano degli appunti, attenti al più piccolo gesto, alla più piccola parola del maestro. Ed erano non pertanto, i signori Gevaert, Massé, Delibes, nomi riveriti e celebri; i signori Cormon, Cadot, che ponevano attenzione ad ogni nota, seguendo coll'occhio e coll'indice i varii pezzi, come un allievo studierebbe la propria lezione sul libro; luogotenenti arruolati nella compagnia di quel capitano e incaricati di dirigere, questi i cori degli uomini, quell'altro i cori delle donne, mentre un terzo (il signor Cormon) colla sua bacchetta alla mano, apre la marcia, va e viene, batte il tempo guidando un battaglione di coristi, come farebbe un ufficiale nel dirigere una rassegna. Qual movimento!

Quali sforzi da tutte le parti, dall'autore fino alle comparse! Il signor Perrin si agitava nella sua loggia, ne usciva, andava da un capo all'altro del palco, dalla sua sedia alla scena, retrocedeva fino al fondo della sala, per udire l'effetto in

(1) Dalla *Gazzetta Musicale*, 24 febbraio 1867, N. 8).



lontananza, s'imbatteva nel signor Du Locle che ha tradotto il libretto; faceva delle osservazioni, ne riceveva.

Ah! la vigilia d'una battaglia! E in mezzo a tutto quel movimento, solo, al suo posto, meditabondo, Verdi sedeva porgendo attenzione allo spettacolo.

Ma oramai i cori incominciano una gran marcia, con un andamento sorprendente e superbo — una di quelle ispirazioni venute, senza dubbio, d'un colpo, sorte all'improvviso, sprizzate come una sorgente, che dalla sera al mattino acquistano una celebrità e diventano popolari, inebriano un teatro, galvanizzano una folla.

Verdi ascolta; tutto il suo essere, tutta la potenza di quel suo temperamento di ferro è rivolta ad uno scopo solo. L'udito si è duplicato in lui, si è triplicato; egli interroga tutto, intende in quell'armonia echeggiante la nota più flebile, ascolta ad un tempo i singoli strumenti, il canto, l'orchestra, la scena; si alza, si agita, sollecita, comunica nuovo ardore a tutti quei gruppi, e grida con accento italiano che aggiunge un altro incanto alla sua voce: — Vi è un vuoto là... Animo, subito!

Si canta sul dinnanzi del teatro; ma egli si dirige ai coristi collocati sul fondo della scena: — Eh, eh!... Vi è un accento su quella nota!

Da questa parte: — Animo, presto! — Da quell'altra: — Piano! con amore!

Egli si alza, batte il tempo, fa scoppiettare con suono secco il suo pollice contro il suo medio, e quella nota stridente, attiva, nervosa, quel fragorio di castagnette domina l'orchestra, domina i cori, li eccita e li anima, come tanti colpi replicati di scudiscio. Dopo ciò, batte palma a palma; egli è tutto armonia da capo a piedi, sembra che lotti col proprio ideale, che infonda il suo genio di artista a tutti quegli uomini, a tutte quelle donne, investendoli colla propria fiamma, ardendone egli stesso, battendo l'impalcatura co' suoi talloni, correndo al fondo del teatro, arrestando i cantanti, rinvenendo la sua idea in quel caos da cui esce un mondo.

Questa marcia grandiosa del terzo atto, suonata con nuovi strumenti metallici costruiti da Sax, chiari, con suono penetrante, con delle voci talora gravi; cantata poscia dai cori che escono dal fondo del teatro, dominati dalla voce della signorina Sasse, ripresa poi nuovamente dall'orchestra, rimarrà come una delle più felici inspirazioni di Verdi. Quei musicisti — i direttori dei cori — già stancati dal succedersi di tante prove, vogliono sempre udirla due volte, e due volte applaudirla. E gran che se Verdi saluta e inclina il capo; e sembra che dica: continuiamo! Egli è che il pezzo che segue è straordinario. I deputati delle Fiandre reclamano da Filippo II le loro franchigie, protestano contro il diritto violato, innalzano con ardore le loro grida di libertà.

Don Carlos li sostiene; il re ordina che lo si arresti, nessuno si muove. Il marchese di Posa si avanza allora verso il giovine, lo richiede della spada. La scena è splendida. Bisogna udirvi Morère e Faure. Davvero, Schiller non avrebbe ragione a dolersi di non essere stato compreso. Mi sovvengo di questa scena nel suo *Don Carlos*:

« Sire, io sono tornato poc'anzi dalle Fiandre e dal Brabante... Tante provincie floride e doviziose, un popolo forte e grande.. e pur anco un buon popolo. E io diceva a me stesso: essere il padre di tal popolo, deve esser cosa divina! Ma ecco che il mio piede urta nei cadaveri, in cadaveri d'uomini, in cadaveri bruciati! ». Nessuna azione drammatica è più bella e colpisce più addentro nel cuore. Ebbene, in quel coro di Fiamminghi, coro di bassi che cantano all'unisono, lento come un canto di chiesa, sordo come il rombo di un tuono, minaccioso,

spaventoso, sublime, Verdi ha posto il medesimo ardore represso, la stessa energia risoluta a tutto, al sacrificio, alla morte, al martirio. È il fiero appello alla libertà soffocata che domanda di rivivere. Verdi vi ha espresso, come nessun altro avrebbe potuto fare, i grandi dolori di coloro che soggiacciono sotto il peso di una oppressione.

Tutti i singhiozzi della sua Italia furono intesi un giorno dalla bocca del *Trovatore*. Vi erano in quell'opera le lacrime di tutta una generazione. La gran madre gridava e supplicava coll'accento di suo figlio. Questa volta il singhiozzo si è tramutato in minaccia, le lagnanze hanno delle armi, le supplicazioni sono divenute proteste, e io dubito se i luogotenenti del re di Spagna avrebbero potuto intendere senza emozione questi gridi coraggiosi di libertà.

L'atto terzo è un capolavoro. Quante cose mi rimarrebbero a dire! Vorrei parlare della signora Sasse, il cui merito è superiore a qualunque concetto, di Obin, di Castelmary, che ha un talento notevolissimo, d'un duetto meraviglioso tra Faure e Morère. Ma ne dissi abbastanza. E qual effetto non produrrà sul pubblico quest'atto, che per certo si vorrà sentire e sentire di nuovo; giacchè, senza il prestigio dei costumi, in quella penombra, i cavalieri vestiti colle *blouses* e gli inquisitori coi *paletots* a sacco, appariscono mortificati, annichiliti, umiliati!

Si esce infatti da quella prova più piccoli e più grandi ad un tempo. Più grandi, con delle emozioni nuove, con degli orizzonti aperti, con dei soffi d'eroismo; più piccoli, poichè abbiamo potuto misurarci col genio.

Eccovi un uomo che è ricco, che è onorato, che è glorioso, che non ha più nulla da attendere dalla sua arte, tranne delle nuove fatiche, dei vaneggiamenti, delle corone acquistate a caro prezzo, dei trionfi pagati con dolori, delle insonnie, degli impeti di sdegno. Egli ha ottantamila lire di rendita; il suo nome è stato per la sua patria un segnale di libertà, una voce di rimprovero; questo artista si assise al Parlamento, lo si è portato sul teatro, acclamato, applaudito, abbracciato. Che vuole egli di più? Ciò che vuole! Santa passione del bello! Sei tu, che egli porta seco nel cuore e dal quale non uscirai più. Egli vuole il meglio. Egli va, prosegue, lotta, lavora. Egli va a sedersi su quella sedia, egli va coll'orecchio teso, ad ascoltare per quattro ore quei cori, egli va ad occuparsi fino a mezzanotte in un lavoro debilitante, ad usare i suoi muscoli dopo aver usato il suo cervello, e compiuto una volta questo sforzo prodigioso, giunta la sera della prima rappresentazione, qualcuno dei nostri, un giornalista che avrà fatto un cattivo pranzo, un bell'umore che vorrà fare un paradosso, un facitore di *spirito* che vorrà trovare un *motto*, esclamerà: « Come! è questo il *Don Carlos*?... », oppure: « Oh, per me, non amo Verdi! ».

Fortunatamente, in mezzo a tutto questo rumore che gli si fa d'intorno, l'artista, il vero artista, compreso dall'altezza della sua idea, non ascolta che la propria coscienza, e che spesso, anche fra coloro che lo circondano, sonvi persone che possono dirgli ciò che penserà di lui l'avvenire. È la loro rivendicazione, per questi uomini di genio. Essi rispondono all'oggi dal domani.

Verdi, non foss'altro, senza attendere il giudizio della posterità, avrà provata la gioia suprema di assaporare quella che Alfonso Rabbe chiamava la *gloria in moneta sonante*. Ma egli porta il suo fardello come un atleta. — *Io non sono che un paesano*, egli dice, allorchè gli si vuol parlare della sua rinomanza. Sia. Egli è di quei *paesani* che vincono delle battaglie, o scoprono delle terre ignorate.

GIULIO CLARETIE.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Questioni monteverdiane

### Il «Vespero» e l'«Orfeo»

Si riparla di Claudio Monteverdi, per le rappresentazioni, a Roma e a Milano, dell'*Orfeo*, rielaborato con diversi criterii, da Giacomo Benvenuti e da Ottorino Respighi. Si parla nuovamente del problema della esecuzione pratica della musica antica. Appunto dell'esecuzione di Monteverdi si occupa nella *Schweizerische Musikzeitung* Hans F. Redlich (autore d'un pregevole volume su i madrigali del grande Claudio) e più particolarmente della realizzazione ch'egli stesso ha compiuto del *Vespero della beata Vergine*, pubblicato nel 1610. Le difficoltà di tale realizzazione sono analoghe a quelle dell'*Orfeo*, 1607. Il Redlich s'è domandato a quali fonti possano attingersi notizie e norme per ricostituire, quanto sia possibile, il contenuto sonoro delle musiche concertate che Monteverdi ci ha lasciato con indicazioni sommarie e imprecise. E ha risposto al quesito dicendo che se le lettere, le prefazioni programmatiche di Monteverdi, le opinioni dei teorici contemporanei, giovano a dar qualche luce, il terzo volume dei *Sintagma Musicum*, 1619, di Michael Praetorius è il documento più prezioso intorno al concetto che dell'esecuzione s'aveva fra il 1580 e il 1630, il trattato che meglio esponga il pratico uso della *res facte*, quello insomma che può consigliare il moderno musicologo nella ricostruzione di ciò che fu pensiero, consuetudine, suono, bellezza e ora è soltanto un segno, e sovente un segno controverso.

E' questo un problema della nostra epoca, desiderosa di accertamenti scientifici, che non mai occupò parimenti altre generazioni, benchè Rinascimento e Umanesimo destassero anche nella musica un certo senso storicistico, quello che propose ai teorici del Cinquecento il fantasma del grecismo e che in Monteverdi insinuò la predilezione di Platone. Dal senso storicistico derivò allora il concetto di stile e quell'epoca usò frequentemente nei trattati, nelle lettere, nelle prefazioni, la parola stile, nelle locuzioni « stile moderno » o « concitato molle e temperato » o « madrigalesco ». Concetto di stile, nota il Redlich, è sinonimo di consapevolezza storica, significa scomposizione del passato dagli elementi di un'analisi retrospettiva, significa che il presente trae forze creatrici da viventi immagini storiche. S'ebbe anche la copia dello stile e si formarono consuetudini di stilizzazioni. La messa *In illo tempore* di Monteverdi rappresenta la stilizzazione del fiamminghismo. Il così detto stile palestriniano fu un riflesso dell'irrigidimento formale.

***

Un altro ordine di considerazioni è quello dell'uso degli istrumenti, che, come ha accertato lo Schering, era assai divulgato, nell'accompagnamento o nella sostituzione delle voci. Il citato Praetorius aveva fatto esperienza delle possenti opere di G. Gabrieli, dei madrigali di Marenzio, di Gesualdo, di Monteverdi e anche del *Vespero* di Claudio, onde egli trasse, per offrirli come esempii di stile concertante, due frammenti. Analizzò inoltre forme e uso di strumenti e coloriture di altre opere monteverdiane, mostrandosene peritissimo. Ecco perchè il Praetorius è di utile consultazione.

Monteverdi non lasciò alcun pensiero esplicito intorno all'istrumentazione, alla stesura delle partiture, all'elaborazione del basso continuo, pratiche che in quel tempo barocco, incline all'improvvisazione, erano affidate al maestro di cappella. Ma dalle didascalie di varie sue opere si può desumere che egli desiderasse un'orchestrazione colorita, anche quando richiedeva scarsi mezzi. Le didascalie strumentali sono sovente contradditorie. Nel corso del balletto *Tirsi e Glori* nomina dodici strumenti, non prescritti nell'indice strumentale. E nel *Vespero*, dove sono indicati *sex istrumenta*, ne suonano dodici. Analoghe aggiunte si notano anche nell'*Orfeo*. Anche più gravi problemi sorgono nella ricerca della equivalenza degli istrumenti antichi, scomparsi o trasformati con i moderni.

E per tutto ciò la ricostruzione della sonorità monteverdiana è un compito assai arduo e difficile.

## ITALIA

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 6 dicembre 1934.

F. Abbiati: *Per un'intesa fra pubblico e compositori.*

——— 10 dicembre 1934.

L. D'Ambra: *Da Cosima Wagner allo studente Fritz* (Nuovi e gustosi spunti pucciniani).

——— 14 dicembre 1934.

G. Cenzato: *Giuseppe Verdi e Domenico Morelli* (Riproduzione di alcune lettere tra i due grandi artisti, donate, dagli eredi del secondo, al Museo della Scala).

——— 28 dicembre 1934.

C. O.: *Vicenda di una lieta passione; Una banda di tre secoli e mezzo fa (da Poggio Mirteto).*

**L'Ambrosiano.** - Milano, 7 dicembre 1934.

L'archivista: *Lo «Stabat Mater» di Rossini. Dalle polemiche iniziali al grande trionfo.*

**Musica Sacra.** - Milano, novembre 1934.

R. Lunelli: *Eugenio Gasparini* (organaro tedesco dell'800). — Anonimo: *L'antifonario monastico e la revisione di vecchi preconcetti.*

**La Rassegna Musicale.** - Torino, novembre-dicembre 1934.

M. Bontempelli: *Meditazioni intorno alla musica.* — A. Einstein: *Il «Dialogo della musica» di messer Anton Francesco Doni.* (Il *Dialogo* meritava davvero di esser letto e recensito da un saggiatore colto e squisito come l'Einstein. Libro di grande interesse per l'ambiente culturale del Cinquecento, in generale, per le questioni della diffusione della musica vocale e strumentale e per quelle della monodia e della polifonia, in particolare. Recensione esauriente, che tien luogo della lettura del libro, per chi non abbia necessità della conoscenza diretta, o incuriosisce e spinge alla lettura). — F. Fano: *Ancora sul problema della critica musicale.* (Polemica con G. Pannain). — G. Roncaglia: *G. C. Cambini, quartettista romantico.* (Continua lo studio iniziato nel fasc. di marzo 1933 della stessa rassegna: esame schematico e formale, esame dell'ispirazione tematica; annuncia uno studio su A. B. Bruni, del quale fu pubblicato nel 1931 una miscellanea di studii di G. Cesari, L. de la Laurencie, H. Closson, ecc.). — E. Borrelli: *Il Wort-ton-drame* (cont.).

**La Stampa.** - Torino 4, 8, 12, 16 dicembre 1934.

A. Della Corte: *La vita sentimentale e mondana di V. Bellini* (Il carattere morale; Romantico, vulcanico e tenero; Un ambiziosello; Di fronte a Rossini).

**L'Organista Liturgico.** Bergamo, novembre 1934.

D'Acri: *Voci sull'autorgano.*

**L'Arena.** - Verona, 16 dicembre 1934.

G. Bertolaso: *Musicisti dell'Italia nuova. Ottorino Respighi.*

**La Nazione.** Firenze, 4 gennaio 1934.

A. Brugnoli: *Il problema dell'insegnamento musicale* (L'interessante articolo si occupa della tecnica e coscienza artistica, delle Scuole Conservatori e programmi, delle prove, diplomi e selezione di giovani, enunciando le possibili riforme pedagogiche e professionali).

**Bollettino dei Musicisti.** - Roma, ottobre-novembre 1934.

M. Labrcca: *La musica nei giornali «Luce»* (Si domanda maggiore utilizzazione della musica italiana, migliore corrispondenza e adesione al soggetto anche per quanto riguarda la lunghezza di quella e di questo).

**La Gazzetta del Mezzogiorno.** - Bari, 13 dicembre 1934.

M. Incagliati: *Monteverdi sulla scena di oggi.*

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, novembre 1934.

C. Koechlin: *Ricordi di Debussy, della Schola e della S. M. I.* — Continuaz. delle memorie su *Gluck a Parigi nel 1774.* — R. Petit: *A proposito del contrappunto di Mozart.* — B. Pesquinne: *Il blues, la musica negra nelle città, nascita e avvenire del jazz.* («La forma superiore del genio musicale negro è il jazz, non lo *spiritual*, e la forma superiore del jazz è la composizione, non l'improvvisazione»).

**Revue de Musicologie.** - Parigi, novembre 1934.

H. Opienski: *La sinfonia polacca nel XVIII* (Specialmente su Dankowski). — P. M. Masson: *I «canti anacreontici» di Méhul* (continua). — L. de la Laurencie: *Gli inizii della musica da camera in Francia* (continua).



**Le Monde Musical.** - Parigi, novembre 1934.

R. Brussel: *Aurora e crepuscolo di un amore romantico* (Liszt e D'Agoult). — Borrel: *Sull'orchestra francese del XVIII secolo.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 2, 9, 23 novembre 1934.

J. Tiersot: *Liszt come compositore d'opere.* (Nel primo fascicolo s'inizia uno studio su questo tema, accennando al *Don Sanche* del 1825; nel successivo si parla della debole tendenza di Liszt alla composizione operistica; nel fascicolo del 23 novembre si accenna al *Corsaire*, al *Manfred*, al *Sardanapale.*

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1 novembre 1934.

L. B. Battaille: *G. Pierné* (recensione di *Fragonard* al Teatro della Porte Saint Martin.

——— 15 novembre 1934.

E. de Mondesir: *Il museo d'istrumenti antichi a Norimberga*, con illustrazioni.

**Le Guide du concert.** - Parigi, 2, 9, 16, 23 novembre 1934.

J. Bruyr: *Colloquio con Boieldieu.* — J. Bruyr: *Colloquio con Paul Le Flem.* — M. Orban: *L'U. R. S. S. vista da Florent Schmitt.*

P. Soccanne: *Geoffroy* (notizie del primo critico drammatico e musicale del *Journal des débats* dal 1810 al '14).

P. Soccanne: *I. B. A. Suard* (1733-1817, uno dei pontefici della critica musicale a Parigi, fra il 1777 e il 1817).

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, novembre 1934.

G. Chase: *Lo Stato e le belle arti in Francia.* — G. Abraham: *Canti di Borodin.* — G. Thomson: *La decadenza del bel canto.*

**The Musical Opinion.** - Londra, novembre 1934.

La main gauche: *Thomas Beecham e il festival.* — H. B.: *Toscanini.* — B. Maine: *Jan Smeterlin.* — G. Abraham: *«Mlada» di Rimski-Korsakof.*

**The Chesterian.** - Londra, dicembre 1934.

C. M. Girdlestone: *Ultime composizioni salisburghesi di Mozart.* — R. H. Hull: *Il metodo orchestrale di Scriabin.* — P. O. Ferroud: *Toscanini.*

**Monthly Musical Record.** - Londra, novembre 1934.

M. M. Carter: *Uno studio su Puccini.* — H. Boys: *Strawinsky.* — E. Blom: *I plagi di Händel* (Tratta il tema, già noto, delle musiche di Stradella, Urio, Erba, echeggianti in quelle di Händel). — S. Rachmaninof: *Il compositore come interprete.* — J. Hambourg: *Le sonate di Bach per violino solo.*

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, novembre 1934.

L. Weber: *Musica e collettività* (La musica come elemento unificatore dello spirito sociale e nazionale, specialmente col mezzo del canto popolare unissono). — H. Gerigk: *Una lancia per Schönberg!* (A proposito delle controverse opinioni sul valore di S. espresse nel sessantesimo anniversario. Riesame dei concetti di atonalità e di modernità. «S. ha fatto male alla musica più di tutti i suoi oppositori messi insieme». — D. Günther: *Per l'unità della danza e della musica* (Sostiene questa novità, avveratasi in Germania, e degna di avverarsi nella più compiuta forma artistica. Malgrado le influenze straniere il popolo tedesco ebbe sue danze caratteristiche, originali e appropriate al suo temperamento e alla sua esistenza, le serbò e tuttora potrebbero essere coltivate). — W. Krieg: *Maschere di musicisti*, rilevate durante la vita o dopo la morte (con illustrazioni: Ansorge, J. S. Bach, Baussnern, Beethoven, Brahms, Bruckner, Bülow, Busoni, Fasch, Gluck, Haydn, Liszt, Lortzing, Mozart, Reger, Schillings, Spohr, J. Strauss, Suppé, Verdi, Wagner, Weber, Wieck, Wolf, Zelter).

**Neues Musikblatt.** - Berlino, novembre 1934.

H. Lang: *Nuove strade per la musica popolare.* — W. Mathes: *Giovani compositori, Karl Höller.*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 2 novembre 1934.

H. Güttler: *Avanti o indietro?* (Sulla necessità della cultura tedesca di progredire col moto dei tempi nuovi). — R. Petzoldt: *Ancora sul problema del colore e del suono.*

— P. KLAUERT : *Contributo alla conoscenza di S. Scheidt.*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 9 novembre 1934.

A. THAUSING : *Biologia della cultura musicale* (L'attuale fortuna che le teorie sulla razza trovano in Germania si riflette anche nel campo musicale con questo studio sulle prime manifestazioni del talento musicale). — W. LYEWSKI : *Schiller in musica* (Si osserva che non la scarsa quantità delle liriche di S. influì o ebbe relazioni con la musica, bensì la produzione drammatica. Si ripetono notizie già divulgate sul *Don Carlos*, ecc.). — W. KRIENITZ : Recensione della *Lucedia* di Vittorio Giannini.

——— 16 novembre 1934.

M. UNGER : *Nuova interpretazione di Beethoven.* (Si riferisce al noto libro dello Schering, e cita le « ricerche » di Carl Iken del 1819 e 1820 sulle interpretazioni tentate dai primi cultori di Beethoven a Brema, e riferito dallo Schindler). — K. STEPHENSON : *La funzione del critico musicale.* — A. DIESTERWEG : *Varianti dell'« Erlkönig ».*

——— 23 novembre 1934.

L. D. UNGERER : *Affari o cultura?* — A. WEIDEMANN : *Beethoven e Weber.*

——— 30 novembre 1934.

E. ZANDER : *La logica della Nona.* — F. BERGHOLD : *G. Puccini.* — H. RUTZ : Recensione del *Maestro di Palmyra*, opera in 3 atti di H. L. Kormann.

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 3, 10, 17, 24 novembre 1934.

R. VON MOISISOVICS : *Sul problema della forma nella musica strumentale.* — E. KRIEGER : *Profilo del compositore R. Wetz.*
FR. BASER : *Musiche ispirate da Schiller.* — G. LEHUE : *Onoriamo R. Heuberger* (nel ventesimo anniversario della morte del compositore).
K. G. GRABE : *Far musica è cosa lieta* (Continua la campagna da molti mesi iniziata dalla stampa tedesca pel ritorno alla « musica da casa », fatta cioè familiarmente dai dilettanti, non per « fare impressione sul pubblico », ma per « esprimere» e godere della propria attività ; e ciò come correttivo della pigrizia diffusa dai moderni mezzi meccanici di udizione musicale).
W. ALTMANN : Recensione del *Meister von Palmyra* di Hermann, rappresentato ad Altenburg.

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 7, 14, 21, 28 novembre 1934.

F. VON LEPEL : *Schiller e le questioni dello stile musicale.*
G. RIESENFELD : *L'insegnamento della storia quarant'anni or sono.* — G. BOCK : *L'« Allegro » Anton Bruckner.*
H. PASCHE : *Per la diffusione della musica nelle famiglie.* — H. MÜLLNER : Recensione del *Das Lebensbuch Gottes*, di I. Haas, rappresentato a Essen.
K. HUSCHKE : *Spohr e Beethoven.* — F. JARITZ : *L'esistenza economica del musicista.*

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, novembre 1934.

W. ZENTNER : *Profilo di Elly Ney.* — C. A. MARTIENSSEN : *Profilo di E. Fischer.* — E. BAUER : *L'espressione poetica di W. Niemann.* — H. J. MOSER : *W. Kempff al pianoforte.* — L. SCHELLENBERG : *Memorie di C. Ansorge.* — F. BUSONI : *Rubinstein a Vienna* (Un articolo di B., datato Vienna, 28 febbraio 1884 ; B. scrisse che Rubinstein tornava allora a Vienna con rincrescimento, poichè il pubblico lo apprezzava soltanto come un pianista virtuoso e non lo teneva in conto di compositore. Lentamente vinse le resistenze e riuscì a iniziare trattative per la rappresentazione del *Nerone* e far ascoltare le sue musiche nei suoi concerti, tanto da inserirne diciotto in un solo ciclo. Infine, B. fissò le sue impressioni di parecchie interpretazioni di Rubinstein).

**Musica Sacra.** - Regensburg, novembre 1934.

W. DAUFFENBACH : *L'intonazione del « requiem ».* — I. R. STOCKHAUSEN : *La moderna composizione della messa a cappella.* — F. HOSCH : *Le caratteristiche del canto corale dei monaci di Solesmes.*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, ottobre 1934.

WOLF M. VON STAA : *Stato e istruzione artistica.* — W. WEBER : *Organizzazione e personalità nell'istruzione.*

——— novembre 1934.

H. BESSLER : *Schiller e il classico in musica.* — E. FOCH : *Ricerche sul Volkslied nella Germania meridionale.* — H. HAMM : *L'odierno posto della musica nella scuola popolare.*



## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 novembre 1934.

H. J. MOSER : *Un canto d'amore* (A. Geering per primo accennò a Bart. Götfried aus Framken, che, nato nel 1460 a Berna, fu *Kantor* e morì a Berna nel 1522. Il Moser ha trovato nella Bibl. Naz. di Vienna un frammento manoscritto d'un suo canto d'amore). — H. SPELTI : *Rudi Stephan* (Tratta del poema *I primi uomini* del compositore morto in guerra nel 1915).

——— 15 novembre 1934.

G. KINSKY : *Cinque lettere inedite di Wagner a Meyerbeer* (Julius Kapp aveva per primo chiarite le relazioni di Wagner con Meyerbeer. Le lettere del giovane artista, ancora del tutto sconosciuto e privo di mezzi, al potente e acclamato autore degli *Ugonotti* provano quanta fosse la sua devozione e la riconoscenza. Soltanto la sollecitudine di Meyerbeer poteva sostenerlo negli inizii della sua carriera, presentarlo ai musicisti parigini, al mondo teatrale, ottenergli lavoro e compensi dall'editore M. Schlesinger. Questi ricevette da Wagner, il 14 gennaio 1841, una lettera, che lo ringraziava di « avergli quasi salvato la vita ». A Meyerbeer, Wagner era grato (18 marzo e 9 dicembre '41) dell'accoglimento del *Rienzi* al Teatro di Corte di Dresda e dell'*Olandese volante* all'Opera di Berlino. Più tardi, com'è noto, Wagner infierì contro Meyerbeer, artista e uomo, obliando la «eterna riconoscenza » che gli aveva promesso. Generosamente Meyerbeer non volle mai dar pubblicità alle lettere devote di Wagner, neppure nei momenti più aspri del conflitto e delle offese. Alcune di tali lettere furono conosciute molti anni dopo la morte di Meyerbeer. Altre cinque, vendute nel 1919 da un antiquario berlinese, furono parzialmente pubblicate. E queste si leggono ora integralmente, datate 18-1-1840, 15-2-'40, 26-12-1844, 27-12-'45 e 4-1-'46. Sei anni dopo usciva lo scritto wagneriano intitolato *Il giudaismo nella musica*).

**Dissonances.** - Ginevra, novembre 1934.

R. ALOYS MOOSER : *Per l'orchestra di Ginevra.* — ID. : *La ragione degli sciocchi.*

## SPAGNA

**Revista Musicale Catalana.** - Barcellona, novembre 1934.

F. PUJOL : *Il codice musicale de Las Huelgas.* — J. SUBIRA : *Musicisti spagnuoli del '600 : Diego de Pontac.* — R. HALL : *Il III festival internazionale di Venezia.*

**Musicografia.** - Monovar, novembre 1934.

E. SERRANO : *La mia opera « Mitridates ».* — J. SUBIRA : *Il progresso culturale a Monovar.*

## BELGIO

**La Revue Musicale Belge.** Bruxelles, novembre 1934.

A. CRABBÉ : *A. Toscanini.*

## AMERICHE

**The Musical Quarterly.** - New York, ottobre 1934.

A. EINSTEIN : *Opus I* (Considera le prime composizioni di J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Wagner). — A. H. STARKE : *Sidney Lanier* (L'attività poetica e musicale di S. L. nato il 3 febbraio 1842 a Macon, Georgia). — TH. ARCKER : *La costruzione formale della « Bella molinara » di Schubert.* — S. BARGELLINI : *Paganini e la principessa.* — F. DENSMORE : *I canti dei soldati indiani durante la guerra mondiale*, con citazioni. — V. ALFORD : *Costumi musicali dei cantanti*, con illustr. e citazioni. — G. HERZOG : *Melodia parlata e musica primitiva*, con illustrazioni.

RECENTE SUCCESSO AL
TEATRO REALE DELL'OPERA

C. MONTEVERDI

**L'ORFEO**

Favola pastorale in 1 Prologo e 5 Atti
di A. Striggio

Adattamento scenico in 1 Prologo, 3 Atti
e 5 Quadri di A. ROSSATO

Trascrizione ritmica, realizzazione
e strumentazione di

G. Benvenuti

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto . . . . . » 3,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

# VITA MVSICALE

## TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

### L'«ORFEO» di Monteverdi nella trascrizione di G. Benvenuti al Teatro Reale dell'Opera

Tra i maggiori umanisti, che resero glorioso il nostro Rinascimento, eccelle, quale creatore di forme musicali imperiture, Claudio Monteverdi.

La sua multiforme opera, appunto perchè sostanziata di umanità, subitamente al cuore del popolo si apprende, generandogli quella tale commozione estetica che è elevazione spirituale. Dal che chiaramente si deduce come il Monteverdi abbia pienamente approfondito l'aureo concetto greco-romano, cioè che la spiritualità degli iniziati, nelle loro differenti manifestazioni, debba annidarsi, rivivere e svolgersi in quella del popolo, a ciò che la vita così attivamente vissuta, prenda la forma di una vera e propria costruzione.

Peraltro, giova anche rilevare che gli artisti, i poeti ed i musicisti del Rinascimento, se da una parte aderirono al pensiero greco-romano di esprimersi nelle loro opere umanamente, nel concepirle si affidarono completamente alle esigenze e risorse del loro genio.

Perciò, nè lo stile ariostesco dell'*Orlando*, nella sua armonica elegante e canora forma; nè la titanica e biblica espressione del *Mosè* michelangiolesco; nè la prodigiosa concezione del dramma musicale monteverdiano, nulla, rispettivamente, derivarono sia dalla poesia che dalla scultura e dal teatro ellenico.

Al contrario i poeti e i musicisti del cenacolo del Conte Bardi, benchè degni del maggiore riguardo per i nobili propositi da cui erano animati, per il fatto stesso di aver preso a modello il teatro greco, del quale poi non conoscevano affatto la genesi, non portarono a termine che delle opere infarcite di retorica.

Era il tempo in cui si determinò la reazione più violenta contro il contrappunto da parte dei suindicati musicisti, i quali, un po' suggestionati dall'idea platonica, ed un po' dal pregiudizio che al di fuori della monodia non si potesse esprimere il fervore sentimentale, si illusero di portare il loro valido contributo al movimento umanistico, che, invece, risultò soltanto intenzionale.

Monteverdi, al contrario, appunto perchè fu un genio, astrasse completamente da ogni preconcetto, poichè intuì luminosamente che tanto il contrappunto, quanto la monodia e tutti gli elementi costituenti il linguaggio musicale, sono ugualmente atti ad esprimere qualunque stato d'animo tramutandolo in forma d'arte, purchè vengano valorizzati dall'attività fantastica.

In altri termini, Monteverdi, oltre che musicista, fu sopra tutto artista sommo. Tale egli essendo, non elaborò e sviluppò cerebralmente, come fine a se stesso, e come avrebbe fatto un contrappuntista puro, i mezzi per raggiungere un ideale artistico, ma invece li plasmò, costruì ed attuò come entità spirituale intesa a suscitare la commozione estetica.

Varrebbe come dire: che il contrappuntista puro ci dà l'arida esercitazione, e l'artista la forma sostanziata di commozione.

Il tessuto ritmico, nella sua dinamicità propulsiva, quello polifonico, nell'ardita vibrazione degli urti sonori, e quello armonico nella smagliante fusione coloristica, una volta generati dalla fantasia monteverdiana, altro non manifestano che la concretazione del dramma musicale. Parimenti l'orchestra, che del melodramma del primo ottocento non fu altro che la cornice, qui al dramma s'incorpora, lo anima di tutte le risorse timbriche e ne completa l'organicità.

Così concepito, il dramma musicale monteverdiano folgora nella luce storica del Seicento, assurge a valore universale e segna, per la sua inconfondibile originalità e completa perfezione di forma, un punto di partenza e di arrivo. E ciò anche per il fatto stesso che le opere apparse subito dopo rimasero di gran lunga inferiori a quelle del sommo maestro.

Ora le caratteristiche del dramma monteverdiano nettamente si differenziano sia da quelle



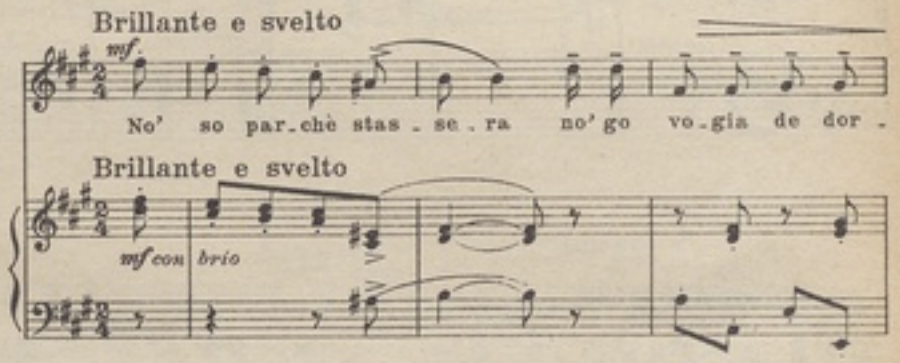
*Al Mº Ermanno Wolf-Ferrari*

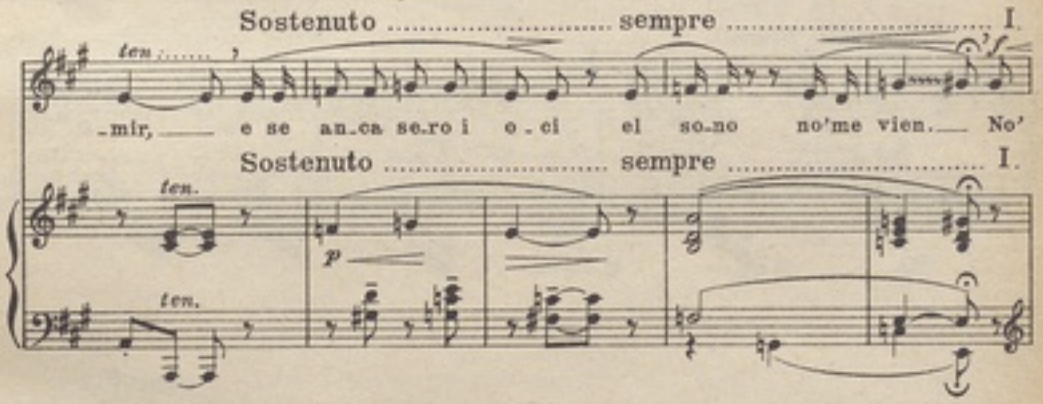
# «Me sento 'na spissa nel cuor»

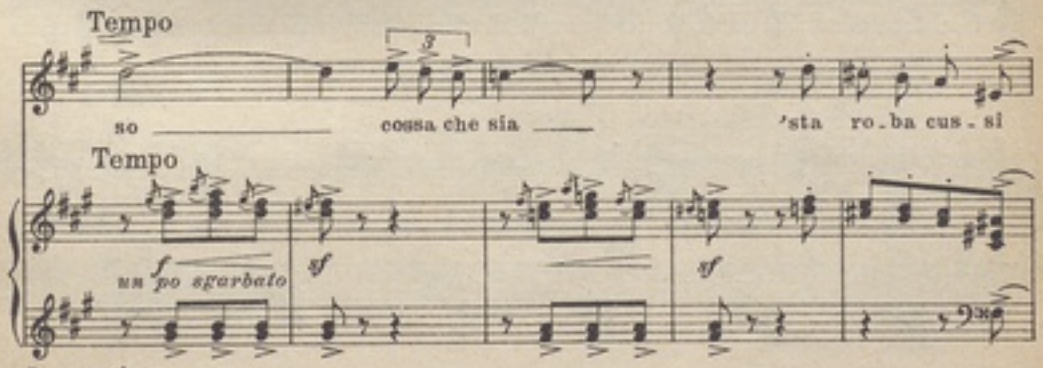
## CANZONE VENEZIANA

*Versi di*
P. M. BIANCHIN

*Musica di*
G. B. WOLF-FERRARI
*(1933)*




*Proprietà riservata*

Meno

*ten.*

I. Tempo

*con brio*

strana che un fià me fa sof_frir ___ ma po' me piase tan_to. Me

Meno

I. Tempo

*con brio*

Allegretto mosso

sen_to 'na spis_sa nel cuor _____ un gran _____ bi_sogno d'a_

Allegretto mosso

*poco cresc.*

*pp leggero*

Ped. * Ped. * *segue*

*incalzando e cresc.*

_mor _____ 'na vo_gia de flo_ri e de sol, _____ de sen_

*incalzando e cresc.*



*ritenuto* ..... *rall* .....

Un po' meno

*(recitando) legato*

_tir _ _ me co_co_la _ da da pa_ro_le_te be_le da

*ritenuto* ..... *rall* .....

Un po' meno

*p*

*Sostenendo* .....

Largo

*f* 3 *ten.*

ba_si su la bo_ca che so_spirar me fassa: «Vo_gi_me tan_to

*Sostenendo* .....

Largo

I. Tempo

ben!» ___

I. Tempo

*sciolte*

*p*

*morbido*

Ped.

che costituiscono la forma delle opere di Gaspare Spontini, e sia da quelle dalle quali traggono la loro peculiare fisonomia le opere melodrammatiche del nostro ottocento. In base a tali distinzioni, occorre non dar luogo a confusioni di sorta, nel senso che non venga chiamata melodramma la concezione monteverdiana; mentre simile denominazione spetta di diritto all'opera, specialmente, del primo Ottocento, in quanto che basata prevalentemente sulla melodia accompagnata, sulla quale si stendeva il testo del libretto.

Dramma musicale, occorre, invece, che si denominino l'*Orfeo*, l'*Incoronazione di Poppea*, l'*Arianna* e tutte le opere monteverdiane, poichè, come più sopra abbiamo dimostrato, la monodia, l'arioso ed il recitativo da una parte, il contrappunto, l'armonia ed il ritmo dall'altra, inquadrati nell'orchestra, sono elementi vitali, essenziali ed espressivi del dramma, che all'atto della rappresentazione, si colgono in una unità assoluta. Ed a tale unità si sposa, altresì, l'ambiente di ciascuna scena, la psicologia in atto di ciascun personaggio, dal contrasto dei quali elementi si genera, si sviluppa e va verso la sua catarsi il dramma, in quella forma d'arte alta, che soltanto un genio come quello del divino Monteverdi poteva creare.

Ed è in questa forma che, come culto spirituale di alta e sovrumana beltà, rifulge l'amore di Orfeo per Euridice, come quello che fiorì negli spiriti eletti della Rinascenza, cioè profondamente umano ed antiascetico, simbolo di vita perenne, sovrumana vibrazione del cuore umano, in virtù della quale la vita si vive nell'ebbrezza dell'estasi. E sotto tale punto di vista, Monteverdi si può riavvicinare tanto all'Ariosto quanto allo Shakespeare, che non dissimilmente ritrassero ed eternarono nelle loro forme d'arte il sentimento dell'amore.

E se dall'amore si passa al dolore, si rileverà con quale accento di insuperabile espressione esso è manifestato dall'arte monteverdiana. All'atto che la Messaggera annunzia ad Orfeo la morte di Euridice, la musica non descrive, non commenta, non sottolinea il testo poetico, ma canta un canto di dolore, e così alto, perchè sorge dall'alto, da assurgere a forma simbolica del dolore. Tale è infatti il «lamento di Arianna» nell'opera omonima dello stesso Monteverdi, lamento che, interpretato dalla cantatrice Virginia Andreini, mosse tutto il pubblico convenuto a teatro, a lacrimare.

E passando, ancora, dal sentimento del dolore a quello della gioia, non è a dire con quale esaltazione venga manifestato dal coro dei pastori e delle ninfe, allorquando inneggiano a colui che con le melodie della sua lira, e la soavità del suo canto, compie il prodigio di incantare le bestie feroci, di arrestare il corso dei fiumi e di animare le pietre.

In questi cori, la poesia agreste è ritratta musicalmente con una originalità assolutamente monteverdiana; nè la medesima manca, peraltro, in quelli penetrati di drammaticità, che ai primi si avvicendano quale efficace contrasto.

Ed è qui che si rivela in pieno il Monteverdi dei madrigali, destinato a battere nuove vie, e ad affermare al retore Artusi, smentendolo, che l'arte non è riproduzione di modelli prestabiliti, ma la creazione di nuovi modelli inimitabili. Egli precorreva, allora, il concetto pirandelliano «che ogni forma non deve essere nè antica, nè moderna, ma *unica*, quella che è propria d'ogni singola opera di arte e non può essere altra nè di altre opere, e che perciò non può nè deve esistere tradizione in arte». E sulla base di tali principii, all'atto che creava, astraeva completamente dalle regole armoniche e contrappuntistiche che governavano le esercitazioni dei retori, e soltanto nella fucina del suo fervore fantastico, affioravano gli agenti sonori di ogni sorta, come gli accordi di settima e di nona, l'ardita andatura delle parti nella dinamica contrappuntistica, agenti fino allora non mai adoperati, che nel loro insieme costituivano il tessuto espressivo di quel linguaggio musicale che doveva simboleggiare in uno stile nuovo le figure animatrici delle sue opere.

E similmente l'orchestra, nella fusione dei suoi timbri, nella ricca varietà dei suoi atteggiamenti e nel modo d'incorporarsi al dramma durante il corso dell'azione, rivela la sua caratteristica ed inconfondibile fisionomia.

Ad eccezione dei recitativi melopeici, che sono sostenuti dal basso continuo, l'orchestra ha per ciascuna scena un impianto diverso dalle altre, per tutto lo svolgimento del dramma. Per esempio: il coro-ballo: «Lasciate i monti, lasciate i fonti» viene accompagnato da cinque viole da braccio, da tre chitarroni, da due clavicembali, da un'arpa doppia, da un contrabbasso da viola e da un flautino alla vigesima seconda. Alcuni ritornelli sono orchestrati per un clavicembalo, due chitarroni e due violini alla francese. La scena culminante in cui Orfeo scende all'inferno è resa con accordi cupi dei cornetti, tromboni e regale; e quando Orfeo trafitto dal dolore lo manifesta agl'Inferi col suo canto, perchè si possano commuovere, si odono i suoni dell'organo fusi a quelli del chitarrone, e su di essi, subito dopo, si stende un dolcissimo canto dei violini. E così, via via, veniva a costituirsi quella tavolozza orchestrale ricca di contrasti, e fino allora da nessuno mai immaginata, dalla quale si sono generate in seguito le varie tavolozze orchestrali fino a quelle odierne.

Del resto, quando noi ascoltiamo nell'*Orfeo* i recitativi del protagonista, gli ariosi, i monologhi e tutto l'eloquio canoro sia del protagonista, che di Euridice, della Messaggera, di Proserpina e delle figure simboleggianti la musica e la speranza; quando ascoltiamo i dia-

loghi fra il semidio ed Euridice, fra il medesimo e Plutone; quando, infine, ascoltiamo i cori di pastori, pastorelle e ninfe; i cori di spiriti infernali e celesti, e tutte le forme ritmiche di danza, non ci sembra evidente che da simili costruzioni sieno direttamente derivate quelle che costituiscono la concezione delle opere più rappresentative dei grandi creatori drammatico-musicali?

Epperò la prima rappresentazione dell'*Orfeo* che ebbe luogo in Mantova alla Corte del principe Francesco Gonzaga nel 1607, segna una data gloriosa, non solo per il nostro, ma per tutto il teatro lirico internazionale.

Dall'*Orfeo*, concezione che reca già ben scolpiti tutti gli attributi del genio monteverdiano, attraverso quella delle opere intermedie, si giunge, per via sempre ascensionale, all'*Incoronazione di Poppea*, concezione eminentemente latina, che oltre alla bellezza originale della forma, rivela quella espressione potentemente umana, in virtù della quale tutte le opere drammatico-musicali di Monteverdi s'imposero, s'impongono e s'imporranno all'ammirazione unanime delle generazioni di ogni tempo.

E da quest'arte sovrana la spiritualità collettiva trae la sua gioia estetica, e la rivive nell'ebbrezza della maggiore esaltazione, tal quale la rivisse l'autore, nel creare l'opera d'arte.

***

Ed ora occupiamoci della trascrizione di Giacomo Benvenuti, che ha riscosso l'unanime approvazione sia della critica che del pubblico severo del Teatro Reale dell'Opera.

E' evidente che il Benvenuti, innanzi di affrontare la nobile e rischiosa fatica, deve avere totalmente approfondito il processo costruttivo della multiforme opera monteverdiana da una parte, e, da l'altra, assimilato lo spirito nella sua intima essenza ed il vario modo con cui esso manifesta le molteplici forme della sua espressione. Ed, in tal maniera, ha potuto uniformare stilisticamente, e senza dubbio di sorta, la sua trascrizione all'espressione drammatico-musicale di Monteverdi.

Ed è veramente ammirevole la naturalezza con cui il Benvenuti faccia derivare dal « basso numerato » le figurazioni contrappuntistiche, che, pur muovendosi in ogni direzione, non vengono a turbare affatto l'armonica architettura della concezione dell'opera.

Inoltre, indotto sia dalla necessità pratica, di dare cioè allo spettacolo quella durata giusta richiesta dalle medesime esigenze del teatro, sia da quella estetica, ha intramezzato in alcuni punti, tra una scena e l'altra, della musica dello stesso Monteverdi, che a meraviglia s'innesta nell'opera, rendendola più attraente.

Per esempio, nel secondo quadro dell'atto primo, dopo che la Messaggera ha annunziato ad Orfeo la morte di Euridice, si ode di lontano, ed a mano a mano si avvicina, il madrigale, dal titolo il *Pianto della Ninfa*, pagina di insuperabile espressione dolorosa, che una volta ascoltata non si dimentica più.

Questo, il precedente racconto della Messaggera, il monologo di Orfeo, ed il dialogo fra questi e Plutone sono i punti più salienti dell'opera.

Quanto ad altri pezzi aggiunti, si notano, sia nell'atto secondo che nel terzo, dei madrigali e canzonette a due e tre voci.

La fine dell'atto secondo è coronata da una grandiosa perorazione orchestrale, che è una canzone tratta dalle sinfonie sacre di Giovanni Gabrieli; e del medesimo autore, nell'atto terzo, si ascolta un'altra canzone dalla sola orchestra.

Riguardo alla tavolozza orchestrale, il Benvenuti ha cercato, per quanto sia stato possibile, approssimarsi a quella monteverdiana che, come si sa, era così costituita: due clavicembali, due contrabbassi da viola, dieci viole da braccio, un'arpa doppia, due violini piccoli alla francese, due chitarroni, tre bassi da gamba, quattro tromboni, un regale, due cornetti, un flautino alla vigesima seconda ed un clarinetto con tre trombe sordine, strumenti che, all'infuori di qualcuno, sono fuori uso.

Ad ogni modo, l'equilibrio tra palcoscenico ed orchestra è stato pienamente raggiunto, ed in virtù di ciò, gli aspetti poetico-drammatici dell'opera sono stati messi nella loro vera luce.

Il Benvenuti, nel compiere la sua fatica, ha avuto quale valido collaboratore Arturo Rossato che, con sicuro senso teatrale, ha fatto l'adattamento scenico del libretto di Alessandro Striggio, inquadrandolo in un prologo, tre atti e cinque quadri, secondo le necessità del teatro di oggi.

La loro felice collaborazione ha avuto quale frutto la consacrazione del successo.

***

L'*Orfeo*, come tutta la stampa romana ha già annunziato, ha riportato un esito trionfale, e di tale esito va tributata la maggior lode a Tullio Serafin che nella triplice veste di concertatore, direttore ed interprete, ha saputo rivelarci quest'opera nello splendore totale della sua bellezza.

Il baritono Benvenuto Franci ha impersonato la parte del protagonista, e come cantante ed attore si è comportato da par suo. Certo, non era facile plasmare la sua estesa, voluminosa e tonante voce facendola aderire, come del resto ha fatto, allo stile canoro monteverdiano.

Le parti della Musica e della Messaggera (Silvia) sono state sostenute da Giuseppina Cobelli, nelle quali ha avuto agio di manifestare la versatilità del suo non comune temperamento.

Sotto le spoglie di Euridice si è presentata la giovanissima ed esordiente cantatrice Gabriella Gatti, che si è fatta molto apprezzare per le sue qualità, e certamente è destinata



a percorrere una brillante carriera. Ottima per il caldo accento e per compostezza di figura, è apparsa Gilda Alfano nella parte della Speranza. Sara Ungaro, Maria Huder, Giulia Charoll, Maria Fersula e Cloe Elmo, nelle loro rispettive parti, riscossero i maggiori consensi.

Il tenore Alessio De Paolis, come sempre, è stato lodevolissimo; il basso Alfredo Dominici ha fatto una vera creazione del personaggio di Plutone; il giovane basso Bruno Sbalchiero (esordiente), quale interprete della parte di Caronte, ha destato delle sicure speranze sul suo avvenire, ed, infine, il baritono Raffaele De Falchi si è distinto nella parte di Apollo.

Il coro, istruito dal maestro Conca, è apparso superiore ad ogni elogio per l'intonazione, la chiarezza e l'espressione con cui ha riprodotta la polifonia madrigalesca monteverdiana.

La messa in scena è stata ideata dal novecentista pittore Felice Casorati, e realizzata dallo scenografo Polidori. Perciò, astrazione completa dai luoghi comuni, ed invece, originalità e vibrazione schietta di colori, specialmente nella freschezza agreste del primo quadro, e nella calda colorazione del bosco assolato, nel secondo. Le danze, con la coreografia di Romanoff, hanno portato il loro contributo di leggiadria sulla scena. Il regista Wilhelm von Wymental con senso pittoresco ha animato il movimento delle masse.

Lo spettacolo è stato onorato dalla presenza dei Sovrani, della Principessa di Piemonte, della Principessa Maria di Savoia e dei Principi d'Assia, e innanzi che si iniziasse, nella sala, splendente di luce, di bellezze muliebri e di mondanità, hanno risuonato, tra applausi calorosissimi, gli inni patriottici.

Il Teatro Reale dell'Opera, inaugurando con l'*Orfeo* la stagione lirica, ha conferito ad essa quel tono nazionale, che così pienamente caratterizza tutte le manifestazioni dell'Italia di Benito Mussolini, risorta a nuova e gloriosa vita.

GIACINTO SALLUSTIO.

## I primi spettacoli scaligeri

La stagione, in omaggio al centenario di Ponchielli, si è inaugurata il 26 dicembre col suo *Figliuol prodigo*. L'Istituto fascista di cultura cremonese, desiderando che un ricordo del suo illustre concittadino figurasse permanentemente nel massimo teatro italiano, ha offerto un di lui somigliantissimo busto, opera pregevole dello scultore Ruffini, che la stessa sera è stato inaugurato con cerimonia semplice e austera.

Il *Figliuol prodigo*, che nello stesso teatro era apparso per la prima ed unica volta nel 1880, principali interpreti Tamagno e la Pasini, ha avuto anche adesso ottima accoglienza per merito pure dell'esecuzione, diretta dal maestro De Sabata il quale aveva raccolto intorno a sè un complesso eccellente di cantanti, quali la Cigna, la Stignani, il basso Pasero, il tenore Melandri, il baritono Tagliabue, ecc. Particolare cura è stata dedicata alla messa in scena (di Benois e Caramba), mentre Nicola Guerra ha diretto, efficacemente, la parte coreografica.

All'opera ponchielliana hanno fatto seguito due di ripresa, *Luisa* di Charpentier e *La Walkiria*. La prima ha avuto un finissimo direttore in Antonio Guarnieri, una deliziosa protagonista in Mafalda Favero e un eccellente Giuliano in Ziliani. Le altre parti erano affidate alla Casazza, a Stabile ecc. Il lavoro ebbe ottime accoglienze.

Ne *La Walkiria* ha conseguito un grande e personalissimo successo, come direttore, Victor De Sabata. Fra gli interpreti vocali vanno ricordati Franca Somigli, un'appassionata Siglinda e Tancredi Pasero un efficacissimo Wotan. Furono anche molto apprezzati il Parmeggiani (Sigmondo) e la Palombini (Frika). La signora Helm Sbisà (Brunilde), pur disponendo di non comuni mezzi vocali, non li adoperò sempre col dovuto equilibrio. In seguito a indisposizione fu sostituita in qualche recita dalla Burk.

Con la *Sonnambula*, il 1° gennaio, si è iniziata ufficialmente la commemorazione del centenario belliniano. Lo spettacolo ha richiamato gran pubblico che ha assai festeggiato il maestro Guarnieri, il quale ha diretto il divino lavoro con un senso di sobria signorilità e di poesia. Toti Dal Monte, anche questa volta, come cantante ed interprete è stata una protagonista di meriti eccezionali; Tito Schipa, come sempre, è stato squisito cantore e stilista. Benissimo il Pasero e la Ferraris; a posto gli interpreti minori.

Così nella *Luisa*, come nella *Sonnambula*, si è fatto grande onore il coro, diretto dal maestro Veneziani.

Del *Nerone* di Mascagni, rappresentatosi mentre stiamo per andare in macchina, diremo nel prossimo fascicolo.

## Teatro Reale dell'Opera

Dell'*Orfeo* di Monteverdi, nella trascrizione di G. Benvenuti, che ha costituito l'opera di apertura della stagione, ha già riferito ampiamente il maestro Sallustio. Come seconda opera si è data *Mignon*, con un bel complesso di interpreti quali la Pederzini, Gigli, la Pera-Labia, Vaghi, De Paolis ecc. Successivamente è andato in scena l'*Otello* verdiano in una degnissima edizione affidata, nelle parti principali, a Merli, alla Muzio, a Franci, alla Sani, a De Paolis, Dominici ecc.

La sera del 1° gennaio, come inizio dell'anno belliniano, è stato eseguito *Il Pirata* con una magnifica messa in scena e bene interpretato da Gigli, dalla Pacetti, da Basiola, ecc.

L'opera contiene brani di sovrana bellezza e di resistente efficacia.

Più recentemente si sono date *Fedra* di Pizzetti e *Traviata*.

La prima, nuova per Roma, ha avuto esito caloroso e procurato molte chiamate all'autore presente, al direttore ed agli interpreti: la Cobelli, protagonista di grande valore; Autori, eccellente Eurito, la Gatti, la Benedetti, Nino Bertelli, il Dadò, la Sani. Particolare rilievo ha avuto la regia di Aschieri, autore anche dei bozzetti e delle scene, realizzate da Furiga.

Nella *Traviata* si è avuto un non comune complesso di cantanti nei tre ruoli principali: la Muzio, Gigli e Galeffi; epperò si può immaginare il successo del popolare spartito.

Il maestro Serafin, primo artefice dell'eccellente esito di tutti gli spettacoli, si è dimostrato direttore autorevole e magnifico di tutte le opere, rivelando un grande spirito di penetrazione nei diversi stili di esse e ottenendo sempre perfetto affiatamento tra orchestra e palcoscenico.

## La celebrazione belliniana a Catania

Si è iniziata il 1° gennaio. Al mattino, un imponente corteo, preceduto dalla banda che eseguiva brani di opere di Bellini, con a capo tutte le autorità, il maestro Marinuzzi e gli artisti del Massimo, si è recato a deporre fiori sul monumento del cantore di *Norma* e sulla sua tomba alla Cattedrale. Alla sera si è inaugurata la stagione ufficiale, nel teatro che da lui prende nome, con la sua *Beatrice di Tenda* che, creata a Venezia, nel 1833, ebbe esito piuttosto sfavorevole.

Questa volta, invece, le accoglienze furono ben diverse anche per merito dell'edizione che amorevolmente ha saputo approntarne Gino Marinuzzi e del fervido impegno di tutti gli artisti: l'Arangi Lombardi, Viviani, Franco Foresta, la Garini.

Lo spettacolo si era iniziato con gli inni reale e fascista, e con acconce parole del maestro Marinuzzi.

Il quale è stato accurato animatore anche della seconda opera, *I Capuleti e Montecchi*, pur essa rappresentata alla Fenice di Venezia, ma nel 1830, ed accoltavi, come anche adesso, trionfalmente, per l'incantevole dolcezza delle melodie e la salda struttura dell'insieme. Con Marinuzzi meritarono calde approvazioni l'Alfani Tellini, la Buades, Lo Giudice ecc.

## Nuove importanti riprese

Alludiamo a quelle del *Fra Gherardo* di Pizzetti, al Regio di Parma, e de *La farsa amorosa* di Zandonai al S. Carlo di Napoli: entrambi i lavori nuovi per quegli importanti teatri.

Con *Fra Gherardo*, diretto la prima sera dall'autore, si è inaugurata la stagione di carnevale. Il pubblico parmense è stato lietissimo di festeggiare calorosamente l'illustre concittadino, e di applaudire un'opera che, schivando ogni facile effetto o lenocinio, s'impone perchè improntata a grande dignità e nobiltà artistica tanto da occupare indubbiamente un posto cospicuo tra la produzione lirica moderna. Il maestro Pizzetti ha diretto autorevolmente e con grande dignità riuscendo a trasfondere in tutti la sua volontà. Fra i principali interpreti vanno elogiati il tenore Tafuro (protagonista), Maria Carbone che, nuova alla parte, fu un'eccellente Mariola, il Faticanti, il Baccaloni ecc.

Numerosissime, sarebbe inutile dirlo, le chiamate a fine d'ogni atto.

*La farsa amorosa* di Zandonai ha ritrovato anche al S. Carlo le magnifiche accoglienze del Reale dell'Opera e degli altri teatri italiani e stranieri in cui finora era stata rappresentata.

Il lavoro è apparso ricco di alto contenuto musicale e pregevolissimo nella orchestrazione, sicchè tutti i brani principali sono stati particolarmente gustati e non pochi applauditi a scena aperta. Assai ammirato anche il gustoso e divertente libretto di Rossato.

Zandonai, che nel salire sul podio, aveva avuto un saluto di viva simpatia, si è dovuto ripetutamente presentare al proscenio, alla fine d'ogni atto, con i valorosi interpreti. Fra questi segnaliamo anzitutto il tenore Massù (Renzo), artista che alla bellezza della voce e all'incisività della dizione accoppia un perfetto gioco scenico. Altri esecutori furono il Faticanti, il Cirino, la Kovaceva, ammiratissimi nelle rispettive parti di Don Ferrante, Seingarda, Podestessa; la Poggioli (Lucia), il Bregola, la Ciglia, ecc.

## La stagione lirica di carnevale

® Ai teatri Puccini e Principe di Milano hanno avuto luogo due brevi stagioni d'opera a carattere popolare. Nel primo (direttori Puccetti e De Tura) si sono date *Tosca, Rigoletto, Cavalleria, Pagliacci, Bohème, Barbiere di Siviglia* ed un nuovo balletto in tre quadri, *Ricordi di clown*, di A. e Carlo Magnoni, che il pubblico ha accolto con favore.

Al Principe si sono avvicendate *Cavalleria Pagliacci, Norma, Barbiere di Siviglia*.

® Torino (Regio). — La stagione si è iniziata con l'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini che era stata rappresentata nello stesso teatro nel 1836 e nel 1870. Ne sono stati principali interpreti la Saraceni, la Masetti Bassi, Pigni, Tomei ecc. Poi si è dato *Werther* (mai rappresentato al Regio) con Schipa, l'Adami Corradetti, la Grani ecc.

Direttore Franco Ghione.

® Genova (Carlo Felice). — Dopo *Francesca da Rimini* di Zandonai, accolta anche questa volta con grande favore (principali interpreti la Della Rizza, Masini, Maugeri), il maestro Vitale ha diretto *Norma* (l'Amerighi Rutili, tenore Voyer, De Angelis). Il maestro Questa è stato direttore di *Bohème* (la Vera, Masini, Ghirardini) e di *Manon* con la Tassinari, Manurita e Ghirardini).

® Parma (Regio). — Il maestro Berrettoni dopo le repliche del *Fra Gherardo* di Pizzetti, che hanno richiamato gran pubblico, ha diretto *Rigoletto* con la Gentili, tenore Landi, baritono Cavallo (poi Valentino).

Sergio Failoni ha presentato *Lohengrin* con Wesselowski, la Stella, Nava, Melnik e *Turandot*, con gli stessi interpreti di Piacenza.

La stagione si è conclusa felicemente con *Bohème*, diretta dal maestro Berrettoni, principali interpreti Mafalda Favero, Zilliani, Borgonuovo, la Farroni, Righetti.

® Trieste (Verdi). — Finora si è rappresentato *Lohengrin*, direttore Scherchen, principali interpreti Voyer, la Tassinari, la Nicolai, Manachini ecc.

® Napoli (S. Carlo). — La stagione si è inaugurata con *Falstaff* (maestro Santini, Rimini, Fassin, la Saraceni, l'Anitua, la Kovaceva, Cirino, Conati, ecc.). Ha poi seguito, nuovo per la città, *Il principe Igor* di Borodine — direttore Capuana — che in alcune recite si è avvalso dell'arte eccezionale di Scialapin, altri interpreti Formichi, la Sanzio, la Kovaceva, coreografia di Woicikowsky. Successivamente è andata in scena *La Sonnambula* (maestro Santini, Bidu Savao, Manurita, ecc.) e la trionfante *Farsa amorosa* di Zandonai, alla quale abbiamo già accennato.

® Piacenza (Municipale). — Il maestro Failoni ha diretto *Turandot* con la Scacciati, la Laurenti e Costa Lo Giudice; ed il maestro Angelo Ferrari *Norma*, con la stessa Scacciati, la Nicolai, Breviario e Righini, poi con la Cigna e la Stignani.

® Bari (Petruzzelli). — Finora si sono rappresentate: *Traviata* (la Capsir, Civil, De Surra); *Manon* (l'Albanese, Sinnone, Salsedo); *Bohème* (la Pampanini, l'Alberti, Bova, Salsedo); *Rigoletto* con Montesanto: *Trovatore* (la Pedrini, la Zabalbesco, Altube, De Surra). Direttori i maestri La Rotella e De Angelis.

® Bologna (Corso). — Il maestro Podestà ha diretto *Lohengrin* (Vover, la Brancucci, la Minghini Cattaneo); *Carmen* (la Clinova, Bertelli, la Volontè, Garda); *La Sonnambula* (la Pagliughi, De Muro Lomanto, Morisani).

® Novara (Coccia). — Il teatro si è riaperto a S. Stefano con *Madama Butterfly* (maestro Del Cupolo, Gallia Tinay-Arell-Hao, De Bernardi, la Bocova, Lombardo). Hanno poi seguito *Rigoletto* (Merino e la Reggiani) e *L'amico Fritz* (l'Armolli, Oneto, Lombardo) col ballo *Serenata d'aprile* di Martini.

® Modena (Municipale). — La stagione autunnale si è conclusa con *Andrea Chénier*, con Pertile, la Cigna, Guicciardi, direttore Berrettoni.

® Altre brevi stagioni liriche si sono avute a Reggio Emilia con *Andrea Chénier* e *Butterfly*, direttore Benintende; a Venezia (Malibran) con *Lucia di Lammermoor*, direttore Poloni; a Pavia con *Rigoletto*, direttore Dall'Acqua; a Lecco con *Bohème*, direttore Lomonaco.

---

® A Roma (teatro D. L. Aeronautico) è piaciuta, il 17 dicembre, la nuova opera in un atto e due parti del giovane maestro Gavino Canu, dal titolo *Grazia*, la cui azione si svolge in Sardegna sul finire del 1800. Dirigeva il maestro Guido Morolli.

---

® Con esito buonissimo prosegue la stagione di opera italiana, in Olanda, sotto gli auspici delle Corporazioni. Finora il maestro Votto ha diretto *Aida, Traviata, Barbiere di Siviglia, Bohème, Tosca, Manon Lescaut*, mentre il maestro Arduini ha presentato *Trovatore, Lucia* ed *Elisir d'amore*. Tra gli interpreti figuravano eccellenti artisti quali Schipa, Bagnariol, Rossi Morelli, Autori, e le signore Capsir, Scuderi, Paggi, Zamboni ecc. Ammirata la regia di Guido Salvini e alcune scene di Sironi.

® All'Opéra di Parigi si è data il 31 dicembre la 2000ª rappresentazione, per quel teatro, di *Faust* che vi apparve la prima volta, con esito mediocre, il 24 marzo 1859.

® Al Reale di Malta si sono rappresentate con pieno successo *Francesca da Rimini* di Zandonai, *Norma* e *Sonnambula*, queste due ultime per commemorazione del centenario di Bellini. Direttore il maestro Cordone.

® Al Teatro Accademico d'Opera e Ballo di Leningrado è andato in scena un nuovo balletto *La fontana di Bakhtchissarai*, intreccio di Wolkoff, dal poema di Puchkin, musica di B. Assafieff. Il genere è piuttosto di pantomima drammatica che danzante, e la musica essenzialmente lirica.

® Il Metropolitan di Nuova York si è riaperto con *Aida*, interpreti principali Martinelli, la Rethberg e Pinza. Poche sere dopo, a ricordo del 100° anniversario della nascita di Ponchielli, è andata in scena la *Gioconda* con la Ponselle, Martinelli, Pinza e Borgioli. Entrambi gli spartiti hanno avuto per degno direttore Ettore Panizza che ha fatto un felicissimo debutto nel grande teatro americano, meritandosi le più calorose acclamazioni del pubblico e le unanimi lodi della stampa newyorchese.

# CONCERTI

## MILANO

® Soc. del Quartetto. — Il giovane pianista Carlo Vidusso ha dato nuova prova, in un difficile programma, delle sue grandi possibilità. Successivamente ha svolto mirabilmente un programma di cantate bachiane, il Coro Reinhart di Zurigo, con l'Orchestra di Winterthur e due ottimi solisti, tutti diretti dal maestro Reinhart.

® Amici della musica. — Il complesso fiorentino Nucci, assai agguerrito, ha presentato, come novità, un piacevole, chiaro e sobrio *Quintetto* per archi e piano di Pietro Montani.

® Teatro del Popolo. — Il Quartetto Poltronieri, valendosi della collaborazione del forte pianista Gieseking, è stato applaudito in due Quintetti di Schumann (in *mi bem. magg.*) e di Brahms (in *fa min.*).

® Convegno. — Simpatiche accoglienze ha avuto Albert Roussel in una serata dedicata a sue composizioni.

® Conservatorio. — Vecsey (eccezionale collaboratore pianistico Guido Agosti) ha richiamato ancora una volta gran pubblico. — Il giovane organista G. L. Centemeri è stato anche apprezzato come compositore d'una *Sonata*. — Il maestro Pasquale di Cagno, autore di diverse opere, ha offerto un programma di sue composizioni per pianoforte solo, per canto, nonchè di *Arie* tratte dai suoi lavori teatrali; a tutti i pezzi, l'uditorio ha riservato favorevolissima accoglienza.

® Ufficio Concerti. — Ha dato udizioni del violinista Roedenburg; del duo jazzistico Bormioli-Semprini (che ha vivamente interessato, come nella passata stagione); del giovanissimo Bruno Wassil, promettente come pianista e come compositore; del pianista ungherese Peter Solymos, veramente notevole.

® Concerti diversi. — La soprano Lilì Verra, il cellista Spezzaferri ed il flautista Tassinari hanno svolto un bel programma, comprendente anche una pagina lirica del secondo e una *Suite* di E. Giachetti per pianoforte e violoncello. — Molto bene si sono svolti, alla Sala Bossi, le udizioni del nuovo Trio dell'Accademia (Beraldi, Elsa Allodi e L. Spezzaferri). — Alla Patriottica si è avuta una serata dell'Accademia di musiche contemporanee, interpreti i cantanti Scarinci e Anna Sassone Soster, il pianista Toffoletti, il violinista Soleri, i cellisti Ada Cavallo e Spina.

## ROMA

® Augusteo. — Molinari il 16 e il 19 dicembre ha fatto conoscere al pubblico romano *La Samaritana* di Refice, già aplaudita altrove. Il sacro episodio, su libretto di Mucci, si apre e n un ampio brano descrittivo con frequenti richiami pastorali; va quindi animandosi e diventando sempre più drammatico e concitato, per concludersi con l'osanna della moltitudine Le accoglienze del pubblico sono state fervidissime, anche per merito dell'esecuzione vocale affidata a Claudia Muzio, all'Anzellotti, al Basiola ed al coro di S. Cecilia. Nello stesso programma erano compresi il *Magnificat* di Bach e *Salmo ungherese* di Kodaly.

Il maestro Rossi ha diretto i concerti del 23 dicembre, del 6 e 9 gennaio. Al primo partecipò il celebre violinista Mischa Elman, mirabile interprete di due *Concerti* di Max Bruch e di Mendelssohn, e di brani da solo. All'udizione del 9, prese parte la pianista Marcella Meyer ammirata specialmente in un bel *Concerto* di Nabokof. Ebbe lieta accoglienza, nella stessa seduta, una nuova *Toccata*, del maestro romano Giuseppe Rosati, scelta dalla Commissione di lettura dell'Augusteo.

Unanimi consensi, nel suo concerto del 30 dicembre, ha avuto Alceo Toni sia come direttore di interessanti pagine, sia come autore di un'applaudita *Sinfonia in fa* e come trascrittore di *Toccata e Pastorale* di Pasquini.

Nell'udizione del 13, molto festeggiato, è risalito sul podio Vittorio Gui che, oltre pagine di Puccini (*Capriccio*), di Brahms, Rossini ecc., in prima esecuzione per Roma, ha offerto *Sivigliana* di Turina e *Danze di Galanta* di Kodaly.

Nel concerto del 16 il Gui ha presentato una felicissima e assai apprezzata esecuzione della nuova Ouverture per la *Dodicesima notte* di Shakespeare, di Castelnuovo Tedesco.

® Accademia di S. Cecilia. — Si sono avute applaudite udizioni della pianista Ornella Puliti Santoliquido col violinista Cillario; della cantatrice Rachele Cascella; del nuovo Quartetto « Pro Arte nova » (Principe, Gaudini, Matteucci e Chiarappa), che ha presentato, novità per Roma, il *Quartetto in re magg.* di Pizzetti. — Da ricordare anche una conferenza-concerto di Alfredo Casella su *La musica sinfonica e da camera in Italia*.

® Accademia Filarmonica. — Tra i migliori concerti ricordiamo quelli di Attilio Ranzato e Renzo Bossi; dei pianisti Giovanni Dell'Agnola e Luciana Fabrici con la violinista Margherita Fabrici; ed una rievocazione chopiniana affidata alla cantatrice Pediconi, al pianista Caporali ed al cellista Silva, nonchè alla classe orchestrale diretta dal maestro Vincenzo Di Donato.

® R. Accademia d'Italia. — Pietro Mascagni, alla presenza di un folto ed eletto uditorio, ha fatto una commossa rievocazione di Amilcare Ponchielli, suo maestro.

® Camerata musicale. — Ha offerto finora due serate. La prima era prevalentemente dedicata a Monteverdi, del quale parlò l'avvocato Gioacchino De Vincentis; il programma della successiva, invece, comprendeva canti popolari di diverse nazioni.



## FIRENZE

® Concerti sinfonici. — Gui, il 9 dicembre, ha aperto la stagione presentando la *Terza Sinfonia in fa* di Brahms e pagine di Beethoven, Rimsky Korsakof, Kodaly e Rossini. Ha diretto anche le due successive udizioni, con la cooperazione, nella prima, del pianista Horovitz (in due *Concerti* di Brahms e di Vivaldi), e presentando, nell'altra, due applaudite novità: *Preludio di festa* di Jachino ed il *Concerto per trio* di Casella, interpreti Casella, Bonucci e Poltronieri.

Il maestro Previtali, oltre il concerto popolare di capo d'anno, ha diretto quello del 13 gennaio presentando integralmente *La Sagra de printemps* di Strawinski ed altri interessanti brani.

Le udizioni del 30 dicembre e del 7 gennaio erano rispettivamente affidate a Fritz Busch (che presentò anche l'ouverture del *Le furie di Arlecchino* di Lualdi) ed a Dimitri Mitropulos, applaudito pure come pianista nel *Concerto* per pianoforte e orchestra di Ravel.

® Concerti diversi. — Il maestro Scherchen ha presentato alla Sala Bianca di Palazzo Pitti *Complainte* di Milhaud e *La storia del soldato* di Strawinski. — Nella stessa sala ha fatto un eccellente debutto il nuovo Quartetto di Firenze (Ferrara, Siriotto, Formentini, Lippi), che eseguì mirabilmente quello di Boccherini recentemente scoperto.

Al Lyceum, il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri ha eseguito alcune nuove trascrizioni dello stesso Casella e precisamente le *Sonate a tre* di Sammartini e di Bach ed il *Trio in re magg.* di Muzio Clementi.

## TORINO

® E.I.A.R. — Al Teatro di Torino si sono avvicendati diversi direttori. Nel programma di Issay Dobrowen figuravano musiche di Beethoven, Bach, Scriabin, Strauss e Debussy. Adriano Lualdi, che si è avvalso della cooperazione di Backhaus nei *Sortilegi* di Pick Mangiagalli, ha presentato, come novità, la sua *Suite Adriatica*, assai gustata, e *L'Infinito* di Aldo Finzi, favorevolmente accolto lo scorso autunno a Pesaro. Il maestro La Rosa Parodi, applaudito anche come autore d'un *Poema* per violoncello (ottimo solista Amfitheatrof) e orchestra, ha fatto conoscere ai torinesi la *Salmodia* di L. Rocca che ha ritrovato le identiche calorose accoglienze avute al festival veneziano.

Nel concerto di Vittorio Gui hanno avuto larga partecipazione i cori, nel baccanale del *Tannhäuser*, nella *Sarabanda* di Roger-Ducasse e nella Cantata dello stesso Gui sul *Cantico dei cantici* che costituiva la novità del programma e che fu assai ben accolta.

L'ultimo concerto ebbe a direttore Massimo Freccia. Piacque assai — nuova per Torino — l'ouverture per *Il mercante di Venezia* di Castelnuovo-Tedesco. Nel *Concerto in mi min.* di Chopin fu ottimo solista pianistico il Brailowski.

® Concerti diversi. — Una nuova orchestra da camera, diretta da Gaetano De Napoli, ha offerto alla Pro Cultura un bel programma bachiano e händeliano. — L'Accademia S. Tempia ha dato la sua 269ª udizione, diretta da P. G. Pistone. — Nel salone del « La Stampa » proseguono le udizioni dell'apposito Quartetto, guidato dal prof. Rovere.

## TRIESTE

® Un concerto sinfonico hanno diretto rispettivamente il maestro Elmendorf (con programma prevalentemente beethoveniano e wagneriano) e R. Zandonai. Quest'ultimo ha presentato alcune sue composizioni ed ha avuto la cooperazione pianistica di Walter Gieseking.

® Il prof. Carlo Perinello ha tenuto all'Ateneo Musicale un frequentato ed apprezzato corso di lezioni di *Armonia razionale*.

## VENEZIA

® Come poche sere prima a Verona, in casa Boggian, Ottorino Respighi, la sua signora Elsa, cletta cantatrice, ed il Quartetto Pro Arte Nova hanno dato un applaudito concerto al B. Marcello, tutto di musiche respighiane, tra cui la 3ª Suite di *Antiche Arie e Danze*, la *Sonata in si min.*, il poemetto lirico *Tramonto*, ecc.

® Un nuovo Quintetto (Barbini, Fadò, Dorella, Vio e Silvestri) si è affermato al Circolo Artistico; mentre nella Casa di S. Antonio sono piaciute alcune musiche di Padre Rizzi, da lui stesso dirette.

## BOLOGNA

® Per festeggiare la nomina del maestro Nordio a Direttore titolare del Liceo Musicale si è svolto, nello stesso Liceo, un concerto di sue musiche. Intervennero tutte le autorità cittadine a principiare dal Podestà on. Manaresi, che pronunciò un discorso elogiativo pel festeggiato, al quale Carlo Zangarini presentò con deferenti parole una medaglia d'oro.

## NAPOLI

® Accademia Napoletana Concerti. — Vivi successi del duo Abussi-De Maria e del pianista C. U. Schnabel.

® Conservatorio. — Un concerto sinfonico ha avuto a direttore Elmendorf (programma wagneriano e beethoveniano) ed un altro F. M. Napolitano, coadiuvato, quale brillante so-

lista, da Vecsey. Una buona udizione ha dato anche il Quartetto di Praga.

® Camerata Musicale. — Oltre quelli del violoncellista Silva e del pianista Dell'Agnola, si è avuto un concerto dedicato a Martucci (sul quale ha parlato efficacemente De Rensis), con programma di sue musiche, distinti interpreti il pianista Rosati, la cantatrice Maresca, il cellista Ajello, la pianista Miriam Longo, Cerchia, Ruotolo, Leone, Schatter e Conte.

® Teatro S. Carlo. — Un vero avvenimento artistico ha costituito il concerto di musica sacra diretto da S. E. Perosi con i cori della Sistina.

® Compagnia degli illusi. — Ottima udizione del pianista Gieseking. — In una serata belliniana si è assai distinta la soprano Caniglia.

### VARIE DALL'ITALIA

® A S. Remo, nel suo primo concerto, il maestro Gedda ha presentato anche due *Intermezzi* per orchestra d'archi di Alfano.

® A Merano il maestro Romano ha diretto interessanti pagine, tra cui la Sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak. Giuseppe Piccioli è stato apprezzato solista pianistico nel *Concerto in re min.* di Mendelssohn.

® La professoressa Elisabetta Oddone ha tenuto a Lecce un ciclo di lezioni e di audizioni di musica infantile, che ha suscitato grande interesse in tutti gli ambienti culturali, ottenendo ovunque calorosi consensi.

® La *Sonata in fa* per violino e pianoforte di Mario Pilati ha avuto ottima accoglienza a Bologna (Circolo di Cultura), a Firenze (Ente Fascista) ed a Torino.

® Ad Udine si sono avute udizioni del pianista Carlo Zecchi e dell'Associazione veneziana per la musica da camera, diretta da Mortari.

### VARIE DALL'ESTERO

® Il *Concerto in do* per violoncello di Pizzetti ha avuto pienamente riconfermato alla Filarmonica di Berlino, il grandissimo successo dello scorso autunno al festival di Venezia. Dirigeva Erich Kleiber. Ottimo solista, anche questa volta, Enrico Mainardi.

Dello stesso Pizzetti, al Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles, sono molto piaciuti i *Tre Canti*, che costituivano una novità.

® Alla Tonhalle di Zurigo si è eseguita la cantata biblica in tre parti *Canticum canticorum* di M. E. Bossi, direttore il maestro Hengartner.

® Il Trio di Milano (Maria Colombo, Albertina Ferrari e Caruana) si è presentato, con successo, a Marsiglia ed altre città francesi.

® Al Reale di Malta, il maestro Santarelli ha inaugurato la stagione concertistica, con la partecipazione del violoncellista Bonucci.

® In un concerto dato a Cordoba erano comprese e piacquero, *Serenata medioevale* di R. Zandonai, *Tre Preludi* di Pizzetti e *La canzone dei ricordi* di Martucci.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Vienna

I tempi agitati in cui viviamo, che ci tengono in uno stato di eccitazione spasmodica, quasi morbosa, si sono riverberati anche sulla vita artistica di Vienna coi nuovi mutamenti avvenuti in seguito all'esonero di Furtwängler, dalla direzione dell'Opera di Stato di Berlino, e alla sua sostituzione con Klemens Krauss, direttore di quella di Vienna, ove è stato sostituito da Felix Weingartner, chiamato da Basilea ove svolgeva la sua attività. Costui, benchè settantaduenne, conserva tuttora il suo vigore ed è accolto favorevolmente perchè da parecchi decenni intimamente legato con la nostra vita musicale.

Essendosi tutta la stampa europea occupata di questi avvenimenti sorvoliamo su di essi.

Un altro grave colpo, quasi contemporaneamente, ha subito la vita musicale viennese con l'avvenuto scioglimento improvviso — per ragioni finanziarie — del suo Konzertorchester. Tale complesso, composto di giovani artisti, era sorto alcuni anni fa con grandi speranze e allo scopo di dare incremento alla musica orchestrale moderna. Le esecuzioni perfette (sotto la direzione di celebri direttori di tutti i paesi) di musica modernissima raramente eseguita significava per i giovani compositori la possibilità di farsi udire pubblicamente. Non resta da sperare che l'importantissima istituzione, alla quale ho ripetutamente accennato nei miei articoli, abbia a risuscitare sotto altra forma.

Fortunatamente la riapertura della Volksoper costituisce l'avvenimento lieto di questa stagione. Oltre alla Staatsoper è precisamente la Volksoper che ha la missione più importante nella nostra vita musicale, dovendo popolarizzare l'opera nella gran massa dei sobborghi e preparare i giovani artisti per l'altro teatro.



Astri celebri come la Jeritza e il Kammersanger Josef Schwarz hanno cominciato la loro carriera artistica appunto alla Volksoper, che si è già dimostrata un ottimo trampolino per i maggiori successi internazionali.

L'unica novità che questo teatro ci ha offerto, finora, è *La Mammola* del noto compositore viennese Julius Bittner, ed è stato l'ultimo spartito diretto dal Krauss. Bittner ha preso lo spunto di questo lavoro dalla celebre canzone di Mozart dello stesso titolo, composta sul testo di Goethe, intorno alla quale il poeta-compositore ha ideato una incantevole azione vecchio-viennese nello stile del *Cavaliere della Rosa*. Egli non ha fatto che dare impulso drammatico ed una serie di melodie popolari raffinate dalla sua fantasia, ed ha creato un'opera piacevole che ebbe un grandioso successo, procurando onori e soddisfazione all'artista duramente provato, che ha perso tutte e due le gambe in seguito ad una operazione.

Felix Weingartner, il nuovo direttore della Staatsoper, non è soltanto un nobile compositore, ma anche un appassionato riesumatore di musica classica dimenticata, specialmente di Schubert, pel quale nutre particolari simpatie. La *Sinfonia in mi maggiore* (l'Incompiuta) e la *Sinfonia in si minore*, di quell'autore, vennero eseguite dal maestro con una nuova istrumentazione, in un concerto filarmonico; ed egli fu assai festeggiato da tutti gli amatori di Schubert.

La giovane generazione dei compositori viennesi si distingue per indomita attività malgrado la crisi, e fra le sue recenti creazioni si trovano diverse cose interessanti. Alessandro Spitzmüller-Harmersbach, della nota scuola del viennese Ernst Kanitz, ha eseguito al Wiener Konzertverein, sotto la direzione di Leopoldo Reichwein, una *Sinfonietta ritmica* in tre tempi, un lavoro pieno di spirito, che fa assai sperare sul giovane compositore finora dedicatosi principalmente alla musica da camera.

L'infaticabile Paul Pisk, reputato compositore, scrittore e pianista, ha voluto comprendere disinteressatamente, nel suo ciclo di Concerti di musica moderna, pagine di suoi contemporanei. Egli ha presentato infatti alcune novità squisite della giovane scuola viennese e precisamente: *Variazioni sulla melodia della serenata del « Don Giovanni » di Mozart* per mandolino, violino, viola e liuto di Hans Gal; pezzi per quartetto d'archi del già nominato Spitzmüller e di Armin Kaufmann; musica per pianoforte di Paul Frankl e di Walter Klein; interessanti pagine per violoncello di Rudolf Reti ed una originale raccolta lirica *Advent* del compositore di musica sacra Lechthaler.

Anche il « Verein für neue Musik » dedicò il suo secondo concerto ai pionieri della musica moderna. Nel programma figurava Debussy con le *Proses lyriques;* il demolitore delle forme e compositore del pianissimo espressivo, Anton Webern, con *Fünf Lieder;* Béla Bartok con *Dorfszenen* (scene di villaggio); Busoni con la sua *Fantasia contrappuntistica;* e Julius Bittner con una *Sonata* per violoncello e pianoforte. Anche i nomi degli esecutori meritano di essere riportati: la cantante Felicie Hüni-Mihacsek, l'intreprete della musica pianistica più ardita, Edoardo Steuermann e Guglielmo Winkler, che dedica a tutto quello che è nuovo e artisticamente prezioso la sua grande virtuosità di violoncellista.

Anche il primo Festival della Radio (in occasione del X. anniversario dell'esistenza della Radio Austriaca) ha voluto favorire i giovani compositori austriaci. E' impossibile di indicare qui i lavori che vennero eseguiti per la prima volta nei cinque concerti. La commissione organizzatrice del Festival si era limitata con ragione alla esecuzione di sola musica orchestrale o corale con orchestra, perchè nelle attuali difficili condizioni economiche sarebbe stato molto difficile eseguire delle opere di grande mole. Tra i lavori più apprezzati ricordiamo: *Messa gotica in re minore* di Friedrich Reidinger (nato nel 1890); la *Seconda Sinfonia* op. 62 di Fritz Schreiber (nato nel 1865); il brano corale *Eines Menschen Lied* (La canzone d'un uomo) op. 73 di Otto Siegl; il *Concerto* per pianoforte *in si bemolle* con orchestra, di Friedrich Bayer (nato nel 1902); il *Concertino* per pianoforte e orchestra d'archi di Hans Gal (nato nel 1890); la *Suite orchestrale* op. 20 di Egon Kornauth (nato nel 1891); le *Variazioni sinfoniche su un vecchio ballabile germanico* di Rob. Wagner (nato nel 1915); e i *Vier Musikantenstücke* op. 14 di Hans Holenia (nato nel 1890).

Dei concerti di Toscanini coi Filarmonici viennesi ha già parlato « Musica d'Oggi ». Ci limiteremo a dire che essi hanno costituito il momento più interessante della stagione.

Nel campo operettistico è da segnalare il caloroso successo di *Der Singende Traum* (Il sogno che canta) di Richard Tauber, col quale il celebre cantante si presentava per la prima volta anche come valente compositore di operetta. Piacque pure *Kadettenliebe* (Amore di cadetto), dell'ungherese Paul György.

Concludiamo la nostra lettera accennando ad una nuova istituzione « Oesterreichisches Studio » (Studio austriaco), fondato dal noto musicista atonale Ernst Krenek. Lo scopo di questo Studio, come spiegò lo stesso Krenek, è quello di offrire al pubblico, all'infuori dei concerti normali, la possibilità di studiare il fenomeno della musica moderna. E Vienna è proprio la città adatta, tanto più che il centro della musica moderna tedesca si è spostato da Berlino a Vienna. In questo Studio hanno già avuto luogo due interessanti serate e tanto il pubblico quanto la stampa seguono attentamente, sebbene non sempre d'accordo, la sua attività.

H. R. Fleischmann.

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DE RENSIS RAFFAELLO — *Franco Faccio e Verdi.* Carteggi e documenti inediti. (F.lli Treves, Milano).

Nuovi documenti per la storia artistica e culturale del nostro grande Ottocento, e propriamente dell'epoca illustrata dalla maturità di Verdi, dal sorgere della vita concertistica, dal rinascimento strumentale, dall'affermarsi della nobile funzione del direttore d'orchestra, rinsaldano la convinzione che una compiuta biografia di Verdi è ancora da scrivere e che sarà possibile soltanto fra molti anni, allorchè lo zelo degli indagatori e la intelligente liberalità di coloro che serbano gli epistolari riusciranno alla illuminazione totale delle vicende e delle persone maggiori e minori. Qui il De Rensis pubblica per la prima volta diarii o epistolarii posseduti dal dottor Angiolo Carrara Verdi, dal dott. Fabricci, nipote di Faccio, dagli eredi Pannaleoni e Rendano, dall'editore Ricordi. Non ha trascurato di consultare gli archivi del Conservatorio di Milano, del Museo della Scala, del Museo Civico di Novara, del Comunale di Trieste e i giornali del tempo. Ecco lettere inedite di Clarina Maffei, del direttore belga Dupont, di Marco Praga, di A. Smareglia, di Sgambati, di Massenet.

Oltre alle giovanili relazioni di Faccio con Boito, che le idealità artistiche e patriottiche resero fraterne e salde, oltre alla partecipazione del Faccio all'interessante scapigliatura lombarda, oltre al valore e alla fortuna dei sensativi operistici del Faccio (ai quali si fa sommario accenno), alla vita intellettuale e mondana dei salotti milanesi (e qui accade di veder rettificate alcune narrazioni del Barbiera), oltre alla rinuncia alla composizione, più ci interessa l'attività del Faccio come direttore di teatro e di concerti, al tempo della espansione wagneriana, evento importante per la vita culturale in Italia, e del rinnovamento sinfonico. Qui la persona di Faccio sta in primo piano. E apparve davvero fattiva, influente, degna di alta stima e di riconoscenza.

CORTOT ALFRED — *Cours d'interprétation.* Legouix, Parigi).

Che cosa è per questo insigne pianista l'istruzione ch'egli impartisce nella classe d'interpretazione alla Scuola Normale di Parigi? Semplicemente, dice: « Le mie lezioni di piano sono lezioni d'amore dell'arte ». Cioè, tutto un mondo, e il mondo dell'arte. Pronunciato da un mediocre pianista, quel programma scolastico farebbe sorridere. In Cortot, l'ideale si fa interamente pratica. Si vorrebbe che molti pianisti, e non solo fra i mediocri, anche gli ottimi, sapessero analogamente pensare, parlare, scrivere, sapessero dar vita artistica e culturale alla pedagogia, elevare la dignità dell'insegnamento, formare la coscienza e la mentalità degli allievi. Attraverso gli appunti che Jeanne Thieffry ha raccolto nell'assidua frequenza della classe, la parola evocatrice, il limpido pensiero del Cortot, serbano quei pregi di critica sensibile, di penetrazione intima, di gusto raffinato che già furono ammirati nei suoi volumi sulla *Musique française de piano.* Qui invece dell'eleganza asilistica trovi un che di improvvisato, di men tornito, e sono le immagini e le parole più facili, ma non meno determinate e calde, che senza cercarle furono profferite nel familiare ambiente, nell'urgenza delle impressioni, fra due citazioni al pianoforte, in risposta a un'obbiezione, a commento d'una esecuzione.

Cortot pone alla base del suo corso di interpretazione la cultura, cioè la storia della musica e l'estetica. E non ne fa un presupposto, ma un'esigenza immediata, cultura ed arte essendo in rapporto di endosmosi. Quindi egli preludia alla lezione con notizie storiche dell'epoca, dell'artista, delle forme di cui tratterà. Ed esige che ciascun suo uditore faccia altrettanto per iscritto e a voce. Vuole che la così detta analisi tecnica consideri gli elementi costruttivi della composizione, ma non rinunzii mai ad essere critica d'arte. Vuole che si discuta e commenti, per lo studio e l'interpretazione, e non si ripetano cose lette nei libri (caso mai, s'ha da citare la fonte), ma si esprimano pareri personali, quali si siano. Egli non è di professione uno storiografo, nè un filosofo dell'arte, e richiede ai suoi discepoli non competenza professionale di quelle scienze, ma conoscenza sufficiente dei dati, delle teorie, delle tendenze, dei problemi, capacità di collegare i fatti tecnici con quelli spirituali.

*a. d. c.*

KORTE WERNER — *Studien zur Geschichte Der Musik in Italien.* (Bärenreiter Verlag, Kassel).

Un notevole contributo alla storia dell'arte italiana è recato da un allievo dell'insigne Besseler, che già si rivela zelante ricercatore ed erudito analista, Werner Korte. Egli tratta specialmente del repertorio italiano anteriore a Dufay per scoprire i fili della confluenza delle tradizioni francesi e italiane e il trapasso dell'arte fiamminga del XIV secolo in Italia.

Tale finalità fu soltanto parzialmente raggiunta, perchè il repertorio non rivelò un'unità stilistica. L'arte di Venezia e di Milano presenta dei caratteri regionali ma non vincoli di parentela, e molte opere non sono da attribuire con sicurezza.

Ne consegue incompiuta la determinazione delle tradizioni che agirono sul Dufay, venuto in Italia nella sua giovinezza. Risultano invece meglio chiarite le posizioni del veneziano Ciconia e di altri compositori di messe, di mottetti, di canzoni.

DE LA LAURENCIE (L.) — *Orphée de Gluck.* (Mellottée, Parigi).

È l'ultima fatica del rimpianto musicologo. Nella collezione dei *Chefs-d'œuvre de la musique expliqués* occupa un volume più degli altri ampio e largo. Lo studio e l'analisi delle forme, la ricerca delle fonti, la comparazione delle varianti, la descrizione dell'ambiente settecentesco, la biografia di Gluck, le citazioni musicali esigevano davvero uno sparlo inconsueto. Il De la Laurencie nuovamente affermò la scrupolosa severità del suo metodo storico, la maestria dell'esame tecnico, il compiacimento dell'informazione minuziosa, sicura e gustosa.



VON PULIKOWSKI JULIAN — *Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum.* (Carl Winter Universitätscbuchhandlung, Heidelberg).

Proponesi di chiamare l'attenzione della musicologia sulla determinazione del concetto « canto popolare », sulle varie determinazioni del passato e delle singole raccolte, per inferirne quanto tocchi alla vita dello spirito. Il Pulikowski ha compiuto una grande fatica, di cui il pregio maggiore sta nella collazione di centinaia e centinaia di pensieri e giudizi sul canto popolare, originali e influenti sull'orientamento delle singole epoche o influenzati dalle maggiori tendenze delle epoche stesse.

Dal 1774 al 1932, sono citati i passi più rappresentativi di coloro che han trattato del *Volkslied*. E questa parte occupa oltre 350 pagine.

Nelle duecento pagine seguenti sono ricordate le categorie e tendenze, cioè quelle di Koch, degli Illuministi, dei tedeschi del sud, degli educatori, degli umanitaristi, dei romantici, dei novatori, dei popolaristi, dei dilettanti, delle società, della chiesa, dei dotti, dei patrioti, del movimento dei lavoratori e dei giovani, e di tutti coloro che, usando o valendosi del *Volkslied*, o promovendolo, ne ebbero un loro particolare concetto.

HAENDEL — *Jahrbuch 1933.* (Breitkoph und Hartel, Lipsia).

L'annuario è interamente dedicato alla bibliografia di Händel, ottimo omaggio di Kurt Taut, nella ricorrenza del duecentocinquantesimo anniversario della nascita. Il volume comprende vaste categorie di soggetti: 1) vita (biografia, articoli, ecc.); 2) fonti e documenti biografici (lettere, manoscritti, monumenti, medaglie, statue, letteratura); 3) relazioni (personali, con Bach, i plagi); 4) le opere (estetica, forme) originali ed elaborate; 5) la pratica esecuzione, le società händeliane, i festivals, il rinascimento. Preziosissima consultazione, dunque, perchè disciplinata ed esauriente.

LETTRES DE CHOPIN — (Soc. Française d'éditions littéraires et techniques, Parigi).

Sovente la lettura degli epistolari non è facile o non è amena. Non perciò ne è inutile la pubblicazione e la lettura. Il carteggio d'uno Chopin può arrarre un lettore desideroso di ben ordinate confidenze, di descrizioni, di giudizi sui contemporanei, anche di una prosa equivalente alla musica, e deluderlo. In realtà i carteggi dei musicisti, salvo rare eccezioni, son documenti utili a chi voglia studiarli per desumerne le caratteristiche del pensiero, delle relazioni sociali, eccetera; non son romanzi, nè storie.

Queste 337 lettere di Chopin, tradotte, afferma S. Davisi, quanto più fedelmente era desiderabile, informano della sua vita, di qualche contemporaneo (più frequentemente di Caerny, della cantante Gladkowska, di Hummel, di Kalkbrenner, di Liszt, del poeta A. Micklewicz), e, ciò che è più interessante, recano giudizi, impressioni, notizie di quasi tutte le sue opere.

*a. d. c.*

## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

TAGLIAPIETRA (GINO) — *Antologia di Musica antica e moderna per pianoforte.* Volume 1-18. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Die Musik*, Berlino.

Una raccolta di musica per pianoforte in 18 volumi, che comprende tutta la letteratura del detto strumento dai tempi più antichi fino ai nostri giorni, rappresenta la realizzazione di un desiderio che sembrava irraggiungibile in un'epoca così difficile. Per la prima volta si tenta di presentare, con mezzi e cognizioni sufficienti, una storia della musica non a traverso dimostrazioni teoriche, ma servendosi della musica stessa. (Nella celebre raccolta di Farrenc « Le trésor des pianistes » soltanto i primi maestri figurarono in numero sufficiente). Questa raccolta non è una storia musicale svolta per via d'esempi, come sono parecchie già esistenti. Essa è qualche cosa di più e di diverso. Mentre le altre storie debbono limitarsi ad enunciare aforismi, questa, invece, è in grado di mostrare i rapporti e gli sviluppi.

La conoscenza di quest'opera arricchirà in modo prezioso la cultura di ciascuno. L'amatore di cultura media scoprirà in essa nuovi mondi di musica pianistica; ma anche il vero conoscitore troverà molti pezzi interessanti, che finora gli erano sfuggiti. I volumi 1-13 formano un quadro per così dire completo della musica pianistica da Cavazzoni e Willaert (1540) sino agli ultimi compositori del tempo di Bach; nei volumi 14 e 15 si trovano prove interessantissime di quella magnifica arte pianistica, oggi obliata, dei Dussek, Ries, Kalkbrenner, i quali cent'anni or sono potevano gareggiare con Beethoven e Schubert; gli ultimi volumi vanno dal 1850 al tempo presente.

Per una impresa come questa sono quasi superflui consensi e lodi. Il mondo musicale intero dovrà ringraziare l'autore, l'editore e (come si dovrà ben aggiungere) il Governo Italiano, nel modo più sentito.

WILLI APEL.

TEDOLDI (A.) — *Ballata* per pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Bella musicalità ed esperta tecnica pianistica sono assai bene associate in questa recente composizione del noto musicista genovese. Essa ha anche il vantaggio di non riuscire di difficile esecuzione.

Notiamo che il pezzo ha ottenuto il primo premio « ex aequo » nel Concorso De Angeli Valentini del Liceo Musicale Nicolini di Piacenza.

A. S.

GILLMANN (K.) — *Poem* für Violine und Harpe. (W. Zimmerman, Lipsia).

Piuttosto *romanza senza parole* che poema: di struttura assai semplice, alquanto antiquata e di gusto ingenuamente romantico, come tutte le composizioni del genere.

DE LORENZO (L.) — *Longevità* - due Composizioni per Flauto e Pianoforte. (Ch. Fischer, New York).

—— *Suite Mitologica* per Flauto (o Clarinetto) solo. - *I tre virtuosi.* Capriccio per tre Flauti. - *Pizzica-pizzica.* Tarantella per Flauto (o Clarinetto) e Pianoforte. (W. Zimmerman, Lipsia).

Musica scritta soprattutto in vista d'un rendimento stru-

mentale, quasi sempre assai *brillante* (nel senso più corrente della parola), ma assai scarsa di autentico contenuto musicale.

BEETHOVEN (L.) — *Allegro und Menuet* für zwei Flöten. (W. Zimmerman, Lipsia).

È una composizione giovanile (1792) di B. qui pubblicata per la prima volta. Di gusto tra haydniano e mozartiano è assai graziosa e piacevole, e di buon effetto strumentale, anche se nulla aggiunga alla gloria dell'autore. G. F.

---

HAUSER (H.) — *Wiener moment* für Klavier. (R. Hasslwanter, Lipsia).

Due paginette in tempo di Landler non difficili che si prestano a risvegliare nei giovani pianisti l'elasticità del ritmo e il garbo dell'interpretazione.

PICK MANGIAGALLI (R.) — *Tre Composizioni* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Le tre nuove composizioni pianistiche del ben noto maestro si intito'ano *Filigrana, Sarabanda ieratica, Impetuoso* e nell'affermare la rara conoscenza ch'egli ha del suo strumento dicono una volta di più quanta genialità accompagni la sua perizia tecnica.

HAASS (H.) — *Zwei Lieder* für Singstimme und Klavier. (R. Hasslwanter, Lipsia).

Ardite e interessanti ad un tempo. La prima intitolata *Wiegenlied* merita tutta l'attenzione delle cantatrici dotate di voce media.

GUARINO (C.) — *La Fontana*, Lirica per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

La nuova lirica vocale dell'attivo compositore è fra le più indovinate della sua produzione, per l'evidenza con la quale sa animare il concetto poetico ricco di aneggiamenti e di contrasti.

FARINA (G.) — *Due Liriche* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Anche nelle più piccole concezioni musicali questo giovane autore sa trovare un'espressione personale e significativa che infonde alla sua musica notevoli attrattive e singolare interesse.

JANACECH (L.) — *Auf Verwachsenem Pfade* Kleine Kompositionen fur Klavier. (Hudebni Matice Umelecke Besedy, Praga).

Avvincente saggio della musica cecoslovacca improntato ad apparente semplicità ma denso di ingegnosità armonica e ritmica atta a tradurre in suoni i caratteri pittorici dei quadretti che l'autore si prefigge di riprodurre. Fra i bozzetti più attraenti ricorderemo *Una foglia volata via, Buona notte, Ansietà indicibile, In lagrime*.

BILLE (I.) — *Canzonetta* per Contrabbasso e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Piacevole composizione da sala di media difficoltà, chiara e semplice.

CERTANI (A.) — *Due Pezzi* per Violoncello e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Nella *Serenatina* è apprezzabile una garbata disinvoltura di andamenti, mentre nell'*Humoresque* non manca la vivacità.

Ei isabetta Oddone.

## MUSICA SINFONICA

CASELLA (A.) — *Introduzione, Aria, Toccata*. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Revue Musicale*, Parigi.

Questo lavoro di Alfredo Casella segna una nuova vittoria di questo musicista la di cui stella non cessa di splendere. Egli ha veramente trovata la sua strada. La maniera con cui, senza ritornare indietro e senza fare discussioni puerili, rinnova la tradizione dell'antica scuola italiana, non appartiene veramente che a lui. Le forme pre-classiche gli forniscono gli elementi architettonici dei quali si serve liberamente per costruire le sue opere. Casella è un abile architetto che non lascia nulla al rischio. I suoi materiali sono di scelta, i suoi piani minuziosamente stabiliti. Egli conosce meglio di chiunque le risorse dell'orchestra e la sua scrittura è d'una purezza e d'una trasparenza notevoli.

L'*Introduzione* è una pagina sinfonica imponente; la sua progressione con larghi accordi su un ritmo potentemente scandito è d'un effetto grandioso. Devo dire che m'è sembrata schiacciare un po' l'*Aria*, di cui la nobile melodia si sviluppa con leggerezza e si traccia un cammino attraverso di una polifonia folta; allora splende la folgorante *Toccata* che serve di conclusione a questo lavoro luminoso e forte. Io non amo l'ultima perorazione che sembra esitare davanti l'ostacolo e ricomincia più volte prima di dire la parola attesa. Ciò dà un po' l'impressione d'un ripieno che stona in una composizione così densa, così piena d'intenzioni e d'invenzione. Ma non si tratta che di qualche misura che l'autore ha creduto necessario di ben far entrare nella testa del pubblico. Nell'assieme l'opera fa il più grande onore al suo autore ed alla scuola italiana, intera.

Henry Prunières.

---

SONZOGNO G. C.) — *Dai nevai dell'Ortler*. Tre tempi per Orchestra. (Edizioni Suvini-Zerboni, Milano).

Nel maggio 1933 questa pittoresca suite sinfonica è stata eseguita alla Scala sotto la direzione del maestro Willy Ferrero. Il pubblico ha accolto i tre tempi con manifesti segni di consenso.

L'esame della partitura conferma le doti artistiche del giovane autore, la sua poetica sensibilità, la felice realizzazione dei suoi stati d'animo contemplativi.

I tre quadri (*Nevicata, Mezzogiorno, Giochi invernali*) colpiscono più per la raffinata preziosità degli effetti istrumentali che non per la bellezza delle idee. Questi momenti episodici hanno un interesse meramente impressionistico. Tale è lo scopo che si è prefisso l'autore.

Nella *Nevicata* gli archi divisi « alla tastiera, pizzicati, al ponticello con la punta », fusi col timbri del pianoforte e della 1ª arpa, ripetono all'indefinito un disegno su un fondamento armonico statico e monocorde. Affidato al corno inglese, un accenno melodico emerge da questo piacevole brusio.

Nel *Mezzogiorno* la celeste, le arpe e il pianoforte creano, negli impasti col corno e con gli archi, un grazioso sfondo ambientale.

Il primo oboe annunzia un'idea espressiva, la quale viene poi con maggior efficacia ripresa e sostenuta dagli archi.

Nei *Giochi invernali* i trilli, i tremoli, gli arpeggi e i glissati sono altre espressioni della smagliante coloritura orchestrale.

Esprimo senza ambagi il mio pensiero, perchè nutro sincera stima del giovane autore. E in virtù di questa premessa, vorrei esortarlo ad abbandonare le vie ormai troppo sfruttate dell'impressionismo, per battere decisamente la grande via maestra, quella che ha per base la *sostanza* musicale, l'*idea*. Egli è in grado di percorrerla, e con sicura fortuna. A. F.

---

RICCI SIGNORINI (A.) — *Tre impressioni* da « *A Rogoledo* », trascritte dall'autore per piccola Orchestra - *Finale farsesco* per piccola Orchestra. (A. e G. Carisch, Milano).

Musiche tenui, che non hanno pretese di originalità, ma che sono presentate con eleganza, in una garbata stesura orchestrale. *v. m.*

---

GOEHLER GEORG — *Mozartiana*. (Kistner e Siegel, Lipsia).

Con frammenti di musiche di Mozart,, scelte fra le meno note, il G. ha tessuto una *suite* per orchestra, che consta di una marcia, di tre minuetti, di due andanti, di un finale.

HAENDEL G. F. — *Pezzi per Orchestra* (C. A. Klemm, Lipsia).

G. Göhler pubblica parti e partitura dell'*ouverture*, della scena del sogno e del balletto dell'opera *Alcina*, pezzi che s'ascolterebbero volentieri anche nei nostri concerti. *a. d. c.*

---

GANDINO (A.) — *La Canzone del Paradiso* Poema sinfonico. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Popolo di Sicilia*, Catania.

È un poema sinfonico il cui « programma » è riassunto dallo stesso autore colle seguenti parole: « È la canzone di Bologna e della sua meravigliosa storia nel passato dai più oscuri secoli del Medio Evo a quelli della Rinascita, iniziatasi qui prima che altrove per merito del gloriosissimo suo Studio, mentre fervevano le terribili lotte fra i Lambertazzi e i Geremei fra le quali emerge pietosa la tragica storia di Imelda e Fazio, gli amanti di Bologna.

« E del primo e rapido fiorire della rinascita bolognese è segno luminosissimo il Reggitro degli schiavi liberati, chiamato appunto il *Paradiso* dalla prima parola del suo proemio, dovuto alla penna del grande Rolandino dei Passeggieri ».

Il compositore ha diviso il lavoro in due grandi parti programmatiche: la Notte - l'Alba; ognuna di esse contiene episodi che illustrano qualche verso tolto dal suaccennato *Paradiso* di Rolandino.

Con una sostanza tematica poco peregrina, il maestro Gandino ha saputo costruire dei brani sinfonici di viva musicalità; la trama orchestrale, quantunque basata con frequenza sul « raddoppio », non manca tuttavia di vivaci « trovate » coloristiche che rendono assai interessanti molti punti del lavoro, che nel complesso risulta assai decorativo. Il tematismo breve, ed una intenzionale limitazione di sviluppo, rendono anche più considerevole questa partitura che vuole proprio riprodurre dei piccoli sintetici « quadri sonori » (che si collegano con logica conseguenza) di efficacia immediata.

Assai notevoli sono: il primo episodio che colla sua voluta monotonia tonale rende appieno il mistero notturno di un castello medioevale; il secondo in ritmo di cavalcata che dapprima sommesso irrompe poi con efficacia in un dinamismo travolgente; il terzo (il carroccio) col tono grandioso dell'osannare degli ottoni, e l'ultimo (il sogno di Rolandino) colla perorazione finale invocante la « Gran Croce di Gesù ».



# MUSICA ESEGUITA

## "L'Orfeo„ di MONTEVERDI nella trascrizione di G. Benvenuti al Teatro Reale dell'Opera

Da *Il Messaggero*, Roma (M. Incagliati):

Pur dettati in pieno Seicento, questi entusiastici tributi d'onore e d'ammirazione non son per nulla iperbolici. Li abbiamo fatti nostri, alla rappresentazione d'iersera. Dalla prova solenne della resurrezione dell'*Orfeo*, Monteverdi ha parlato, non nell'ambito d'una sala da concerto, a un pubblico di un insigne teatro. E rendiamogli omaggio, se dinanzi a un'opera, come questa, austera e con gli attributi del genio, con la fantasia che spazia in un campo non prima esplorato, esso ha aderito al capolavoro, e lo ha compreso e lo ha degnamente accolto. Per la cultura, per l'educazione del gusto, per la ricreazione dello spirito l'*Orfeo* meritava di rinunciare alla forma dell'Oratorio e tradursi in opera teatrale, così come nacque; ed è da aggiungere che grande è la benemerenza della Casa Ricordi per avere reso possibile l'attuazione del nobile disegno.

Il maestro Giacomo Benvenuti, musicista colto e sensibile, tentando l'ardua impresa ne ha compiuto la traduzione ritmica e la realizzazione e strumentazione con tale e tanta probità artistica e con così profonda conoscenza dello stile monteverdiano che l'*Orfeo* parve, a buon conto, tutto animato da una sottile poesia musicale e da un'appropriata concitazione drammatica. Il Benvenuti è stato fedele allo spirito dell'opera, e, all'orchestra monteverdiana, composta di soli quarantacinque strumenti, e in gran parte così diversi da quelli d'oggi; sostituendo l'orchestra moderna, non ha mai smarrito il senso, il colore dell'atmosfera quale la creò in balenii geniali Claudio Monteverdi. È la sua un'opera che colma una lacuna.

Senza inutili, arbitrarie licenze, senza virtuosismi strumentali, senza abbandoni a suono di modernismo, questa partitura è tale opera d'arte da rimanere come documento di dottrina, d'arte e d'estetica.

Da *Il Popolo di Roma*, Roma (L. Colacicchi):

L'intera trascrizione del Benvenuti è d'altronde opera da lodarsi altamente per la musicalità, oltre che per la scienza, con cui è stata condotta (l'adattamento scenico del libretto di Alessandro Striggio è di Arturo Rossato ed è anch'esso pregevole). Così armonicamente, come orchestralmente e ritmicamente l'*Orfeo* appare oggi un'opera compiuta e che si può rappresentare ovunque. Sopratutto orchestralmente il lavoro del Benvenuti ci pare notevole. Egli ha saputo creare delle sonorità equivalenti a quelle originali prodotte, come si sa, da strumenti assai diversi degli attuali. Lo strumentale di Benvenuti è chiaro, è caldo, espressivo. Forse non è brillante; ma a parte il fatto che il ruolo principale nell'*Orfeo* spetta alle voci, la cui declamazione deve essere chiarissima e

ciò che rende generalmente brillante un'orchestra — i legni, gli strumentini — nella trascrizione si sentono poco, e perchè essi sono serviti quasi unicamente a rimpiazzare gli organi e il regale della partitura originale, organi e regale la cui estensione era di sole tre ottave limitate al registro medio, e quindi poco udibile. D'altra parte un'orchestra brillante avrebbe con ogni probabilità sopraffatto il canto: un canto che non è mai urlo, il canto più pacato e sereno, eppure estremamente intenso che mai abbia risuonato su palcoscenico lirico.

L'opera complessiva del trascrittore va, dopo tutto, giudicata da un insieme di punti di vista fra cui quello strettamente e pedantemente musicologico non ci sembra il più importante. A noi pubblico importava sopratutto di conoscere il capolavoro monteverdiano, e sappiamo benissimo che un semplice musicologo non sarebbe mai riuscito nell'intento; occorreva che il musicologo fosse altresì un artista, e avesse della storia un senso assai più largo che non soltanto scientifico e tecnico. È per queste ragioni che si deve apprezzare e lodare la trascrizione di Giacomo Benvenuti: opera d'arte, anch'essa oltre che di scienza, viva quanto l'originale, e non freddo trattato di musicologia, utile esclusivamente allo studioso. Benvenuti ha con tale suo lavoro meritato la gratitudine di quanti amano la musica e le sue opere salienti.

Da *La Tribuna*, Roma (A. Gasco):

L'aggettivo « nobile » — del quale si fa continuamente sgreco — qualifica, meglio di qualsiasi altro, l'avvenimento d'arte col quale si è iniziata, al Teatro Reale dell'Opera, l'ottava stagione lirica, iersera, durante la rappresentazione dell'*Orfeo* monteverdiano, tratto fuori con solenne pompa dalla cripta dei melodrammi defunti, tutti i presenti hanno avuto la sensazione di assistere ad una cerimonia di superlativa dignità e di incalcolabile importanza. Constatare la perdurante bellezza di un capolavoro e giudicare della sua capacità di rivivere sulle scene, dopo trecento anni: quale responsabilità per coloro che dovevano pronunziare un simile verdetto!... Pure, le cose sono andate lisce. Il pubblico — cioè l'assemblea generale dei cultori d'arte viventi a Roma — ha espresso un parere nettamente favorevole all'inclusione dell'*Orfeo* (che, tra i Manualemme del melodrammi italici ha sempre avuto un posto d'elezione) nel repertorio teatrale lirico. Lo spettacolo ha riscosso approvazioni calorose. I due quadri del primo atto sono piaciuti interamente ed incondizionatamente: l'atto infernale ha vigorosamente suggestionato gli spettatori e la prima parte del terzo, agilmente festosa, ha rallegrato tutti gli spiriti. In complesso si sono avute sedici chiamate al maestro Serafin, possente concertatore e animatore del vetusto melodramma, al maestro Conca, disciplinatore del coro, e agli artisti che si sono prodigati entusiasticamente e col migliore effetto possibile.

. . . . . .

Per quanto riguarda la musica dichiariamo preliminarmente che nella partitura del Monteverdi non c'è nulla da scartare. Mai una battuta di espressività incerta, mai un accento meno che appropriato. La pensosa bellezza, la purità dell'ispirazione e la fondamentale originalità della musica dell'*Orfeo* non saranno mai elogiate a sufficienza. In ogni parte del lavoro l'autore dà prova di straordinario ingegno e di impeccabile scienza.

Da *Ottobre*, Roma (A. Ghislanzoni):

... E grandissimo genio italiano è Claudio Monteverdi e opera d'arte altissima è quest'*Orfeo* che riappare ora ai nostri occhi, ai nostri orecchi, alla nostra sensibilità di uomini del secolo delle macchine e del rumore dopo l'oblio di secoli.

Opera d'arte che per potenza titanica di concezione, per profondità umana e ricchezza di mezzi tecnici si riaccosta alle più nobili e perfette creazioni eschilee o sofoclee, alla Commedia dantesca, a certi drammi di Shakespeare.

Cosicchè il corso dei secoli pare non abbia scalfito neppure d'un'unghia questo purissimo diamante, non solo; ma ci vien fatto anzi di dire che nessuna musica, nessuna opera di quelle che oggi ascoltiamo possiede tanto senso d'attualità e di modernità quanto questa.

Da *Il Tevere*, Roma (A. Righetti):

Abilità, buon gusto e aggiungeremo devoto fervore che si riscontrano in tutto il difficile lavoro ricostruttivo del maestro Giacomo Benvenuti che, studioso appassionato dell'opera e dell'epoca monteverdiana, ne ha sempre rispettato, con una probità artistica che gli fa onore, i caratteri fondamentali e lo spirito essenziale informatore.

Abbiamo citato il secondo quadro del primo atto che col racconto della « Messaggera » e col lamento del pastori attinge la bellezza assoluta, eguagliata forse, certo non superata, nè superabile nelle successive manifestazioni dell'opera melodrammatica; occorrerebbe troppo spazio per analizzare tutte le bellezze dell'opera, anche a volersi limitare al fresco coretto danzato « lasciate i monti, lasciate i fonti », a tutti i canti di *Orfeo* dai brani serenamente pastorali a quelli di commossa concitazione e di disperato dolore; ai cori così vagamente trattati come quello sulle parole « Zefiro torna » senza accompagnamento d'orchestra; alle spigliate danze fra cui quella *moresca* finale così incisiva nella rudezza del caratteristico ritmo, agli espressivi intermezzi sinfonici.

Da *Il Lavoro Fascista*, Roma (M. Labroca):

L'edizione dell'*Orfeo* curata da Benvenuti ha il pregio grandissimo di avvicinare l'opera alla pratica della esecuzione conservandola, quanto più possibile, aderente a quello che si presume fosse il carattere dell'armonia e dello strumentale originali. Questa preoccupazione intelligente ha fatto sì che Benvenuti contenesse il suo lavoro nei limiti di una ammirevole discrezione: Monteverdi è rimasto quello che era e l'orchestra, lasciando libero giuoco al declamato, non ha creato squilibri pericolosi; anzi, essa si è fatta una sostenitrice efficace del discorso. Le uniche licenze che Benvenuti si è prese sono state l'immissione del madrigale dello stesso Monteverdi per la morte della Ninfa (pagina di una tale bellezza che non ci stancheremmo mai di ascoltarla), e la canzone strumentale di Gabrieli che è anch'essa una tra le più belle e significative composizioni di quel secolo d'oro della musica italiana. Per tutto il resto noi non possiamo che lodare questa fatica ed essere grati al suo autore che ha reso possibile questo contatto tra il pubblico di oggi e l'opera di ieri.

Da *La Stampa*, Torino (A. Della Corte):

Il lavoro compiuto dal maestro Giacomo Benvenuti integra eccellentemente, ci sembra, la partitura monteverdiana. Dallo studio delle opere di Claudio e dei contemporanei egli ha desunto il gusto della ricomposizione (variazioni, contrappunti, eccetera) e il sapore dell'armonia, come elemento espressivo, oltre che come formula storica. E tale armonia ha incarnata nell'istrumentazione. Miracolosamente, direi, non c'è passo che ricordi la data odierna di questa orchestrazione e disincanti. Nè si ritrovano arcaicismi, curiosi e non sempre vivificanti. Questa orchestrazione, come l'armonizzazione, esprime l'intimo *melos* monteverdiano, grande dramma, grande poesia, mirabile fattura, quale lo intendiamo nelle parti autentiche dell'*Orfeo*, lo ascoltiamo nelle opere complete.

# IN TVTTI I TONI

## CONFIDENZE D'AUTORI

*L'Orseolo*, la nuova opera di Pizzetti, così vivamente attesa, costituirà indubbiamente la principale attrattiva del prossimo Maggio musicale fiorentino.

L'illustre compositore ha parlato diffusamente di questo suo lavoro con Gino Cornali pel *Corriere della Sera*, dal quale riportiamo i punti più importanti dell'intervista.

Il maestro ha fatto sapere che desiderava da molti anni di scrivere un dramma veneziano, pensando al fascino che la meravigliosa città poteva esercitare sul suo spirito. Dopo infinite ricerche e consultazioni di libri, egli soffermò definitivamente la sua attenzione sul Seicento che gli sembrava il secolo più drammatico della storia veneziana.

L'azione che egli ha ideato — poichè anche questa volta è autore del libretto — costituisce un dramma storico, ma non nel senso che abitualmente si suol dare a tale aggettivo. Di storico, se mai — ci fa sapere il Cornali — non c'è che l'atmosfera: il profumo di Venezia, il suo colore, il suo cielo, i primi brividi del dissolvimento che tremano sulla Laguna e stringono i cuori dei suoi reggitori.

La trama è questa. Marino, primogenito del nobile Orseolo, capo del Consiglio dei Dieci, è stato denunciato allo stesso Consiglio per aver rapito una figlia dei Fusiner. Il vecchio, incerto fra il sentimento paterno e quello di giustizia, acconsente che Marino fugga e che, sotto altro nome, si arruoli tra le soldatesche che partono per il Levante.

La cosa è però risaputa e durante un ricevimento del Doge a Palazzo Grimani, Orseolo è investito da Rinieri Fusiner il quale, dopo essersi tolta la maschera e fattosi riconoscere, gli chiede se la giustizia abbia ceduto il passo all'arbitrio. Indignati dell'affronto, gli invitati si scagliano su Rinieri, che può salvarsi buttandosi nel Canal Grande.

Orseolo, intanto, non trova più la sua figliola Contarina che, invano, tutti cercano. Essa è stata rapita da i Fusiner (per vendicarsi del rapimento della loro sorella da parte di Marino), ma all'insaputa di Rinieri il quale, anzi, essendo da tempo innamorato corrisposto di lei, appena informato la mette in libertà aprendole la porta della capanna nell'isola in cui era stata condotta.

Quivi giunge, intanto, seguito dai suoi sgherri, Orseolo, sitibondo di vendetta. Contarina, però, riesce a trattenerlo, asserendo che nessuno l'ha rapita e ch'essa è giunta spontaneamente in quell'isola, spintavi dall'amore, per incontrarsi con Rinieri.

Dopo tale confessione la giovane si ritira in un convento; ed Orseolo, furente, vive quasi immobile su una poltrona del suo palazzo, allorchè gli giunge la notizia della morte eroica, avvenuta in Levante, di Marino, la cui spada — riportata a Venezia — gli verrà restituita da dieci cittadini designati, a capo dei quali sarà Rinieri. Ma il vecchio non vuole accettare da quelle mani l'emblema del valore del figlio che, consegnatogli da un altro, egli bacia con fervore. Poi ricade disfatto, senza pronunciare la parola d'amore e di perdono che tutti attendono, specie Contarina che in ginocchio sta presso di lui. Egli nulla vuol dire, nulla più vede e la sua anima, quasi già staccata dalla vita, sembra vagante alla ricerca di quella del figlio.

Il libretto — aggiunge ancora l'articolista — è in tre atti; il primo ed il terzo divisi in due quadri ciascuno, e i due quadri, alla loro volta, separati e uniti al tempo stesso da due intermezzi, aperti nell'azione, come due scorci di vita veneziana, due istantanee colte nei rii, sul Canal Grande, in piazza S. Marco, fitte di maschere e di soldati, di popolani e di gondolieri.

Ad una domanda del Cornali se il dramma sia stato concepito e realizzato, musicalmente, come i suoi precedenti, l'autore ha risposto: « Naturalmente. Non ho avuto mai — e tanto meno oggi — alcuna intenzione di retrocedere verso il già fecondo e fiorito campo del melodramma (fecondo e fiorito ai suoi bei tempi, s'intende). Fosse pure per combattere senza averne compenso di vittoria, sono più che mai risoluto a rimanere sulla posizione che io stesso mi sono scelta: che non m'importa sia difficile e perigliosa e solo m'importa che sia in alto ».

# CONCORSI

® R. Accademia Filarmonica di Bologna. — Ha bandito un concorso, tra compositori nazionali, per una *Sonata* per violino e pianoforte, con due premi, rispettivamente, di lire 2000 e L. 1000, oltre l'esecuzione. Il 21 aprile scade il termine per l'invio dei lavori (alla Segreteria dell'Accademia, Via Guerrazzi 13), con vaglia di L. 30 quale tassa d'iscrizione.

® Civico Liceo Musicale « G. Nicolini » di Piacenza. — Sono aperti i Concorsi, per titoli ed eventualmente per esame, alle seguenti cattedre: a) di Organo e composizione organistica; b) di Arpa; c) di Oboe. Scadenza per la presentazione delle domande e dei titoli il 17 febbraio 1935.

® Liceo Musicale Paisiello, Taranto. — Concorso per le seguenti composizioni inedite da camera: a) per pianoforte solo; b) per violino e pianoforte; c) per violoncello e pianoforte; d) per canto e pianoforte.

Invio dei lavori, da parte dei musicisti che non abbiano oltrepassato il 35° anno di età, non oltre il 15 marzo. Per ogni categoria: 1. premio di L. 200, diploma e l'esecuzione; 2. e 3. premio, diploma e l'esecuzione. Per ogni composizione presentata, inviare L. 30.

® Comando della Divisione di Fanteria del Timavo, Trieste. — Bandisce un Concorso per un inno che la caratterizzi in modo particolare e personale. E' diviso in due parti: a) *poesia* (si chiude il 28 febbraio, premi lire 500 e medaglia d'oro ed altri di consolazione); b) *musica* (si chiude il 15 aprile; premi lire 1000 e medaglia d'oro ed altri di consolazione).

Essendo le modalità del Concorso piuttosto numerose, si consiglia di chiedere il programma allo stesso Comando di Divisione del Timavo.

® Circolo della Stampa, Palermo. — Indice un concorso per una lirica o melodia a carattere siciliano; i versi, vale a dire, devono cantare la terra e la gente di Sicilia; la musica deve avere i caratteri essenziali del canto dell'isola. Scadenza per l'invio dei lavori, col sistema del motto e della busta, il 10 marzo p. v. Cinque sono i premi per i lavori musicali (al 1° giudicato L. 1000, diploma d'onore e i due volumi *I canti della Patria*, omaggio della Casa Ricordi), ed altrettanti quelli per i lavori poetici.

Chiedere programma dettagliato.

® Sindacato Naz. Fascista dei Musicisti. — Per agevolare la partecipazione dei violinisti italiani al Concorso internazionale Wieniawski, che si terrà a Varsavia nel marzo prossimo, ha aperto una gara — risarvata agli iscritti al Sindacato ed al P. N. F. — per l'assegnazione di due premi di L. 2 mila ciascuno.

® Palazzo delle Belle Arti, Bruxelles (rue de la Bibliothèque). — In occasione della 3ª Sessione internazionale d'insegnamento musicale e drammatico diretta da Scherchen, vengono indetti due concorsi a carattere internazionale:

a) *Concorso « Jeunesse 1935 »* (al quale possono partecipare i nati dopo il 1904) per un lavoro per orchestra da camera (di durata non oltre i quindici minuti) inedita e mai eseguita. Saranno assegnati quattro premi ciascuno di Fr. belgi 1000. Scadenza per l'invio delle composizioni il 1° maggio.

b) *Concorso « Canti del Popolo »* per un corale (voce d'uomo), di durata non oltre quindici minuti. Quattro premi rispettivamente di Fr. 2000, Fr. 1000, Fr. 500 e Fr. 500 saranno assegnati per referendum, sui cinque lavori prescelti dalla giuria. Scadenza per l'invio dei corali il 15 marzo.

---

® Terza Rassegna Nazionale di Musica. — Al Concorso indetto dal Sindacato fascista dei musicisti (vedi nostro fascicolo di luglio) hanno partecipato 131 lavori. La giuria ha preso le seguenti decisioni: il premio di lire 5000 per una Cantata in onore di Bellini è stato aggiudicato a Giuseppe Savagnone; il premio di L. 1500 per una composizione pianistica è stato suddiviso fra Barbara Giurianna e Franco Margola; quello, pure di L. 1500, per una composizione per violino e pianoforte, è stato suddiviso fra Annibale Bizzelli, Lino Liviabella e Adone Zecchi. Franco Ferrara, infine, ha meritato il premio di L. 1500 per una composizione per violoncello e pianoforte.

® Nel concorso per esame al posto d'insegnante di violino nell'Istituto musicale di Brescia, su sedici aspiranti è riuscito vincitore il prof. Mario Ruminelli.

# NOTIZIE

® A Roma, presieduta dall'on. Pavolini, si è tenuta l'assemblea del Sindacato Nazionale Musicisti, alla quale il Commissario ministeriale maestro Mulè ha letto la propria relazione che ha ottenuto unanime voto di plauso. Poi si è proceduto alla nomina del nuovo Direttorio che è risultato così composto: *Presidente*, Giuseppe Mulè; *Membri*, Franco Alfano, Mario Corti, Alceo Toni, Adriano Lualdi, Alfredo Palombi, Bernardino Molinari, Riccardo Zandonai, Attilio Brugnoli, Gennaro Napoli, Guido Zuffolato.



® Il Segretario dell'Accademia d'Italia, per la sezione Arti, ha presentato al Duce le prime quattro riproduzioni anastatiche di interesse musicale édite a cura dell'Accademia stessa, e precisamente: Caccini G., *Le nuove musiche* (F. Vatielli); Gaffurio F., *Theorica musicae* (G. Cesari); Galilei V., *Dialogo della musica antica e moderna* (F. Fano); Peri S., *Le musiche sopra l'Euridice* (E. Magni Dufflocq).

® Il Podestà di Verona è stato nominato Commissario straordinario dell'Ente per gli spettacoli all'Arena di Verona, in sostituzione dell'attuale Consiglio d'Amministrazione, che il Prefetto di quella provincia ha sciolto.

® Per volere del Podestà di Bologna, onorevole Maranesi, si è ricostituito il Quartetto Bolognese (Campaiola, Materassi, Barera, Oblach) il quale esplicherà la propria attività anche in altri importanti centri d'Italia.

® Per la IV Mostra Interprovinciale di musica contemporanea che si terrà a Venezia, sono stati prescelti i seguenti lavori:

Altavilla Onofrio: *Intermezzo lirico* per piccola orchestra; Benvenuti Arnaldo: *Sei pezzi* per trio; Baldanello Franco: *Tre liriche* per canto e pianoforte; Bianchi Gabriele: *Notturno* per piccola orchestra; Colarocco Ermanno: *Allegro di concerto* per pianoforte e orchestra; Dal Pont Bruno: *Trio;* De Lorenzi Fabbris Ausonio: *Serenata burlesca* per doppio quintetto ed arpa; Donati Pino: *Preghiera contro i ladri* (lirica); Gastaldello Felice: *Preludio, Aria e Scherzo* per quartetto d'archi; Gorini Gino: *Due Studi da concerto* per pianoforte e archi; Guidi Ferruccio: *Finale*, dalle « Sonate per archi »; Jesi Ada: *Quintetto;* Liviabella Lino: *Tre liriche;* Michieli Giovanni: *Trio* per archi; Ponzilacqua Aureliano: *Concerto* per violino e pianoforte: Sanzogno Nino: *Quartetto*; Zanon Sante: *Quartetto.*

® L'*Introduzione e Allegro* per violino concertante e undici strumenti di Petrassi e il *Divertimento* per voce e cinque strumenti di Dallapiccola sono i due pezzi prescelti per rappresentare l'Italia al Festival internazionale che si terrà a Karlsbad (Cecoslovacchia) nel settembre prossimo.

® Com'è noto, W. Furtwängler ha dato le dimissioni, per ragioni politiche, da direttore dell'Opera nazionale di Berlino, al cui posto è andato Clemens Krauss, dell'Opera di Vienna; sostituito, a sua volta, da F. Weingartner che risiedeva in Svizzera.

® La nuova opera di R. Strauss avrà per titolo *La donna silenziosa* e verrà rappresentata a Dresda nella imminente primavera.

® Numerose saranno le commemorazioni di Vincenzo Bellini all'estero. Negli Stati Uniti, ad esempio, il Metropolitan eseguirà la *Norma* e la « Dante Alighieri » commemorerà Bellini alla Casa Italiana. A Boston, Filadelfia, Saint Louis sarà anche curata l'esecuzione di opere belliniane. In Francia la *Revue Musicale* dedicherà a Bellini un numero speciale e Sacha Guitry rappresenterà una sua commedia di soggetto belliniano. Rappresentazioni di opere belliniane avranno luogo anche a Berlino, in Cecoslovacchia, in Romania, Belgio, Olanda, Danimarca e Finlandia. Comitati sono anche sorti in Albania, Grecia, Portogallo e Polonia. Questo basta a dimostrare l'universalità del genio belliniano e a quale importanza assurgerà la celebrazione del primo centenario della sua morte.

® Il Musical Courier di Nuova York ha stabilito la sua sede in Europa a Parigi, affidandone la direzione generale al signor Irving Schwerke, 6 Square Léon Guillot.

® In parecchi numeri della *Gaceta Musicale* di Habana, il signor R. M. Aleman ha pubblicato interessanti studi su diverse opere italiane (*Mefistofele, Traviata, Don Pasquale, Rigoletto, Barbiere, Elisir d'amore*), con gustose caricature da lui stesso disegnate.

# NECROLOGIO

® Il 10 dicembre è deceduto, a Rio de Janeiro, il maestro Giovanni Giannetti, nato a Napoli nel 1869. Egli era autore di diverse opere: *Il violinaro di Cremona, Don Marzio, Cristo alla festa di Purim, Pierrot e la luna*, ecc. ecc.

® Il 17 dicembre, durante una prova al Teatro João Caetano di Rio de Janeiro, è stato ucciso proditoriamente da un professore d'orchestra il maestro Franco Paolantonio. Nato a Buenos Aires una cinquantina d'anni or sono, da genitori abruzzesi colà stabiliti, aveva percorsa una brillante carriera come direttore d'orchestra nei principali teatri d'Italia e in molti dell'estero.

Era ottimo musicista e ottima persona. Alla desolata famiglia del compianto nostro amico inviamo le più vive e commosse condoglianze.

® A Mont de Marchan è deceduto, il 19 dicembre, il celebre pianista Francis Planté, ultra novantenne. Da una ventina d'anni si era ritirato a vita privata e raramente suonava in pubblico.

® Il 21 dicembre è morto a Roma Toto Amici che poteva considerarsi il più popolare chitarrista italiano, noto anche all'estero e specie in Russia ov'era stato condotto da Checco Marconi.

# PROSPETTO delle nuove Opere italiane rappresentate nell'anno 1934



| TITOLO | MUSICISTA | POETA | GENERE | Atti | CITTA | TEATRO | Prima rappresentazione |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Alba della Rinascita (L')* | Cattozzo Nino | Cattozzo Nino | Serio | 3 | Milano | Scala | 24 Gennaio |
| *Antermoia* | Martinelli Mario | Predonzani Elio | Legg. dolomitica | 1 | Trieste | Villa Opicina | 1 Luglio |
| *Astuzie di Bertoldo (Le)* | Ferrari Trecate Luigi | Zangarini C. e Lucarini O. | Comico | 3 Atti e 4 Q. | Genova | Carlo Felice | 10 Gennaio |
| *Ave Maria* | Allegra Salvatore | Donini Alberto | Serio | . . . . . | Perugia | Morlacchi | 25 Ottobre |
| *Avventure di Pippo Fallatutti (Le)* | Allegra Salvatore | Bucciolini Giulio | Fiaba | 4 Quadri | Firenze | Accademia Fidenti | ... Febbraio |
| *Baldo* | Cicogna Gio. Ascanio | Cicogna Gio. Ascanio | Serio | 3 Atti e 5 Q. | Verona | Filarmonico | 15 Marzo |
| *Balilla attraverso i tempi* | Franceschi Ugo | Gherardini Amedeo | Serio | 4 Tempi | Firenze | Verdi | 8 gennaio |
| *Cantata biblica* | Gnecchi Vittorio | . . . . . | . . . . . | . . . . . | Salisburgo | Festival | 12 Agosto |
| *Cecilia* | Refice Licinio | Mucci Emidio | Serio | 3 Episodi | Roma | Reale dell'Opera | 15 Febbraio |
| *Come una commedia musicale* | Nascimbene Mario | Marchesi Marcello | Comico | . . . . . | Milano | Teatro dell'Arte | 1 Luglio |
| *Corso* | Carminati Giuseppe | Tinarelli Giuseppe | Azione eroica | 3 | Bergamo | Duse | 17 Aprile |
| *Danza coi cimbali* | Musella Salvatore | Ruskaia Jia | Balletto | . . . . . | Milano | Scala (2) | ... Giugno |
| *Dibuk (Il)* | Rocca Lodovico | Simoni Renato | Serio | Prologo e 3 A. | Milano | Scala | 24 Marzo |
| *Don Chisciotte* | Salerno Marco | . . . . . | Balletto | 7 Quadri | Firenze | . . . . . | ... Aprile |
| *Donna Velata (La)* | Claudi E. | . . . . . | Operetta | 3 | Trieste | D. L. Trevisan | ... Agosto |
| *Favola del figlio cambiato (La)* (1) | Malipiero Gian Francesco | Pirandello Luigi | Serio | 3 Atti e 5 Q. | Braunschweig | Landestheater | 13 Gennaio |
| *Favola di Andersen (Una)* | Veretti Antonio | Veretti Antonio | Azione mimo-sinf. | . . . . . | Venezia | Goldoni | 15 Settembre |
| *Fiamma (La)* | Respighi Ottorino | Guastalla Claudio | Serio | 3 | Roma | Reale dell'Opera | 23 Gennaio |
| *Firenze che ride* | Raffaelli Ugo | Cremer | Operetta | . . . . . | Berlino | Metropol | ... Gennaio |
| *Frate Antonio l'eremita* | Gezzi Gaetano | Stromei Pasquale | Sacro | Prologo e 3 A. | Chieti | Marruccino | ... Febbraio |
| *Grazia* | Canu Gavino | Canu Gavino | Serio | 1 e 2 parti | Roma | D. L. Areonautico | 18 Dicembre |
| *Intermezzo* | Mortari V. | . . . . . | Balletto | . . . . . | Firenze | . . . . . | ... Marzo |
| *Leggenda delle Parche (La)* | Capri Camillo | Corsi Carlo | Fiaba | Prologo e 3 A. | Trieste | Rossetti | ... Novembre |
| *Madonna Purità* | Bizzelli Annibale | Minnucci Vittorio | Balletto | . . . . . | Roma | Reale dell'Opera | 11 Aprile |
| *Maristella* | Pietri Giuseppe | Salvini Maso | Serio | 3 | Napoli | S. Carlo | 22 Marzo |
| *Menestrello (Il)* | Berardi Vito | Benini | Operetta | . . . . . | Cortona | Signorelli | ... Luglio |
| *Mercante e l'Avvocato (Il)* | La Rosa Parodi Armando | Martinelli Aldo | Comico | 2 Atti e 3 Q. | Torino | Eiar | 2 Settembre |
| *Mistero della Pignatta (Il)* | Gaito C. F. | Cominetti G. M. | Fiaba | . . . . . | Roma | Teatro della Fiaba | ... Maggio |
| *Oh! Oh! Zozò* | Di Jorio A. | X | Operetta | . . . . . | Milano | Eden | 18 Luglio |
| *Omettino e il mago Bum* | Gaito C. F. | Metz Vittorio-Vincam | Fiaba | 3 | Roma | Teatro della Fiaba | 11 Febbraio |
| *Parabola di Eid (La)* | Andreoli Arturo | Mattioli Alfredo | Da camera | 6 Quadri | Milano | Rionale «C. Battisti» | 11 Ottobre |
| *Presente* | Pazzini Vittorio | Berlini Aldo | Operetta | 3 | Rimini | Politeama | ... Febbraio |
| *Principessa lontana (La)* | Cavara Otello | Cavara Otello | Serio | 3 | Vicenza | Eretenio | 24 Gennaio |
| *Rimorsi di Clown* | A. e Carlo Magnoni | . . . . . | Balletto | 3 Quadri | Milano | Puccini | 29 Dicembre |
| *Storia del soldatino Piccino Picciò* | Salerno Mario | Venturini Giorgio | Fiaba | 5 Quadri | Firenze | . . . . . | ... Gennaio |
| *Teresa nel bosco* | Rieti Vittorio | . . . . . | Da camera | 3 Quadri | Venezia | Goldoni | 15 Settembre |
| *Volti la lanterna* | Carabella Ezio | Mucci Emidio | Balletto | 3 Q. e 2 Int. | Roma | Reale dell'Opera | 3 Gennaio |
| *Zurika* | Corona Romolo | . . . . . | Operetta | . . . . . | Piacenza | Municipale | 9 Maggio |

(1) Prima rappresentazione in Italia, al Reale dell'Opera, 24 marzo.
(2) Saggio della Scuola di Danza.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### TEORIA

DELACHI (P.). *Lezioni di Solfeggio*. Primo Corso:
——— (E. R. 1752). Vol. 2°: 50 Solfeggi cantati e 3 Solfeggi a due voci, con accompagnamento di Pianoforte. (B) L. 8,—
——— (E. R. 1753). Secondo Corso: Vol. 1°: Parte I. - 45 Solfeggi parlati. — Parte II. - 30 Solfeggi cantati e 2 Solfeggi a due voci. (B) L. 8,—
——— (E. R. 1754). Vol. 2°: 30 Solfeggi cantati e 2 Solfeggi a due voci, con accompagnamento di Pianoforte. (B) L. 10,—
PEDRON (C.) (E. R. 1513). — *150 Canti*, per lo studio dell'armonizzazione della melodia. (B) L. 10,—

### PIANOFORTE

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 1668). *Antologia di Musica antica e moderna per Pianoforte* (testi it., fr., ingl., ted.) (testo ted. di Willi Apel). Vol. 8°. (B) L. 15,—

### OPERE TEATRALI

RESPIGHI (O.). LA FIAMMA. Melodramma in 3 Atti di C. Guastalla. Traduzione tedesca di J. Kapp. Ridur. per Canto e Pianoforte. (A) RM. 12,—
BELLINI (V.). LA SONNAMBULA. Opera completa. Partitura d'Orchestra in fac-simile dell'autografo. (A) L. 250,—
VITTADINI (F.). FIORDISOLE. Fantasia coreografica in 6 Quadri di G. Cornali. Ridur. per P.forte. (A) L. 20,—

### GRANDE BANDA

VERETTI (A.) (123263). *Saluto al Duce*. Parole di F. P. Mulè. Trascrizione di T. Ferrante. Partitura e Parti staccate. (A) L. 10,—

### LIBRETTI

CORNALI (G.). FIORDISOLE. Fantasia coreografica in 6 Quadri per la musica di F. Vittadini. L. 1,—
GUASTALLA (C.). LA FIAMMA. Melodramma in 3 Atti per la musica di O. Respighi. Traduzione tedesca di J. Kapp. RM. 1,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA DIDATTICA

BINELLI (A.). *Teoria e Grammatica della musica* con brevi cenni sulle scale antiche e sulla genesi della scala moderna. (S. Bazzan, - Adria). L. 3,50
CALTABIANO (S.). *Esempi di contrappunto* a otto Parti e a due Cori realizzati su dodici Bassi di L. Cherubini. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 8,—
CARRARO (O.). *Manuale teorico-pratico per istrumenti a percussione* a suono determinato ed indeterminato. (Salvatore Pucci, Nocera Inferiore). L. 5,—
CENTEMERI (G. L.). Abbozzo d'un Corso razionale di *Improvvisazione organistica*. Parte 1ª: Gli elementi. - *Cenni elementari di Registrazione*. - *I modi gregoriani secondo l'udito e la proiezione gregorianistica nell'armonia*. (Casa Ed. Musica Sacra, Milano).
MARTINELLI (M.). *Teoria della Musica* con due appendici storiche e con alcuni canti della patria. (Edit. Sandron, Palermo).
ZIGHERA (L.). *Ecole de Violon*. Gammes et arpeges à la I. position, I. partie; Idem de la I à la III. position, II. partie; Idem à toutes les positions, III. partie; Neuf études faciles a la I. position; Six études à la I. et III. position; Études difficiles. (MAX Eschig, Paris).
——— *Ecole de Violon*. Révision des Oeuvres classiques: R. KREUTZER, Maestoso de la I Sonate; Allegro Moderato de la II. Sonate Idem de III. Sonate. (MAX Eschig, Paris).

### CANTO E PIANOFORTE

CIMARA (P.). *Invito alla danza*. L. 5. — *L'infinito*. L. 6. (F. Bongiovanni, Bologna).
DELIBES (L.). *Le Rossignol*. Canto, Flauto e Pianoforte. Trascrizione di A. van Leeuwen. (W. Zimmermann, Leipzig).
DI MARSICONOVO (M.). *Lady Macbeth*. L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
DUPONT (Ja.). *Mélodies*: 1. Berceuse. Poésie de P. Arosa; 2. La dernière feuille. Poésie de T. Gautier. (Au Ménestrel, Paris).
FUGA (S.). *Fraternità*. Versi di A. Negri. (Casa Ed. Augusta, Torino).
GAUBERT (Ph.). *La verdure dorée*. Poèmes de T. Derème. (Au Ménestrel, Paris).
GHISI (F.). *Due Canti*. (De Santis, Roma). L. 6,—
HEMSI (A.). *Kol Nidrè*. Preghiera ebraica. (Edit. Orientale de Musique, Alexandrie).
HUE (G.). *Volupté*. Paroles de P. Margaritis. (Au Ménestrel, Paris).
JAQUES-DALCROZE (E.) *Rythmes de chant et de danse*. 32 Vocalises. (Au Ménestrel, Paris).
KNOSP (G.). *L'emir d'amour*, tiré de La Kathena de G. Heux. (Max Eschig, Paris).
LEVADÉ (Ch.). *Cantilène d'automne*. Poésies de M. Boukay. (Au Ménestrel, Paris).
RICCI (A.). *Primavera... sole e fiori*. Tango. — *Addio amore*. Valzer cantato. (Presso l'A., Foligno).
ROSELIUS (I.). *Merlenlied*. (Bote & Bock, Berlin).

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. Telef. 22731.

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

*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.

## Piccola Orchestra con Pianoforte conduttore

A. CATALANI
122928. - *Canto di primavera*. Melodia (De Cecco). L. 6,—
122929. - *Sotto le tue finestre*. Serenata (De Cecco). L. 6,—

G. CATTOLICA
22832. - *Balletto romantico*. L. 6,—

E. CULOTTA
123124. - *Rapsodie napoletane* su celebri canzoni popolari. N. 7: Enrico De Leva. L. 6,—

G. H. MATOS RODRIGUES
123038. - *El pescador*. Tango (Culotta). L. 6,—
122908. - *Flores marchitas* (Fior senza vita). Tango, per Orchestra argentina (Culotta). L. 6,—

U. SOLAZZI
122883. - *Gondoliera* (per Archi e Pianoforte). L. 6,—
123014. - *Romanza* (per Violino, Violoncello e Pianoforte - Contrabbasso ad libitum. L. 6,—
123015. - *Canto l'amore*. Intermezzo (per Violino, V.cello e P.forte - C.basso ad libitum. L. 6,—

F. P. TOSTI
*Canti popolari abruzzesi*. Trascrizione libera di A. De Cecco:
123026. - a) Che mai t'ho fatto, amore? - b) O mamma, mamma, stringimi al tuo cuore. L. 6,—
123027. - a) Tu nel tuo letto a far dei sogni d'oro. - b) Dal petto il cuor m'hai tolto. L. 6,—
123028. - a) L'amore mio partì soldato. - b) Dammi un riccio dei tuoi capelli. L. 6,—

M. VALLINI
123117. - *Straniero!* Canzone-Valzer. Versi di Fouchè. L. 6,—
123126. - *L'ultimo fiore...* Tango con refrain cantato. Versi di Fouchè. L. 6,—
122863. - *Il tuo nome!* Canzone appassionata. Op. 58 (per Violino, Violoncello e Pianoforte - Violino B e Contrabbasso ad libitum. L. 6,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO**




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO II FEBBRAIO · MCMXXXV · XIII

*Tassa pagata per supplemento*

# ERNESTO BLOCH

## QUINTETTO PER PIANOFORTE E ARCHI

NELL' INTERPRETAZIONE DI

ALFREDO CASELLA con il QUARTETTO "PRO ARTE„

| | | |
|---|---|---|
| I MOVIMENTO - P. I e II, Agitato | DB 1882 | L. 30,— |
| II MOVIMENTO - P. I e II, Andante mistico | BD 1883 | L. 30,— |
| II MOVIMENTO - Conclusione Andante mistico | | |
| III MOVIMENTO - P. I, Allegro energico | DB 1884 | L. 30,— |
| III MOVIMENTO - P. II e III, Allegro energico | DB 1885 | L. 30,— |

**Agli acquirenti dell'intero «Quintetto» regaliamo un elegante Album.**
**Album e dischi si vendono anche separatamente.**

Il critico della *Stampa* di Torino così si esprime nel numero del 24 gennaio:

*L'ottima incisione equivale l'udizione. Bloch ci sta davanti intiero, in questa che è una fra le sue opere più indicative della sua potenza, nei tre movimenti, Agitato, Andante mistico, Allegro energico; intiero, con il suo mondo lirico, che si incarna, si informa nella materia, e vi resta palese e palpitante. Il suo mondo lirico è un cosmo drammatico. Qui sono tutte le esperienze della sua vita, della sua sensibilità, le immagini, le passioni, gli stati d'animo, le aspirazioni. Di quel mondo egli è il Dio, l'eroe, il martire, potente e impotente, il Dioniso, il poeta, il cantore. Questo il patrimonio essenziale dell'artista, senza del quale la personalità non si avvera distinta e precisa. Un tal cosmo ha i suoi confini come ciascun mondo. E tutto ciò che sta in esso e vi si organizza, al centro o alla periferia, dolore e gioia, fedi e volontà, aneliti e realtà, riflette colui che lo porta in sè, il quale ne è a sua volta il riflesso...*

*Bloch sente fortemente il suo dramma che per la cronaca è ebraico, per l'estetica è opera d'arte, e, non c'è bisogno di aggiungerlo, pura. Ma questa purezza non è cosa distaccata dal mondo, bensì un riflesso, una eco. Il suo dramma non è mistico, ma umano, e la sua arte lo riflette quale esso è, non trascendente, ma terreno. E', in sostanza, la posizione bachiana luterana, la posizione delle minoranze combattive e combattute, non quella palestriniana. Bach è il peccatore consapevole, che teme e affisa il Dio tremendo. Palestrina è il celebratore, che eleva inni al Signore, della cui gloria si reputa sicuramente il cantore autorizzato. Marcello è l'uomo di mondo, garbato in ogni evento, che sa come ci si deve comportare nalla casa di Dio. Bloch è un randagio, che ha nella memoria le più grandi parole che mai sieno state scritte, novera i secoli e le vicende dell'umanità, di cui tutta la vita è un'angustia crescente, teme e glorifica il Dio tremendo, con canti che sembran tradizionali e son suoi, con una loquela rutilante di immagini e balenante, potente quanto quella del salmista, con composizioni che del rapsodico hanno la vivezza, il fantastico, il narrativo, l'epico, e della «forma» la più libera compattezza. Giustamente è stato detto che questo* Quintetto *è un capolavoro...*

a. d. c.

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

**Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie**





CARLO ERBA S. A. - MILANO




L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

**Opopeptol**
*Il digestivo classico*

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



**BOLLETTINO DEI MUSICISTI**

ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA
Via Vittorio Veneto, 7

DIRETTORE: Giuseppe Mulé
DIRETTORE RESP.: Giorgio Nataletti

COMITATO DI REDAZIONE
Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fasc. mensili di 16-32 pagine

ABBONAMENTO ANNUO
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. OTTO

# CARTIERE BURGO

**SOC. AN. - CAPITALE L. 75.000.000**

SEDE IN **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

AMMINISTRAZIONE IN **TORINO** - VIA S. TERESA, 2

AZIENDE RIUNITE

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

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**TORINO**

CASELLA POSTALE N. 477

VIA S. TERESA, 2 - TEL. 44381/82/83/84



OPERE COMPLETE PER CLAVICEMBALO

DI DOMENICO SCARLATTI

**criticamente rivedute e ordinate in forma di «Suites» da ALESSANDRO LONGO**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| E. R. 541. | Vol. I | (10 Suites) N. | 1 a 50 | E. R. 547. Vol. VII. | (10 Suites) N. 301 a 350 |
| E. R. 542. | » II. | ( » » ) » | 51 a 100 | E. R. 548. » VIII. | ( » » ) » 351 a 400 |
| E. R. 543. | » III. | ( » » ) » | 101 a 150 | E. R. 549. » IX. | ( » » ) » 401 a 450 |
| E. R. 544. | » IV | ( » » ) » | 151 a 200 | E. R. 550. » X. | ( » » ) » 451 a 500 |
| E. R. 545. | » V. | ( » » ) » | 201 a 250 | E. R. 551. Supplemento, 45 Pezzi disposti per ordine di tonalità | |
| E. R 546. | » VI. | ( » » ) » | 251 a 300 | | |

**I Volumi I, II, VIII e il Supplemento: ciascuno L. 20**

**I Vol. III, IV, V, VI, VII, IX, X, ciasc. L. 25**

TESTO ITALIANO, SPAGNUOLO, FRANCESE, INGLESE

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO





RECENTI SUCCESSI TEATRALI

PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA

*TEATRO SAN CARLO, NAPOLI*

**LIOLÀ** di G. MULÈ

Tre atti di A. **ROSSATO**, dalla Commedia di **L. PIRANDELLO**

IMPORTANTI RIPRESE

*REGIO, DI PARMA e CARLO FELICE, DI GENOVA*

**FRA GHERARDO** di I. PIZZETTI

**Dramma in tre atti di I. PIZZETTI**

*REALE, DI MALTA*

**CECILIA** di DON L. REFICE

**Azione Sacra in tre episodi (4 quadri) di E. MUCCI**

*TEATRO ALLA SCALA, DI MILANO*

**LA FIAMMA** di O. RESPIGHI

**Melodramma in tre atti di C. GUASTALLA**

*TEATRO REGIO, DI TORINO*

**IL DIBUK** di L. ROCCA

**Un prologo e tre atti di R. SIMONI, dalla leggenda drammatica di SCIALOM AN-SKI**

*TEATRO SAN CARLO, DI NAPOLI*

**LA FARSA AMOROSA** di R. ZANDONAI

Scene popolaresche in tre atti e cinque quadri di **A. ROSSATO** (da « El sombrero do tres picos » di **P. DE ALARCON**)

**Ciascuno spartito, riduzione per Canto e Piano L. 50,—**

**Ciascun libretto . . . . . » 4,—**

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


M. Rinaldi. — Giovani musicisti romani: II. Giovanni Salviucci . . . Pag. 45

G. G. Bernardi. — Contributo allo studio dell'elemento comico nell'Opera seria veneziana del secolo XVII . . . . . » 53

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Il problema dell'insegnamento musicale. - Italia. - Estero . . . . . » 62

**VITA MUSICALE:** « Nerone » di P. Mascagni alla Scala (G. Scuderi). - « Liolà » di G. Mulé al S. Carlo (A. Procida). - Teatri. - Concerti . . . . . » 67

**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera da Berlino (A. Brüggemann) . » 77

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica eseguita . . . . . » 82

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 85

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 88


**BRANO MUSICALE**

F. Vittadini. - *Danza del bacio*, dal ballo « Fiordisole » di G. Cornali.


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


Anno XVII. Febbraio 1935-XIII N. 2

MVSICA D'OGGI

# Giovani musicisti romani [1].

### 2. GIOVANNI SALVIUCCI.

Ben pochi hanno il legittimo diritto di far parte di questa raccolta di giovani energie come Giovanni Salviucci; vero « romano de Roma », discendente d'una antica e notissima famiglia, nacque precisamente ventisette anni fa.

Da assiduo frequentatore dei concerti romani mi ricordo di aver visto d'un tratto apparire (pochi anni fa) la figura di un giovane alto, bruno, dall'aspetto semplice, direi famigliare. Dall'attenzione portata nell'ascoltare questa o quella musica, questo o quell'artista, lo giudicai un compositore, o meglio: un neo-compositore; non errai. L'anno scorso, poi, venne dirò così il *battesimo* ufficiale: Bernardino Molinari nel concerto del 26 marzo 1933 diresse la sua *Ouverture in do diesis minore* che la Commissione permanente di lettura dell'Augusteo aveva scelto tra numerose composizioni. Con quel lavoro il Salviucci attrasse l'attenzione della critica, poichè si rivelò musicista colto e ben preparato. Ma procediamo con ordine.

Tre sono stati i maestri che hanno guidato il Salviucci nel difficile cammino dello studio dell'arte: Ernesto Boezi, Alfredo Casella e Ottorino Respighi; ad onore del giovane musicista dirò subito che egli da questi due ultimi, pur traendo un'esperienza d'indiscutibile valore, non subì il minimo contagio; trascurabile mi sembra qualche lievissimo avvicinamento all'impasto sonoro respighiano, apparso in uno degli ultimi lavori: avvicinamento sì tenue da non destare la minima preoccupazione. Si può sinceramente dire che il fascino di due maestri quali gli autori di *Donna serpente* e dei *Poemi romani* — campo magnetico d'attrazione per tante e tante giovani energie — non ha toccato il nostro Salviucci, che ha sempre tenuto l'occhio fiso verso quella purità artistica, base principale della sua produzione.

Dalla scuola del solerte direttore tecnico della Scuola Superiore di Musica Sacra, il Boezi, Salviucci ha tratto non soltanto le basi fondamentali per lo studio dell'arte, ma — vorrei dire — la chiarezza espressiva, l'estetica più nobile, il concetto di religiosità, la lineare purezza che il Boezi a sua volta deve avere attinto nel continuo ed appassionato studio dei nostri cinque-seicentisti. Ma tale « assimilazione » — che, come ho detto, è formale ed estetica — il Salviucci l'ha sentita

(1) Vedi *Musica d'Oggi*, maggio 1934.

vibrare in sè, dirò così, *per simpatia* chè anche egli è per natura attratto verso la più genuina fonte classica, ripudiando nel modo più assoluto quel genere descrittivo che attrasse invece i suoi due ultimi maestri. Di questo non faccio certo un biasimo al giovane musicista, ma non posso esimermi dal dirgli che è musica anche quella che va al di là (o forse al di qua) delle sue vedute e che il cammino da lui scelto, se è il più puro, è anche il più pericoloso e difficile.

***

Non voglio tediare il lettore con il ricordo di vecchie composizioni che lo stesso Salviucci oggi, pur seguitando ad amare, non può logicamente approvare.

Dal 1927 al 1931 (anno in cui frequentò le lezioni del Casella) il giovane musicista deve aver attraversato quel periodo di stordimento da cui nessun artista può esimersi; egli cercava affannosamente la sua strada. Era in possesso di un diploma, è vero, ma doveva sentirsi solo e senza una vera e propria conoscenza di quella vita pratica che, volere o no, l'artista deve pur conoscere.

Sincero per natura, si affidò completamente alla sua coscienza. Col pallido miraggio d'un ideale che sentiva senza vedere, si diede a comporre una quantità di musica; tanta, anzi, che nemmeno lui oggi saprebbe individuarla e catalogarla. In tanta ricchezza di produzione sentiva certa una cosa: tutti i suoi lavori avevano una ragione di esistenza; ragione semplice, modesta, magari, ma cosciente e voluta. Da che derivava tutto ciò? È facile dirlo: abbandonatosi alla intensa vita musicale della Capitale — fino ad allora quasi inavvertita — il Salviucci fa tesoro di una grande quantità di musiche meravigliose di cui non sospettava nemmeno l'esistenza; nel suo studio si andavano ammassando, in bell'ordine, un gran numero di partiture per orchestra ch'egli leggeva con avidità e studiava con passione. Da questa assimilazione volontaria (e forse, a volte, involontaria) prendono vita numerosi lavori che risentono di questo o quel musicista, ma che il Salviucci, con ragione, tien chiusi gelosamente nel suo studio in ricordo di passati entusiasmi e di ardenti amori. Nascono così *Samarith*, *Saul*, *Villavecchia*, *Serena*, *Campagna romana*, *La tentazione e la preghiera*, partiture che, unite ad alcune liriche ed a qualche pagina strumentale per complessi da camera, formano un'attività ragguardevole a cui il Salviucci è in cuor suo profondamente grato. Il giovane compositore, dunque, nei riguardi del pubblico, si è saputo ben giudicare: caso non comune fra le giovani energie!

Non credo necessario fermarmi a lungo su questi lavori; dirò però che l'esame di qualche lirica (ricordo quelle su testo del Fogazzaro e *Message*, su parole del Vega) cominciano già a rivelare, specie nelle modulazioni dell'accompagnamento, quella natura caratteristica del Salviucci che definirò *scolastica* e che apparirà chiarissima nei lavori futuri.

Tra le citate liriche e quelle su testo del Floridi (*Ultimo fiore* e *Primavera*), scritte nel 1928, il passo è alquanto lungo; basterà dire che furono scelte per la presentazione alla Prima Mostra Regionale del Sindacato Fascista del 1930.

Da qui ha inizio la produzione veramente interessante del giovane musicista.

L'editore Bongiovanni di Bologna ha pubblicato un *Pensiero nostalgico* per violoncello (o violino) e pianoforte che già presenta con una certa chiarezza la vera natura del Salviucci; in questa composizione, infatti, più che una impronta



melodica derivata da una vera e propria ispirazione, v'è un senso logico di continuità che trova valido sostegno in un accompagnamento nutrito e inteso con severità d'espressione; da questa osservazione critica mi sembra derivi il primo tangibile segno della personalità del musicista romano. Poichè — diciamolo subito e chiaramente — Salviucci, più che l'idea melodica, ama la perfetta costruzione del brano, tanto che anche nei primi lavori il disegno architettonico è così inquadrato e così simmetricamente inteso che sarebbe ben difficile cogliere l'autore in fallo in fatto di misure e di proporzioni. Scrivere bene, così come scrive Salviucci, non è facile anche per chi, dotto come lui, ama affrontare più di lui le arditezze tecniche. Il nostro giovane musicista appare ordinato, scrupoloso, a volte anche un po' pedante, ma segue costantemente una sua idea definita, già completamente nel suo cervello, e che non ammette slanci entusiastici e ricerche effettistiche di alcun genere.

Che l'accompagnamento segua il canto passo passo rafforzandolo nei *ff*, aiutandolo nelle brevi soste o nei fuggevoli respiri, tutto ciò mi sembra formi prova evidente ed encomiabile di inscindibilità; ma più di questa lodevole unità di concezione — che già vive, come ho detto, nel disegno generale dei vari lavori — interessano quei passaggi armonici del basso che puntano costantemente verso una conclusione inaspettata e nuova.

In tutta questa armoniosità, logicità, esattezza, in tutto questo severo ordine v'è riposta la vera natura di Salviucci che anche nella produzione futura si rivelerà tanto preciso e scrupoloso da tradire non poco la sua passione di didatta coscienzioso e meticoloso.

Pur amando il tecnicismo, e preparato com'è, il Salviucci non esagera mai e non cade mai in quel falso ed in quell'ampolloso in cui caddero moltissimi musicisti, anche di valore, in questi ultimi tempi; anzi, se mai, appare qua e là un po' freddo. Nel caso nostro, in ogni modo, all'idea bisogna contrapporre lo sviluppo; non giungo ad una simile constatazione con eccessivo entusiasmo, ma è facile comprendere quanto sia difficile questo campo che il Salviucci ha forse preferito per il grande amore verso il tecnicismo.

I *Sei pezzi* per violino ed armonio (editi da Anton Böhm & Son di Vienna) hanno un carattere abbastanza definito. Se nel *Pensiero nostalgico* il titolo può sembrare poco più d'un pretesto, *Alle nozze*, *Elegia*, *Preghiera*, *Alla fonte*, *Meditazione*, *Arioso*, toccano una volta tanto — e nemmeno con eccessiva violenza — un certo fine programmatico che però non impegna i lavori futuri e non pregiudica la produzione del giovane musicista romano.

Anche in questi *Sei pezzi* dunque l'intento programmatico non è mai fine a se stesso, ma mi sembra invece derivato da speciali condizioni di spirito, di tempo e di luogo che hanno sempre il loro fascino sull'artista e, particolarmente, sull'artista giovane. Ho già detto, del resto, che il Salviucci, sincero per natura, si affidò completamete alla sua coscienza.

Poichè la musica a programma non rientra nel credo estetico del nostro giovane artista, egli oggi deve forse meravigliarsi di questi *Sei pezzi* che con ragione non vuol ripudiare, ma che preferisce far conoscere nell'intimità e fuori della sfera... ufficiale. Dirò sinceramente che nel suonarli mi è venuta in mente quella raccolta dal titolo *Meister für die Jugen* che il Peters ha curato col riunire varie pagine di Mendelssohn e di Schumann. Il ricordo, che non è certo sorto a caso,

non deve far inorgoglire il Salviucci, poichè non oltrepassa il campo estetico ed ha ragione di esistere per una certa affinità creativa derivata da un nobile fine programmatico.

Per quanto ho detto, e per quanto sarò per dire, ritengo che il Salviucci debba dedicarsi, ancor più che al canto od allo strumento solista, al complesso: non potrei dire con sincerità se al piccolo od al grande complesso; so che anche le sue più modeste composizioni, eseguite sulla tastiera d'un organo — fondendo dunque nella più perfetta unità canto ed accompagnamento — prendono maggior vita e rivelano più chiaramente una natura artistica.

Non dico soltanto per quella *Meditazione*, edita dal Carrara nella sua utile collezione dei « Maestri dell'organo », ma anche per l'*Elegia*, la *Preghiera*, l'altra *Meditazione*, l'*Arioso* (dai *Sei pezzi*), e per il citato *Pensiero nostalgico*.

In Salviucci vige una natura eminentemente religiosa e scolastica; egli l'ha insita nel suo animo tanto che essa sviluppò serenamente e senza ostacoli fin dalla più tenera giovinezza; tale natura sorse dalla serenità di spirito procuratagli dallo stesso ambiente in cui nacque e crebbe e oggi vive in quella che gli procura la sua nuova famiglia. Questa serenità di cui il Salviucci deve essere, come infatti è, gelosissimo, se fu la prima base della sua arte potrà essere domani indice di una vera e propria personalità o comunque punto di partenza d'uno stile più che nobile.

Nel 1930 il Salviucci, già così indirizzato dalla sua coscienza, corona i suoi studi con il conseguimento del diploma. Nell'anno scolastico 1931-32 fa un corso di perfezionamento con Alfredo Casella e, nell'anno seguente, 1932-33 un altro con Ottorino Respighi; la frequenza di quest'ultimo gli frutta il premio annuale.

***

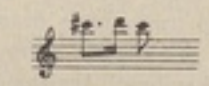
Il primo lavoro veramente importante composto da Giovanni Salviucci è l'*Ouverture* in do diesis minore che, come ho già accennato, fu eseguita da Bernardino Molinari all'Augusteo di Roma; inoltre questo lavoro fu prescelto da una apposita Commissione dell'ufficio italiano della Federazione internazionale dei Concerti per l'invio a Parigi (con altre composizioni di Goffredo Petrassi e di Ennio Porrino) al concorso internazionale indetto nella capitale francese dalla Federazione stessa.

Questa *Ouverture* pur essendo, per così dire, un « primo » lavoro vanta solida costruzione, organicità di concezione, logicità di sviluppo; doti queste, come abbiamo visto, un po' comuni a tutti i lavori del Salviucci, derivate principalmente dalla sua stessa natura d'artista.

Dopo un tema chiarissimo esposto dai secondi violini, ecco una linea melodica abbastanza convincente ed alquanto pura che sorge dai violini primi rafforzati dal fagotto. L'insistenza della figura dei bassi (violini secondi, viole, violoncelli e, più avanti, anche contrabbassi) dà un senso di scolasticità a tutto questo insieme, ma senza menomare la continuità del lavoro chè la melodia, nelle parti alte, prosegue limpida come all'inizio. Passando all'*Allegro* (in due) questo senso di scolasticità si fa un po' più sensibile, ma il *Poco meno* crea una necessaria e desiderata pausa di serenità; pausa breve, invero, chè l'allegro in 2/2 riprende e con maggior sviluppo. Tutto questo ampio modo di procedere ha il pregio di apparire sempre logico, voluto e pensato; gli sviluppi, benchè abbondanti, non appaiono mai superflui; anzi direi che essi formano una delle parti più attraenti della musica del Salviucci; vedremo come tutto ciò si ripeta nelle composizioni che si avrà agio di esaminare più avanti. Il finale è iniziato da un *Andante sostenuto* che fissa i caratteri della conclusione e che si vale dei violini in ottava; la composizione risulta così saggiamente inquadrata e termina con un certo senso di elevazione che appare non soltanto originale, rispetto allo sviluppo del lavoro, ma anche con un tal sapore di novità che piace. Qualcosa del genere, ma espresso in maniera ben più interessante, la troveremo nella *Sinfonia da camera*.



Il *Quartetto* è del maggio 1932. Il primo tempo in *Allegro moderato* presenta difficoltà d'esecuzione davvero non comuni; il brano si vale di numerose risorse ritmiche, ma francamente non sempre convince. Il freddo scolasticismo di pochi sfruttatissimi movimenti, soggioga il più delle volte l'ispirazione; notevole è l'influenza dell'*Allegro* dell'« Ouverture » specie per quelle figurazioni ritmiche improvvise ed incisive — spesso sincopate — che sembrano supremamente care al Salviucci; su tali brevi passi il musicista insiste fin troppo, ma con tutto ciò, a ben seguire i complessi movimenti delle quattro parti, si ha sempre modo di trovare, nel loro succedersi, qualche cosa di tecnicamente interessante. Francamente per un giovane si desidererebbe un po' più di cuore... La stessa cosa, ma sotto diverso aspetto, si potrebbe dire per l'*Adagio*. Dopo la presentazione del tema — presentazione che come sempre appare chiarissima — bisogna seguire attentamente quegli accordi potenti e prepotenti dei bassi che hanno un valore estetico ancor più importante delle stesse parti più ricche di movimento. Il segreto di questo *Adagio*, dunque, è riposto nella organicità costruttiva e, ancor più, nella rifinitura dei vari impieghi tecnici posti a servizio di questa organicità. Anche qui l'incisività di alcune sinteticissime figurazioni ritmiche, ad esempio questa:



e le loro variazioni — non nuove per il Salviucci — appaiono troppo sfruttate e m'inducono a confermare alcune osservazioni già fatte or non è molto. Ma più che far notare la linea generale di questo tempo — che, trattandosi d'un *Adagio* è certamente un po' scarna — mi piace porre in evidenza la sapiente elaborazione dell'armonia nelle parti dei bassi che, pur risultando un po' ricercata, non pecca mai per originalità e chiarezza anche là ove le intenzioni dell'autore non presentavano facilità d'espressione. Tale caratteristica prende aspetti notevoli nella parte finale del tempo. L'*Allegro vivace* possiede i pregi ed i difetti del primo tempo; benchè il lato tecnico interessi notevolmente si ha la netta impressione ch'esso non doni una vera e propria soddisfazione; l'*Allegro moderato* genera anzi un po' di stanchezza causata forse da un eccessivo ragionare sull'armonia e sul contrappunto. Già: un po' più di cuore...

Nell'insieme l'*Ouverture* appare ben più interessante, logica, quadrata, di questo *Quartetto* ove il tecnicismo sovrasta ed annienta quasi le quattro parti degli archi; a questi poi è affidata una parte di eccessiva responsabilità ed il Salviucci dovrà faticare non poco per trovare un complesso che esegua la composizione come egli veramente intende.

Il nome di *Sinfonia Italiana* scelto dal Salviucci per la composizione scritta nell'agosto 1932 deriva non dalla sostanza del lavoro, ma dalla sua forma; esso fu eseguito nel febbraio del 1934 all'Augusteo — una vera fucina di giovani energie — sotto la direzione di Dimitri Mitropulos. Anche in questo lavoro l'elemento che s'impone con maggiore evidenza è quello ritmico; qui anzi dobbiamo sobbarcarci alla ricerca del disegno melodico se così è possibile chiamare l'idea-madre di questa concisa e quadrata composizione. Nel *Largamente*, ad esempio, bisogna concentrare gran parte della nostra attenzione verso alcuni accordi di notevole significato, altrimenti si rischia di perdere in buona parte la concezione del lavoro. Il movimento preannuncia il *Largo molto* e passa all'*Allegro* ben ricco di quelle risorse ritmiche così care al Salviucci; ma in questa ultima parte attraverso un *crescendo* di notevole potenza sonora giungiamo ad un senso nuovo di festosità che nei futuri lavori resterà sempre caro al Salviucci. Questa festosità è indice di serenità: una delle maggiori garanzie che possa offrire un giovane musicista. Nella sua lodevole sinteticità, nel suo serrato concetto espressivo questa *Sinfonia Italiana* ha qualche punto di contatto con alcune parti dell'*Ouverture*, benchè in questa vi sia più naturalezza, più logicità e più abbandono (il che non guasta). Naturalmente nella *Sinfonia Italiana* v'è un maggiore interesse tecnico (presente, come abbiamo veduto, anche nel *Quartetto*) ma il Salviucci, a mio modo di vedere, insiste un po' troppo su questo elemento ch'egli ha totalmente assimilato e del quale appare un po' schiavo.

Il primo tempo della *Sinfonia da camera* in do minore, fu eseguito sotto la direzione di Mario Rossi alla Sala Accademia di Santa Cecilia a Roma, in occasione della Seconda Mostra di Musica Contemporanea organizzata dal Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti. Poi, per intero, apparve alla Reale Accademia Filarmonica Romana nell'aprile 1934 sotto la direzione di Alfredo Casella. In questo lavoro il Salviucci, pur non trascurando nessuna di quelle risorse già notate nei precedenti lavori, comincia a palesare un certo amore per la colorazione musicale che può essere indice di ampi sviluppi. Insistendo nel tentare la musica pura — non si scandalizzino i filosofi per una così logica e naturale suddivisione artistica — il giovane musicista tenta sorpassare le possibilità tecniche e contrappuntistiche del suo temperamento per tentare una creazione dirò così atmosferica compiendo sforzi non comuni per non cadere in quel campo programmatico ch'egli ritiene assolutamente contrario al suo temperamento. Questo tentativo coloristico-ambientale-atmosferico non appare naturalmente originale (come potrebbe esserlo e divenirlo così d'un tratto?), tanto è vero che rischia qua e là l'inverosimile, accostandosi a qualche passaggio alla Dvorak ed a qualche movimento sinfonico descrittivo con una leggera punta romantica. Ma il tentativo ha sicuramente il suo valore perchè confermando la personalità del Salviucci (siamo sempre, come ho detto, nel campo della musica pura) rivela un progresso estetico, svela un desiderio di libertà che le prime composizioni non esprimono, apre da se stesso un orizzonte nuovo e spazioso. Qui amiamo seguire il Salviucci anche se l'*Ouverture* o la *Sinfonia Italiana* appaiono più importanti e più salde.

I quattro tempi della *Sinfonia da camera* hanno ciascuno caratteristiche particolari che giova mettere in evidenza. L'*Allegro* iniziale è limpido, scorrevole, risulta composto con grande facilità. L'*Adagio* in 4/4, che segue subito dopo, non è che un semplice intermezzo: subito si ritorna in *allegro* e questa volta con



ampio sviluppo. Il secondo tempo (*Adagio*) non si allontana da tempi affini alquanto caratteristici del Salviucci: è sintetico, chiaro, pur senza quella purezza melodica ch'è tradizione italiana. Abbiamo già veduto come negli *Adagi* del Salviucci il valore musicale non è nella frase ispirativa quanto nel succedersi delle varie idee, nell'amalgamazione dei vari accordi che hanno il pregio di svilupparsi e di completarsi a vicenda. Se il canto non ha la possibilità di respirare e vivere da solo, il basso livella tutte le idee e per di più rivela un maestro sapiente di armonie. L'*Allegretto vivace* è costruito sulla forma classica ma è limpidamente scorrevole, qua e là quasi romanticamente inteso. Al solito i vari ritmi hanno una spigliatezza eccezionale. Il breve passaggio in 2/2 su note ribattute (che ci condurrà poi alla ripresa dell'*Allegro*) pur essendo semplice e, direi, ingenuo è ben condotto. Più importante il finale: il colorito musicale del tempo iniziale torna con maggiore evidenza; nel *Meno* è notevole una frase espressiva dell'oboe. Ma il passaggio è lieve, chè si torna ben presto al *Mosso* iniziale sempre più sviluppato. Originale la chiusa che s'inizia con un *Adagio cantabile* inteso quasi come una canzone, ma che possiede un fascino tutto suo capace di dare maggior valore a quel carattere coloristico a cui abbiamo già accennato e che riteniamo un progresso estetico non piccolo nei riguardi del giovane-puro-musicista Giovanni Salviucci. Quando infatti il nostro profilato dimostrerà di vincere quella schiavitù ritmica che lo tiene tuttora imprigionato, quando trionferà su quello scolasticismo che gli vieta di esprimere i battiti del cuore, allora potrà vantare una grande vittoria e si sentirà più tranquillo e sereno tanto da poter procedere senza inciampi nel suo difficile cammino.

Dallo studio delle varie composizioni del Salviucci sorge spontanea una osservazione che non è possibile tacere: sembra che il giovane musicista cerchi di attenuare, per quanto gli è più possibile, quel senso di religiosità e di misticismo che ha un po' innato nel suo animo. A dire il vero con l'aiuto della sua tecnica complessa riesce in modo magnifico ad attenuare tale sentimento il quale, però, torna con tutta la sua forza ed in tutta la sua bellezza non appena gli è concessa qualche possibilità di sviluppo. Tutto ciò è precisamente accaduto in alcune delle composizioni brevissime dei *Sei pezzi* di cui abbiamo già parlato, e nel *Salmo LX* di David (scritto precisamente nel maggio 1933) per canto e pianoforte, pezzo di cui il Salviucci mi sembra gelosissimo. Insomma tutta la complessità tecnica che si trova nella *Ouverture*, nel *Quartetto*, nella *Sinfonia da camera* o nell'altra definita *Italiana*, non vale, a mio modo di vedere, la bellezza ispirativa e la profondità religiosa d'una pagina come quella del *Salmo*. Ho detto profondità religiosa, ma con queste due parole non intendo una vera e propria religiosità chiesastica, sacra, ma qualche cosa di sentito, di forte, di vero — se volete — di *teso* che palesa l'entusiasmo e la convinzione per una fede alla quale si sono offerti i sentimenti più alti, i pensieri più intimi e profondi, la guida stessa della propria vita. Ecco dunque perchè la religiosità del *Salmo* di Salviucci non è una religiosità mesta — come quella di alcuni musicisti religiosi che sentono più la fede che l'arte — non è una religiosità fredda come quella che vanta per sua unica sede la chiesa, ma è capace di veri entusiasmi come non ne abbiamo purtroppo trovati nelle composizioni precedenti per piccolo o grande complesso. I *ff* squillanti a gran voce, quell'imitazione del suono di campane vagamente ricordato sulle parole *In habitabo....* hanno la forza di elevarsi e di apparire frutto d'una doppia ispirazione: d'arte e di fede. Queste le impressioni d'un dualismo essenziale e non senza significato dell'arte del giovane Giovanni Salviucci.

In sostanza dunque l'arte di Giovanni Salviucci procede senza complicazioni di sorta. Se escludiamo il *Salmo* — che per suo conto domani potrebbe generare qualche sorpresa — vediamo che lo schema fondamentale usato dal giovane musicista è ordinato e costante: esposizione chiarissima dell'idea fondamentale, sviluppo, intermezzo a contrasto (brevemente inteso), ripresa, secondo sviluppo, finale con carattere di originalità. Tutto questo per la forma; per la sostanza noto un accostamento a quelle che sono le prime fonti della musica organistica e strumentale (non soltanto italiana) confermato da un preciso carattere di musica pura.

Per sua e nostra fortuna non vi sono tracce di « grandi amori ». Il sistema contrappuntistico moderno usato dal Salviucci più che avvicinarsi alle forme degli autori di *Oedipus Rex* o della *Giara* proviene dalle fonti primitive. Per Salviucci conta più l'esperienza della tradizione che le possibili e discusse vittorie del presente. È un musicista austero, amante della scolasticità più sana.

Fuori del campo della musica pura non potrei pronunciarmi. Al Salviucci non mancano anche idee originali sul teatro musicale, ma conoscendo sè ed il pubblico desidera compiere, prima di affrontare serie difficoltà, tutte quelle prove che gli garantiscono il successo. Prima di tentare sul pubblico tenta su di sè: è un suo antico, ottimo procedimento. Naturalmente immagino che egli abbia bisogno d'un teatro tutto suo, e direi anche « speciale », dal momento che sembra non sentire se non la musica pura; ma non voglio azzardare ipotesi di sorta.

Per Salviucci l'insegnamento — e non potrebbe non essere così — è una vera e propria missione d'ordine superiore; so ch'egli lo esplica col massimo impegno e senza quella pedanteria che nuoce tanto agli alunni. Le sue idee sull'insegnamento dell'armonia e del contrappunto non sono davvero disprezzabili: per convincersi al riguardo basterà leggere quanto ha egli scritto sulla *Nuova Italia Musicale* prima, e sulla *Rassegna Dorica* poi.

Il Salviucci non manca di buone idee estetiche; alcune le ha chiaramente illustrate negli scritti pubblicati sulla *Rassegna Nazionale* ove fu, fino a qualche anno fa, redattore ordinario. Ricordo per esempio, e con piacere, lo scritto su *Classicismo e romanticismo.*

Giovanni Salviucci mi appare musicista ben preparato, serio e profondamente convinto della sua arte alla quale dona tutto il meglio di se stesso.

Spero soltanto che nella annunciata *Introduzione, passacaglia e finale* possa tornare su alcune osservazioni che ho fatto più sopra con sincerità e onestà di critico. Ho tutte le ragioni per credere che Giovanni Salviucci non è fra coloro che lasciano sperare invano.

MARIO RINALDI.

**Ad evitare sospensione nell'invio di MUSICA D'OGGI e per agevolare il nostro lavoro amministrativo, preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'abbonamento pel 1935. Esso può essere versato nel nostro Conto Corrente Postale 32069.**



# Contributo allo studio dell'elemento comico nell'Opera seria veneziana del secolo XVII

L'elemento comico comparisce assai presto nel teatro musicale veneziano. Infatti, già la seconda opera pubblicamente rappresentata a Venezia (*La Maga Fulminata,* poesia di Benedetto Ferrari, musica di Francesco Manelli, apparsa nel carnovale del 1638 al teatro Nuovo di San Cassiano) ha un personaggio faceto. Tale è Scarabea, governatrice della Maga Artusia, che sebbene molto innanzi con gli anni sente ancora il pizzicore amoroso.

Cancher vi venga;

impreca essa a chi la burla per queste scalmane fuori stagione,

se ben son grinza — Chè non per tutto l'età m'aggrinza,
io voglio amar. — Chi vuol giocar?

Scarabea non partecipa all'azione; comparisce due volte appena, e a notevole distanza una dall'altra (atto I°, scena IV^a^, e atto III°, scena I^a^) e sempre sola, e fa le sue confidenze erotico-sentimentali al pubblico. Essa non è, quindi, un personaggio necessario; se lo si sopprime, il dramma non ne risente punto; è un'aggiunta appiccicata al solo scopo di far ridere, e di fatti Scarabea è un personaggio ridicolo. Non so dire come l'abbia trattata il musicista, perchè nulla esiste più dello spartito; ma il poeta mi pare che l'abbia trattata piuttosto maluccio; avrebbe potuto farne una macchietta, e invece si è accontentato di farne uno sgorbietto; e questo non certo per imperizia, chè il Ferrari, poeta e compositore, era artista assai valente, e come tale stimato dai contemporanei (1).

Comunque Scarabea piacque, e di molto; ce lo attesta lo stampatore Bariletti, che pubblicò il libretto della *Maga* qualche tempo dopo la rappresentazione, corredandolo d'una specie di epistola a' Lettori, in cui descrive minutamente lo spettacolo e l'esecuzione (2). Ma io credo che il successo sia stato dovuto più che altro alla valentia dell'interprete, come provano queste parole del citato Bariletti, che alludono evidentemente all'artista, anche senza nominarlo (3). « Scarabea spiegò

(1) Basti dire che la comparsa della Maga fu salutata da ben dodici componimenti di lode, uno in francese, due in latino, gli altri in italiano (per la maggior parte sonetti) in cui Benedetto Ferrari è portato al settimo cielo. E altrettanto s'era fatto l'anno innanzi per la sua *Andromeda,* che fu la prima opera rappresentata in pubblico teatro.

(2) La Maga Fulminata — Favola del S.r Benedetto Ferrari — Rappresentata in musica — In Venetia l'anno 1638. In Venetia — Presso Antonio Bariletti.

(3) Tale fu Francesco Angelenti di Assisi, cantore di voce artificialmente bianca, appartenente alla Cappella Ducale di San Marco, il quale aveva anche preso parte all'esecuzione dell'*Andromeda,* rappresentando Giunone. Benedetto Ferrari gli dedicò un sonetto, in cui, dopo averlo chiamato vincitore d'Orfeo — « l'armonioso Trace » — e delle Sirene — « del mar le musiche omicide » — gli dice:

Chi 'l tuo cantar udì, che dolce uccide,
Bramò che fosser secoli i minuti.

Pur tenendo conto delle iperboli del secolo, non è ammissibile che un artista del valore di Ferrari abbia potuto scrivere così d'un cantante mediocre.

con sì argute vivezze i suoi amori, chè non vi fu Giovane, nè Vecchio, che non ne diventasse amante ».

Ad ogni modo la novità incontrò; questo è fuor di dubbio, sì che l'esempio trovò presto imitatori. Ed ecco un personaggio faceto tanto nella *Delia o sia la Sera sposa del Sole*, quanto ne *Le nozze di Teti e di Peleo*, che sono le due opere che si rappresentarono l'anno seguente (1639), quella nel Teatro di SS. Giovanni e Paolo, per la sua inaugurazione, questa nel solito Teatro di San Cassiano. Ne la *Delia*, poema di Giulio Strozzi, il personaggio comico è Ermafrodito, figlio di Venere e di Mercurio, spia di Giove. Il poeta così lo presenta al lettore (4): « Ho introdotto qui l'Hilaredo de' Greci, e questi sarà il giocoso Ermafrodito, « personaggio nuovo, che tra la severità del Tragico, e la facetia del comico, « campeggia molto bene sù le nostre Scene ».

L'espressione « personaggio nuovo » potrebbe far supporre nello Strozzi una pretesa di priorità; tanto più ch'egli scrive: « abbozzai la *Delia* nelle ritiratezze del passato contagio » (la famosa peste, che dal luglio del 1630 al 21 novembre del 1631 costò alla sola città di Venezia 46.490 vite). Ma l'auto-presentazione di Ermafrodito al pubblico (atto I°, scena VIII^a^) distrugge l'ipotesi. Eccola:

Con lusinghe ladre
Mercurio mio padre
Venere assaggiò:
Nacqui di bella Dea
E la nutrice mia fu Scarabea.
L'han già molti udita
Vecchia rimbambita
D'amore cantar,
Ma non è meraviglia,
D'una Tiorba, e d'un poeta è figlia.
Latte Scarabeo
Mi fece un Orfeo
Sì lungo e sottil:
Son di Venere figlio,
Ma nel restante a Scarabea simiglio.

Ben trovata e assai graziosa, ma non a tutti chiara, è l'espressione « Scarabea figlia d'una Tiorba e d'un Poeta »; chè Benedetto Ferrari, creatore del personaggio, era poeta e suonatore famoso di quell'istrumento, d'onde il sopranome di *della Tiorba*, con cui passò alla storia. Questo prova però la popolarità raggiunta dal tipo della vecchia in fregola, e la celebrità del suo Autore.

Dopo di ciò risulta chiaro che ne *La Delia*, abbozzata dal poeta al tempo della peste « per sollievo dell'anima », il personaggio faceto, l'Hilaredo de' greci, come egli lo chiama, non c'era, e vi entrò più tardi, quando cioè per l'inaugurazione del teatro SS. Giò. e Paolo, l'ebbe, sono le sue parole, « molto meglio raffazzonata ».

Però, per quanto Ermafrodito si dica simile a Scarabea, sua nudrice, non gli somiglia punto. Scarabea è un personaggio ridicolo e nulla più, Ermafrodito è un personaggio comico, la cui vena è spesso condita con un pizzico d'ironia. Per esempio, quando Giove mandandolo a far la spia (atto I°, scena VI^a^) gli dice «o nostro diletto Ambasciatore », Ermafrodito osserva a parte:

Questo titol d'onore
Mi chiama a gran fatiche.
L'uso de' Grandi è questo:
Allor che Giove
Elefante mi vuole,
Mi gonfia di parole.

(4) La Delia o sia la Sera sposa del Sole — Poema drammatico di Giulio Strozzi — In Venetia MDCXXXIX — Appresso Giò Pietro Pinelli. (Prefazione al Lettore, pag. 7).—



La scena IX^a^ dell'atto II°, un lungo a solo del « diletto Ambasciatore » è tutta una satira sui costumi del tempo, ma, intendiamoci, del tempo dell'Autore, che sotto i panni di Ermafrodito rimprovera gli uomini per il linguaggio, *il parlar tosco*, che, uscito puro e limpido dalle classiche fonti del rinascimento, s'era andato poi intorbidando di faticose metafore, di iperboli sbalorditive, di complicate antitesi, sì da riuscire oscuro agli stessi *Sommi Dei*, che « intendendo a rovescio l'orribil tenor delle frasi, tolgono il bene e concedono il male ». Ond'egli impreca:

Impara a fraseggiar, supplice stolto,

Un'altra sferzatina mena il Ferrari su le spalle dei suoi contemporanei per la strana, lambiccata nomenclatura dei colori venuta in uso. Egli finge che l'Aurora si vergogni di uscir fuori, perchè s'accorge che in terra non sono più graditi i suoi colori, e quindi prega Ermafrodito di portarle

qualche nuovo colore in terra usato.

E allora Ermafrodito ne espone così *la mostra bella*:

Color d'Isabella,
Baciami caretta,
Pancia di monachetta,
Pallor d'infermo Ebreo,
Donna commossa,
Celadon, trista mia, cenere d'ossa,
Color di cervo, Ohimè,
Ohimè, che questo in molti
È un color di Suo piè.

Meno la chiusa, che è fuori di stile, se non fuori del vero, perchè il Cervo è un'istituzione di tutti i tempi, non par di sentire una Soubrette, che vada sciorinando le tinte dei nastri alla sua padrona, una précieuse Barthénoide, Urimédonte, Félixerie, che si stia acconciando per un convegno a l'Hôtel de Rambouillet? tanto, secentismo italiano, preziosismo francese, gongorismo spagnuolo, ed eufuismo inglese sono morbi letterari affini e di reciproco influsso.

Qui calza una parentesi: Perchè mai Benedetto Ferrari pensò di satireggiare in un dramma mitologico i suoi contemporanei? Come si spiega questa stramberia anacronistica? Si spiega benissimo (e perciò la troveremo ancora in altri poeti teatrali), per il fatto che mitologico, o romanzesco, o storico, il melodramma del seicento non è che travestimento della commedia borghese del tempo, la commedia dell'arte, con i soliti intrecci di amori contrastati, di matrimoni per forza, di parentele occulte rivelate poi per accidente; sì che i paludamenti di Giove, di Venere, di Alessandro, di Egisto, mal celano le spalle di Florindo, di Isabella, di Pantalone, di Graziano, o che so io.

Al tipo di Ermafrodito s'avvicina sbiaditamente Momo, il buffone degli Dei, che è il personaggio faceto de *Le nozze di Teti e di Peleo*, la già ricordata Opera scenica di Orazio Persiani, musica di Francesco Cavalli, rappresentata lo stesso anno (1639) al solito Teatro Nuovo di San Cassiano.

Però Momo è molto meno interessante di Ermafrodito; filosofeggia anche lui, ma si limita a fare lo scettico in amore nelle due scene a solo (atto II°, scena IV^a^ e IX^a^); e nel resto del dramma, dove ha appena qualche battuta, non fa che un'osservazione un tantino saporita. E' nella scena I^a^ dell'atto I°: quando Giove, confidando a lui e a Mercurio il suo innamoramento per Teti, onde rapirla pensa, secondo il suo costume, di trasformarsi (« prender forme minori ») Momo gli suggerisce di cangiarsi in oro, perchè

....oggidì nell'arte dell'amare  Retorica miglior del dire è il dare.

Infinitamente superiore a Momo è il personaggio comico della terza opera di Cavalli, *La Didone*, di Giovanni Francesco Busenello, rappresentata nel Teatro di San Cassiano l'anno 1641. (Vero è che il Busenello è il migliore, o il meno peggio, fra i poeti teatrali del seicento, e che *La Didone* è reputata il suo capolavoro).

Questo nuovo Hilaredo è Sinone, soldato greco, che prese parte alla guerra di Troia, e che si attribuisce la famosa trovata del cavallo di legno, monumento imperituro della stupidità dei troiani.

Sinone greco non ha che una scena, l'VIII^a^ del prim'atto, chè di più non comporterebbe l'azione, e canta le glorie della sua astuzia e le vendette di Menelao. Ma a questo nome fatale Sinone non è più Sinone; nei suoi panni entra il poeta (Giovanni Francesco Busenello) che pensa ai tanti Menelai del suo tempo, tanti, che « non ve n'ha nè fin nè fondo », e mena la sferza di Giovenale su quelli che « per quattrini si mettono in capo le piramidi », su quelli che « a man profusa spargono l'oro e sfoggiano vesti di seta »,

Ma vengon quei denari e quelle spoglie  Dal traficar della scaltrita moglie.

Anche per quest'altro anacronismo valgono le considerazioni fatte precedentemente a proposito della satira di Benedetto Ferrari, nei panni di Ermafrodito, ne *La Delia*, o sia la *Sera sposa del Sole*.

Così abbiamo visto stabilirsi nell'opera seria veneziana del seicento due tipi di personaggio comico, il ridicolo, inaugurato da Scarabea, e il satirico, inaugurato da Ermafrodito. Qui una domanda si presenta naturale: Quale dei due fu il preferito? Sappiamo le accoglienze fatte al primo (in base alla citata prefazione del Bariletti alla *Maga fulminata*) ma non sappiamo le accoglienze fatte al secondo, perchè dopo la *Maga* i libretti delle opere vennero stampati prima anzi che dopo della recita. (Cominciò così l'usanza di seguire, durante la rappresentazione, il canto sulle parole; e poi che a scena aperta si spegnevano i due lumi della ribalta e si ritirava entro il soffitto il fanalone centrale, rimanendo la platea nell'oscurità, si accendevano dai lettori i *magioi*, candeline lunghe e sottili di cera avvolte in gomitolo; della quale costumanza ho trovato le traccie sulle pagine di qualche libretto; goccioline di cera e abbruciature). A questo punto cade in acconcio un'osservazione: far precedere, anzichè seguire, la stampa del libretto all'esecuzione dell'opera è cosa logica; però lo storico perdette così una fonte di notizie interessanti, che per riaverle, dovette attendere fin che vennero in uso le relazioni dei giornali.

Domando scusa della deviazione e torno in carreggiata, cioè alla questione quale sia stato il preferito del pubblico fra i due tipi diversi di personaggio comico, il ridicolo inaugurato da Scarabea, e il satirico, inaugurato da Ermafrodito. Giudicando a ragione di numero sembrerebbe il secondo, che è quello che trovò sùbito imitatori: Momo e Sinone, e ciò perchè la satira, ereditata dal cinquecento, seguitò a fiorire nel seicento con molti cultori e con varia misura, dalla compostezza oraziana a l'impetuosità di Giovenale e per fino all'invettiva velenosa dell'Aretino. Un poco di questo crescendo appare già se si confronti l'ironia bonaria, il tranquillo umorismo di Ermafrodito, onde il poeta (lo Strozzi) si serve per prendere in giro gli artifizi delle donne del suo tempo, « maestre al cielo a



colorir le spoglie a mutar velo », con il sarcasmo atroce di Sinone greco contro i Menelai... contenti, trafficatori della moglie scaltrita. La palma, dunque, sembrerebbe spettare al personaggio comico satirico; ma io credo che occorra distinguere fra il pubblico intellettuale, come ora si chiama, a cui sarà stato certamente più caro il tipo ironico, che fa pensare e godere, e il pubblico grosso, che avrà preferito il tipo ridicolo, che fa semplicemente godere. E di fatti Francesco Cavalli, che cercò sempre di blandire il pubblico, dopo Sinone greco della *Didone*, nell'opera successiva, *Amore innamorato*, poesia di Giovanni Battista Fusconi, rappresentata al San Moisè nel 1642, accetta e forse (chi sa?) consiglia il personaggio di Ruffiana (scusate il nomaccio, ma io non ne ho colpa) seconda edizione riveduta e.... scorretta dell'innocente Scarabea, vecchia sozza che viene in scena a vantare lo sconcio mestiere onde porta il nome, gloriandosi d'avere per « Campidoglio il bordello » e che avrebbe saputo

far che Diana — diventasse cortigiana.  (Atto II°, scena VI^a^)

E della sua abilità pare voglia dar saggio al pubblico tentando Psiche, che per comando di Venere si sta recando all'inferno (atto II°, scena VII^a^ e per questo le insegna che

D'una donna gentile  Quanti sono i capelli esser gli amanti.
Debbono a punto tanti,

Ma, poi che Psiche resiste, la manda anch'essa all'inferno, e facendo un complimento alle dame del pubblico esclama:

O quante, che mi ascoltano,  Senza tanto combattere.
Si lascierebon vincere

Questo tipaccio deve aver incontrato assai, perchè lo ritroviamo l'anno dopo (1643) nell'*Egisto* (poesia di Giovanni Faustini, musica di Francesco Cavalli, rappresentato in quell'autunno al San Cassiano) nella vecchia Dema, che si vanta d'essere stata, nell'età prisca, nemica di continenza e senza rimorso di peccati d'omissione. Anch'essa, come l'altra, consiglia alle fanciulle variar di amore (atto I°, scena VII^a^) ma in omaggio alla facilità del secolo a trascorrere negli eccessi, vuole un punto di più sulla collega, e si compiace d'essere stata esclusivista di minorenni:

Labro lanoso a me  Sempre quella beltade
Un sol bacio non diè, che mi ricordi  Mi porse più contento,
. . . . . .  Che non avea ruvido pelo al mento.

Ma lasciamo coteste sconcie propagandiste.... e passiamo a un altro tipo comico dell'opera seria veneziana del seicento, le cui tracce si trovano già nelle rappresentazioni del cinquecento, e che ha per base lo sciocco e ingeneroso abito di burlarsi delle imperfezioni altrui. I difetti presi di mira sono la gobba, anzi le gobbe, perchè sono due, una davanti e l'altra di dietro, che appariscono sulla scena fino da le antiche Atellane, con Macco, una delle quattro maschere principali dell'oscum ludicrum, ch'era un uomo grossolano, libertino, ghiottone e credulone, fornito appunto di codesto doppio ornamento. Con successivi adattamenti ai tempi mutati, il tipo Macco passò alla Commedia dell'arte (il Pulcinella napoletano della fine del '500) prendendo diverse figure, appunto come il Macco delle Atel-

lane ch'era ora contadino e ora servo, ora oste e ora soldato, e per fino talvolta donna (Maccus virgo). Quanto alla balbuzie costituì, come ognuno sa, la caratteristica d'una ben nota maschera napoletana: il Tartaglia.

Giacinto Andrea Cicognini, che con il Busenello forma il paio dei migliori librettisti del seicento, nel *Giasone* (rappresentato al teatro di S. Cassiano nel 1649, con la musica di Francesco Cavalli) diede un tipo perfetto di Tartaglia-gobbo in Demo, servo di Egeo, re d'Atene, tipo che condì piacevolmente d'altre droghe prese da altre figure comiche dell'antica commedia latina, passate nella commedia dell'arte, come ora vedremo. La sua gobba, Demo l'ostenta quasi fosse un pregio. Infatti nella scena VII^a^ dell'atto I°, nella quale fa la sua prima comparsa, a Oreste, confidente d'Isifile, regina di Corinto, che gli chiede chi sia, risponde:

Se ben mi guarderai — Su le mie spalle il nome mio sta scritto;
Da roverso, e da dritto, — Or mi conosci tu?

a cui Oreste risponde: Per Gobbo io ti conosco,

e Demo conclude: E Gobbo io sono:

E nella scena X^a^ dell'atto II°, in cui pur essendo scampato dal naufragio si considera morto, chiede a Oreste di dargli sepoltura, intagliandovi sopra un epitaffio che gli espone, il quale termina con questo verso:

Nacque Delfino e lo sommerser l'onde.

Ma sulla balbuzie, invece, non vuole che altri rida, sì che ammonisce Oreste: (5).

Se farai del mio parlar strapazzo, — Saprà spezzarti il ca...po in queste mura
La mia forte bravura — (Atto I°, Scena VII^a^).

Qui apparisce un pizzico di quelle droghe peculiari a una maschera principale della commedia dell'arte: il Capitano (Spaventa, Matamoros, Rinoceronte, Spezzaferro, ecc.) smargiasso e codardo, che pur conservando qualche tratto dell'antico Miles gloriosus, è la caricatura dei millantatori spagnoli, dominanti allora in Italia. In fatti Demo investe a spada nuda, con un crescendo di furore, Oreste, il quale, avendolo subito valutato per buffone, finge, per suo interesse, d'averne paura; ma quando costui annoiato cambia metro e lo ammonisce di non tentarlo, il gradasso si affretta a mutar di tono, ed esclama:

ah ferma;
sento il sangue acquietato,
parla, ch'io son placato.

Aggiungiamo un buon pizzico di pretesa a conquiste amorose (altra droga tolta al Capitano) e avremo completa la figura di Demo, creazione felice di Giacinto Andrea Cicognini, e che immortalò Francesco Cavalli. Il qual Demo non è punto uno sciocco, come il suo lontano progenitore Macco; tutt'altro, è un buffone (il Buffone di Corte d'Egeo, Re d'Atene). Egli stesso ce lo dice nel famoso epitaffio, con questo verso:

Era buffone eppure a fondo andonne.

(5) Andrea de'la Corte incluse un brano di questo interessante duettino nella sua «Scelta di musiche per lo studio della Storia», G. Ricordi e C. Editori, Milano.



allusivo all'abilità di cotesti messeri di mantenersi sempre a galla, anche in casi disperati, volgendo in riso, con pronte ingegnose trovate, lo sdegno altrui.

E' un buffone, ripeto, e le sue buffonate non mancano di sapore. Per esempio la già citata scena del naufragio, seconda e ultima della sua parte (il resto non comprende che poche battute insignificanti) termina gustosamente: benchè si creda morto, accetta l'offerta che gli fa Oreste di condurlo a ristorarsi, ma prima di muoversi lo prega di sentirgli il polso, chè gli pare d'aver la febbre. D'onde questo breve dialogo:

*Oreste*: Hanno la febbre i morti?
*Demo*: Sono un morto ammalato, oimè, oimè.
*Oreste*: Che hai, che fu, che è?
*Demo*: Che spavento! Che pena!
*Oreste*: E che, e che?
*Demo*: Sento guizzarmi in pancia una balena.

Il gobbo buffone, balbo, o no, ebbe fortuna sulla scena lirica. Non intendo già di seguirne le vicende; ci vorrebbe altro! Solamente ricorderò che dopo le prime alterne comparse nell'opera seria, questo personaggio ebbe la consacrazione solenne nella prima vera opera buffa italiana, cioè *La Tancia*, o *Il Podestà di Colognole*, libretto di Andrea Moniglia, musica di Jacopo Melani, rappresentata a Firenze nel 1657 (6) per inaugurare il teatro di Via della Pergola, sorto a merito dell'Accademia degli Immobili, e dedicato esclusivamente all'opera comica. Troviamo, infatti, nella «Tancia» un personaggio, «Desso, servo del Podestà, gobbo, tartaglia, ladro; fortunatissimo, a suo dire, con le donne, e bietolone così da lasciarsi issare bendato a cavalcioni d'un pezzo di legno, credendo d'aver inforcato l'ippogrifo che deve portarlo a volo in Allemagna.

Ma torniamo a noi: una nuova comparsa di gobbo-tartaglia incontriamo sulle scene veneziane nel 1658, in un'altra opera di Cavalli, *Antioco*, libretto di Aurelio Aureli, nella figura di Liro carceriere, figura volgare, molto, ma molto inferiore a Demo. Lo menziono solamente perchè accanto a lui sta un altro personaggio faceto, di tipo diverso da quelli finora studiati, e cioè la Mora. Tale è Nainana, personificazione della femmina ingannatrice, che ha il solo culto del Dio dell'oro. Ecco un saggio del suo carattere e altresì del suo curioso linguaggio:

(Atto II°, scena XIV^a^) — Più tosto mi iurar,
Mi rider se dicir — Che borsa li rubbar,
Amante, che lu cor — Donna star sessu avaro,
Donna dal sen rapir. — E nu rapir lu cor, ma lu dinaro.

La Mora tresca con Lisetto, paggio di Corte, e burla Liro, che le offre amore, ma senza accompagnamento di... sonante metallo. Questi due personaggi, talora con il concorso di Lisetto, svolgono un'azione secondaria, che s'intreccia con parecchie scene all'azione principale e ha la sua catastrofe affatto indipen-

(6) La Tancia fu veramente preceduta nel genere comico dalla Diana schernita, *favola boscareccia* di Francesco Parisani, musica di Giacinto Cornachioli, rappresentata a Roma nel 1629. Ma la Diana non è che uno scherzo mitologico, mentre la Tancia è una completa commedia musicale. *Comedia civile e rusticale*, come la chiama il suo poeta, modellata su quelle dell'arte, donde prese i tipi del vecchio babbione (il Podestà), del servo scaltro (Bruscolo), del servo idiota (Desso) e dei due innamorati con i loro nomi di prammatica Leandro ed Isabella.

dente. Eccola: Siamo in un « luogo delizioso con statue et una peschiera » dove Liro e Lisetto si stanno bisticciando per Nainana (atto III°, scena XI^a). Lisetto, per finirla, lega Liro a una statua e poi se la batte. Comparisce la Mora, e Liro la prega di slegarlo, ma essa, fingendo gran compassione, gli risponde: « No poder che piangir », e si allontana. Liro, dopo ripetuti sforzi, riesce a svincolarsi e parte gridando vendetta. Il caso gli è propizio, perchè poco dopo (scena XIV^a) tornando sul *luoco*, trova la Mora seduta sull'orlo della peschiera; non veduto da lei le si avvicina cautamente, e con una spinta la butta in acqua. Nainana implora soccorso, ma egli le risponde, com'essa gli aveva risposto: « No poder che piangir ». La burla sembra finire tragicamente, perchè a questo punto si legge questa didascalia: « Si muta scena, senza che più nell'Opera si veda la Mora ».

Qui si tratta d'un'azione secondaria, che si svolge in seno all'azione principale, caso abbastanza frequente nel melodramma secentesco, di cui il primo esempio si ebbe a Venezia nell'*Armida*, parole e musica di Benedetto Ferrari, rappresentata l'anno 1639 al Teatro di SS. Giovanni e Paolo. Consta questa azione di sole due scene, e vi partecipano tre personaggi: Tamburla, (Ninfa selvaggia), Amore, e Fauno semicapro. Tamburla, *brutta scanfarda*, si vanta (atto II°, scena II^a) di vincere in bellezza qualsiasi altra Ninfa. Sopraggiunge, non veduto, Amore, che sente, ride e si nasconde dietro un albero, d'onde si piace a berteggiarla. Viene poscia in scena Fauno, che pure si prende spasso di Tamburla, e con questo intendimento le snocciola una dichiarazione d'amore, che manda in solluchero la vanitosa. I due s'intrattengono poi a conversare, e vengono a sparlare dell'Amore, che Fauno chiama *Dio venale*, tanto che

....ne' concerti suoi
Non si canta il godete
Se non sonan monete.

A quest'ingiuria Amor *non può star saldo*, e per vendicarla condanna Fauno ad amare non riamato Tamburla, cui dianzi scherniva, e questa ad amare invano Rinaldo, l'eroe adorato da Armida. Il divin comandamento si compie nella scena stessa e nell'altra (II^a del III° atto) con grave tormento dei rei; ma finalmente si ode una voce di dentro, che li consiglia di andare a lavarsi e a dissetarsi alla fonte di Diana, che

Dalla febbre amorosa ogni cor sana.

Tamburla e Fauno vi si avviano, guidati da una cerva, e così finisce la scena e anche l'azione.

Talora non si tratta d'un'azione secondaria, che si svolge in seno alla principale, ma di una semplice scena comica, corollario del dramma, a cui si collega. Un esempio si trova nella già citata Didone: Dopo la fuga di Enea, tre Dame di Corte ne fanno i commenti. La prima dice:

Donna che in un uom pon fede — Chè son più vani i cor dei cavalieri
Perde le sue fatiche. — Che le piume non son dei lor cimieri.

La seconda e la terza d'accordo ne cavano le conseguenze, quella ammonisce le donne a

Variar disegno e volo, — perchè fa troppa nausea un cibo solo.



E questa conclude sentenziando:

È ben pazza colei che s'innamora, — Se in un solo pensier sta più d'un'ora.

Altre volte ancora non si tratta nè d'un'azione secondaria, che si svolge in seno alla principale, nè d'una scena collegata all'azione principale, da cui dipende; ma di una semplice scena indipendente affatto. Esempio quella che Francesco Busenello mise nell'*Incoronazione di Poppea* (atto II°, scena IV^a) che si svolge fra un Valletto ingenuo e una Damigella scaltrita, che gli dà lezione in materia di amore, per la quale fece una musica deliziosa Claudio Monteverdi.

Ed ora, prima di raccogliere le vele, una domanda: quale criterio guidava gli autori dell'Opera seria nell'introdurvi l'elemento comico? Un criterio di semplice convenienza, un senso di pietà per gli animi sensibili degli spettatori, che bisognava rallegrare tra le vicende dell'azione tragica. È insomma il noto principio « des choses tendres », che condurrà poi Jacopo Martelli a definire ufficio del melodramma quello di « sollevare gli animi da tutte le cure, a assorbirli in una quiete che di sè contenti li renda ». Infatti, per esempio, la citata scenetta delle Dame di Corte càpita sùbito dopo la scena della disperazione di Dido per l'abbandono di Enea; e quella fra Valletto e Damigella, nell'« Incoronazione di Poppea », viene appena Seneca è uscito per andare nel bagno ad aprirsi le vene.

Questo riguardo all'ipersensibilità degli spettatori era così potente nel seicento da indurre i poeti teatrali perfino a falsare la storia, cambiando situazioni tristi in liete. Per esempio il Busenello termina la Didone anzichè con il suicidio dell'eroina, come narra Virgilio, con il suo matrimonio con Jarba, re d'Africa, dicendo, nella prefazione, che è meglio finire un'opera con nozze anzichè con funerali. E Benedetto Ferrari nell'« Armida » fa che quando questa sta per togliersi la vita comparisca Rinaldo a darle la fede di sposa; dopo di che entrambi « vengono sul suo trono levati dall'invitta Regina del mare, sempre gloriosa Venezia, per poi felicemente indirizzarli ai loro imperi ». E intanto il coro delle Nereidi canta:

Venite incliti eroi — mentre al suono di musici concenti
a festeggiar fra noi, — ogni piazza risuona ed ogni riva
viva Venezia, viva.

Cosa ci entrasse la Regina dell'Adriatico nella situazione non si capisce, però il finale faceva effetto, e il pubblico non domandava di più. Ma a proposito di noncuranza della fedeltà storica i librettisti del seicento facevano altro che questo!! Un esempio strabiliante, che sarà il mio « per finire »: Giulio Panceri, nel *Gran Macèdone*, rappresentato l'anno 1690 al teatro di San Cassiano, con musica di Giuseppe Benvenuti, all'assedio di Sidone introdusse una mina. Mancavano 16 secoli allora alla scoperta della polvere, ma che per ciò l'autore spiega d'aver fatto così per rendere più dilettevole la presa della città e più conforme « all'uso moderno del guerreggiare »!!!

G. G. BERNARDI

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Il problema dell'insegnamento musicale

Nel passato fascicolo abbiamo accennato ad un articolo che, con questo stesso titolo, il maestro Attilio Brugnoli aveva pubblicato sulla *Nazione* di Firenze. Data l'importanza dell'argomento, crediamo utile informare i lettori più particolarmente sulle idee espresse dall'articolista, riportando integralmente alcuni brani dello scritto.

Il B. esordisce affermando e dimostrando che mentre lo Stato Fascista ha stabilito provvidenze sindacali che creano un maggior senso di responsabilità in coloro cui è riconosciuto il titolo ad esercitare la professione di musicista, altrettanto non si è riusciti a fare nei riguardi di chi si dedica all'insegnamento della musica.

Se i diplomi dovessero servire — egli osserva — a stabilire le capacità creative e non artistiche del soggetto, essi sarebbero perfettamente inutili, dato che delle manifestazioni d'arte è giudice il pubblico, il quale nel suo giudizio prescinde dall'esistenza o dalla mancanza di un diploma. Questo — invece — serve unicamente a garantire il pubblico circa le qualità pedagogiche, oltre che artistiche, dell'individuo al quale un padre vuole affidare l'educazione artistica dei suoi figli.

Il candidato al diploma dovrebbe dimostrare, innanzi tutto, di saper suonare e, dopo di una adeguata preparazione pedagogica, di saper insegnare, di avere reali doti d'interprete e, soltanto dopo tutto questo, sarebbe giusto ottenesse quel titolo che lo autorizzasse ad esercitare l'insegnamento.

Il Brugnoli dimostra ampiamente come i programmi attuali (egli si riferisce particolarmente al conseguimento del diploma di pianoforte) non sieno affatto adatti al raggiungimento dello scopo, poichè in essi si riscontra, ad esempio, la ripetizione di una stessa prova (esecuzione d'un programma di concerto) a due anni di distanza (8° e 10° corso) ed è assurdo di espletare la prova didattica due anni prima (8° corso) che il candidato abbia finito il corso di studi.

Secondo lui quindi è necessario un largo rimaneggiamento nei programmi, tendente a stabilire che il diploma è perfetto:

1° quando in un primo periodo, che può anche concludersi al 5° anno di studio, lo studente avrà dato prova di aver conquistato le qualità funzionali indispensabili per affrontare l'esecuzione di musica da concerto;

2° quando in un secondo periodo (8° o 9° anno di studio) egli dimostrerà di potere effettivamente eseguire un programma da concerto, di avere una vera e vasta cultura specifica e di aver conquistato quelle qualità di prontezza e di estemporaneità così necessarie al professionista anche se non ancora didatta.

3° quando in un terzo periodo avrà dimostrato di saper interpretare e di saper insegnare.

Queste ultime prove, per essere esaurienti, dovrebbero svolgersi in questo modo:

*a*) Il candidato si propone un problema di pedagogia o di teoria strumentale, lo studia anche sperimentalmente e lo concreta in una memoria che presenta alla Commissione la quale la discute con lui. Il candidato può presentare soggetti, fare dimostrazioni, ed esporre tutto quanto ritiene utile alla tesi assunta.

*b*) La Commissione presenta al candidato uno o più soggetti sui quali egli deve estemporaneamente fare tutti i rilievi d'indole funzionale, tecnica e musicale sufficienti a dimostrare le sue qualità pedagogiche.

*c*) Il candidato sceglie due importanti composizioni di vario genere e di varia epoca: le commenta per scritto in uno studio estetico-storico-comparativo: le munisce di tutti i segni dinamici necessari per l'esecuzione e le eseguisce alla presenza della commissione illustrando la propria opera e discutendola esaurientemente.

*d*) Il candidato espone una dissertazione storica sulla letteratura dello strumento, eseguendo tutte le citazioni e facendo tutti i raffronti che ritenga necessari al proprio assunto.

Come si vede e come l'articolista afferma si giungerebbe al conferimento di una laurea, sicura garanzia per il pubblico circa le qualità che un vero insegnante deve possedere; e sicuro contributo all'innalzamento del livello intellettuale dei musicisti ai quali una più solida cultura ed una più esauriente abitudine alla ricerca ed all'indagine, faciliterebbero la rivelazione di quelle qualità spirituali che sono dono della natura e che spesso non si rivelano soltanto per deficenza di mezzi.



### ITALIA

**Musica Sacra.** - Milano, novembre 1934.

G. L. C.: *Gregoriano e Polifonia.* — G. Maffiotti: I *Concerti d'organo.*

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 23 gennaio 1934.

F. Abbiati: *Le celebrazioni del melodramma e l'avvenire della Lirica. Punto di partenza, non d'arrivo.* (Necessità di andare incontro alle nascoste giovani energie che indefessamente lavorano per il potenziamento di un primato artistico rimasto all'Italia).

**La Nazione.** - Firenze, 24 gennaio 1935.

A. Bonaventura: *La musica a Roma nel secolo XIX.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, gennaio 1935.

Inizio d'un Referendum sulla critica musicale.

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, dicembre 1934.

E. Oddone: *La musica nell'educazione nazionale. Iniziazione e repertorio infantile.*

——— gennaio 1935.

A. Siciliano: *La musica presso gli antichi romani.*

**Bollettino dei Musicisti.** - Roma, genn. 1935.

M. Labroca: *La disoccupazione dei musicisti.* — A. Ghislanzoni: *Note al Congresso di Pesaro.*

**L'Italia Letteraria.** - Roma, 16 gennaio 1934.

N. Perrotti: *La musica linguaggio dell'inconscio.* (Estratto di una relazione tenuta al XIII Congresso Psicoanalitico Internazionale di Lucerna, nello scorso agosto).

### FRANCIA

**Le Courrier Musical.** - Parigi, 1-15 dic. 1934.

C. Cezan: *Intorno al folklore musicale jugoslavo.* — J. Feschotte: *La musica, alimento spirituale.*

E. de Mondesir: *Mozart e la natura.*

**Le Monde Musical.** - Parigi, dicembre 1934.

P. Dukas: *Musica e comedia.* (Un articolo del 1894). — T. Klingsor: *La pittura fiamminga.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 30 novembre 1934.

J. Tiersot: *Liszt, operista.* (Espone le vicende del *Sardanapale*).

——— 7, 14, 21, 28 dicembre 1934.

J. Tiersot: *id.* (Sulla rinuncia di Liszt a comporre opere teatrali).

A. Machabey: *Uno strumento musicale dell'antichità: lo « scabellum ».* (Secondo alcuni un apparecchio pneumatico e ad aria, secondo altri a percussione, di piatti di metallo o di legno).

P. Landormy: *Il canto francese nei secoli XVII e XVIII.*

R. Crosti: Recensione del *Petit Faust* di Hervé. — M. Bevianes: Recensione di *Maria Galante* di Kurt Weill.

**Le Guide du concert.** - Parigi, 7, 14, 21 dicembre 1934.

P. Soccanne: *N. Framery* (cont.).

I. Bruyr: *Un'intervista con Georges Hüe.*

E. Borrel: *L'Ufficio di Natale.*

——— 11 gennaio 1935.

P. Soccanne: *L. L. Ginguené* (1748-1816).

**Revue Liturgique et Musicale.** - Parigi, ottob. e 1934.

L. Sergent: *L'introito della prima domenica dell'Avvento.* — H. Potiron: *L'antifonario monastico.* — J. Delporte: *La scuola polifonica franco fiamminga* (Antonio De Févin).

### INGHILTERRA

**Music and Letters.** - Londra, gennaio 1935.

D. E. Tovey: *Elgar, maestro di musica.* — H. J. Foss: *Elgar e il suo tempo.* — R. Vaughan Williams: *Che abbiamo appreso da Elgar?* — A. E. Brent Smith: *L'humour di Elgar.* — F. Howes: *I due Elgar.* — W. H. Reed: *Il concerto per violino di Elgar.* — W. Saunders: *I canti della rivoluzione tedesca.*

**Musical Times.** - Londra, gennaio 1935.

I. R. Hutchings: *La musica da camera di Delius.* — L. S.: *Dizionarietto di vocaboli riguardanti l'organo* (nelle lingue inglese e tedesca).

**Monthly Musical Record.** - Londra, dicembre 1934.

A. EINSTEIN: *Haydn, Mozart e gli eroi della marina inglese.* (Ricorda la *Imperial Mass* o *Nelson Mass* di Haydn e un *Lied* di Mozart celebrante la difesa di Gibilterra su un poema bardico di Denis). — T. S. WOTTON: Recensione del *Berlioz* di W. J. Turner. — W. BENNET: *Una inedita lettera di T. Arne.* — C. BURRA: *La tragedia di Ph. Heseltine* (recensione della *Memoir of.* Ph. H. di Peter Warlock). — H. BOYS: *Strawinsky.*

——— gennaio 1935.

D. EVEN: *Moderni compositori americani* (C. W. Cadman). — F. O. SOUPER: *La prima esecuzione delle opere di Mozart a Londra.* — E. BLOM: *Classicismo inconsapevole.* — S. CHEMONANOV: *Juri Shaporin e la sua sinfonia.*

**Musical Opinion.** - Londra, dicembre 1934.

B. MAINE: *La ricerca della perfezione.* — H. BRIAN: *H. Berlioz.* — P. A. SCHOOLES: *Sul puritanesimo.* — J. PULVER: *J. J. Rousseau.* — R. W. WOOD: *L'ultima moda.*

——— gennaio 1935.

B. MAINE: *Il dilettante.* — C. W. ORR: *Intelletto ed emozione.* — BATIGAN VERNE: *L'organo moderno negli Stati Uniti.*

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, dicembre 1934.

E. BÜCKEN: *L'importanza dell'origine e del regionalismo nella musica tedesca dei secoli XVIII e XIX.* — K. HOLL: *Rudi Stephan* (profilo biografico). — H. HASTING: *L'interna unità della danza e della musica.* — M. HERMANN: *Si deve danzare sulla musica di Bach?* (a proposito di Dalcroze). — FR. BASER: *Un pioniere dello spirito tedesco* (Ph. Wolfrum, nell'ottantesimo genetliaco). — H. GERIGK: *Nuove osservazioni su Busoni* (polemica con Benvenuto Busoni, figliuolo di Ferruccio, intorno alla posizione dell'artista di Empoli, se possa o no essere considerato come un «duce» della musica tedesca, se in lui abbia prevalso il concetto di europeo o di internazionale). — A. BURGARTZ: *Rudolf Wagner-Régeny* (recensione dell'opera in 3 atti *Der Günstling*, rappresentata a Dresda). — L. K. MAYER: A. *Sandberger.*

G. SALVIUCCI

**Sinfonia italiana**

per Orchestra

123153 - Partitura in 16° - L. 12,—

*EDIZIONE RICORDI*

——— gennaio 1935.

W. ABENDROTH: *Un contributo alla riforma dell'opera.* (Nota che alle vanitose figure del «primo uomo» e della «prima donna» preminenti nell'antico teatro s'è sostituita quella dell'interprete ricreatore e del presuntuoso regista; ne sono derivati danni al concetto dell'opera d'arte nella mentalità del pubblico. Propone l'anonimato di coloro che devono servire l'arte. Aggiungono polemicamente pensieri P. Schmitz, G. Vollerthun, P. Raabe e altri direttori di teatri). — G. LEMPERT: *Sulla traduzione di libretti d'opera.* — A. BURGARTZ: Recensione di *Lulu* di A. Berg, eseguita al Teatro di Stato di Berlino.

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 7, 14, 21 dicembre 1934.

G. ERNEST: *Il genio creatore nella musica.* — O. RIEMER: *Verso il socialismo musicale.* — F. MÜLLER: *Il cembalo con pedale.*

A. THAUSING: *Il pensiero della personalità nella musica.* W. ALTMANN: *Programmi di concerti istruttivi.* — R. PETZOLDT: *Musiche di Natale* (recenti edizioni).

E. WACHTEN: *Sul recente libro di A. Schering* (che propone una nuova interpretazione di Beethoven). — E. BOUCKE: *Il cembalo e il pianoforte nell'orchestra operistica* (dalla metà del sec. XVIII a oggi; brevi appunti).

——— 4, 11 gennaio 1935.

H. SCHMIDT GARRE: *Per la primazia della musica tedesca* (Si augura che i giovani compositori tedeschi riconducano la musica a un elevato posto in patria e fuori). — R. ENGEL: *Ciaicovski sconosciuto* (Composizioni pianistiche, vocali e da camera).

A. THAUSING: *La selezione sociale e il sorgere del talento.* — P. RAABE: *La concezione della storia della musica e la biografia* (Sulla biografia di Pfitzner scritta da W.

FIORDISOLE

FANTASIA COREOGRAFICA IN SEI QUADRI

DI

GINO CORNALI

MUSICA

DI

F. VITTADINI

*DANZA DEL BACIO*

# Fiordisole

*Fantasia coreografica in 6 quadri di*
G. Cornali

*Musica di*
F. Vittadini

## Danza del bacio

Movimento di Valzer (𝅗𝅥 = *da* 96 *a* 132)
moderato ed elastico

*cedendo*

*p con abbandono*

*m.d.*

*pp*

*muovendo*

*mf*

*riprendendo il tempo*

*cedendo.....*

*p*

*m.d.*

*a tempo*

*cedendo*

*pp languoroso*

*m.d.*

*Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.* (Copyright MCMXXXV, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.





*muovendo*

*mf*

*ritornando..... a tempo*

*rall:.....*

*p*

*pp sfumato*

Allegro scherzoso 𝅗𝅥. = 78

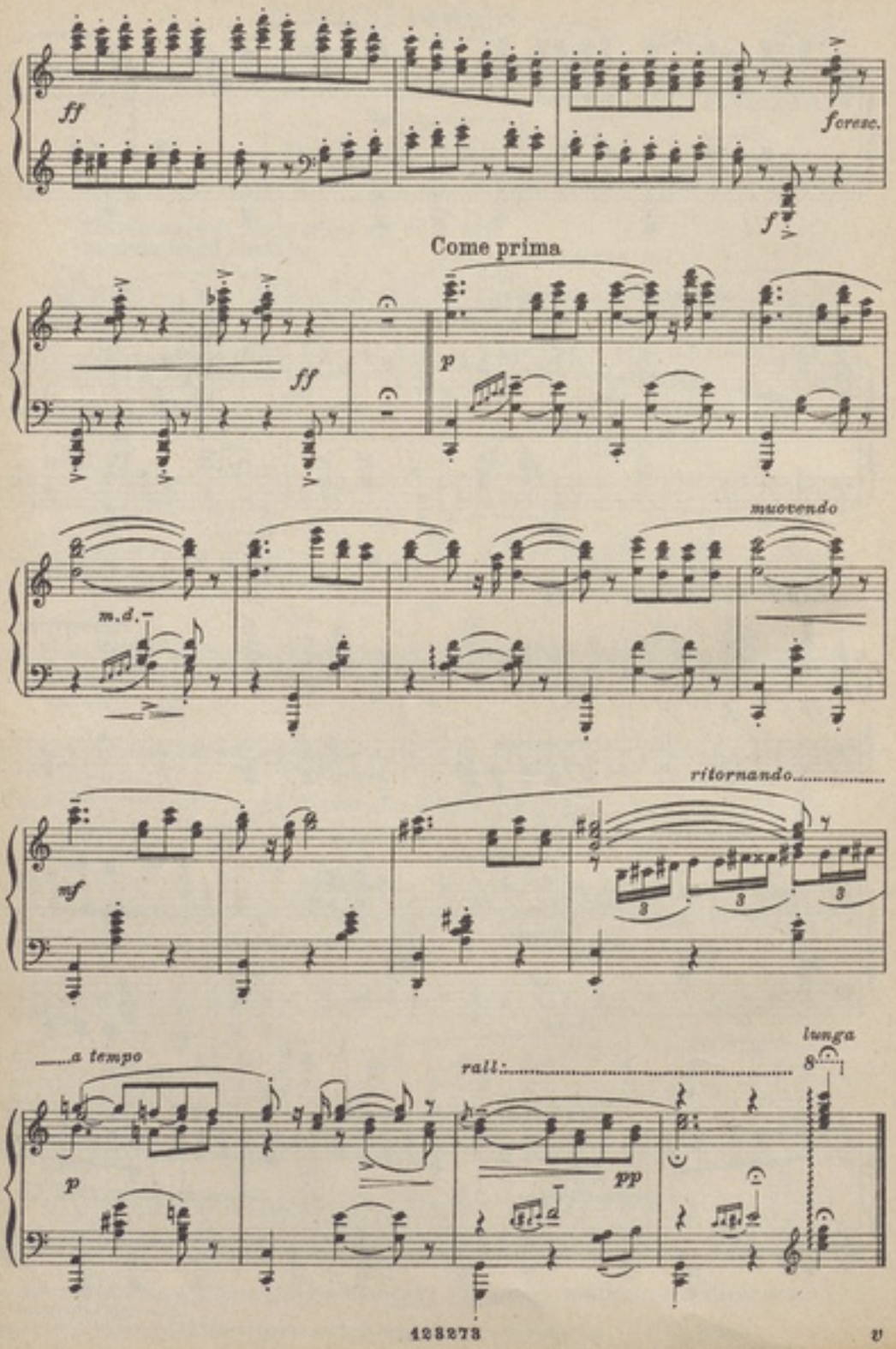
*ff* *f*

*mp*

*mp*

*f*

*mf brillante*








Abendroth). — W. ALTMANN : *I sessant'anni di A. Schweitzer.*

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 1, 8, 15, 22 dicembre 1934.

P. BÜLOW : *Il dr. Göbbels nelle sue relazioni con la musica e i maestri.* — O. KROLL : *Lo sviluppo tecnico del clarinetto nel XIX sec.* — W. ALTMANN : *Statistiche dei concerti orchestrali nel 1934-35* (Le cifre più alte : a Dortmund 16, a Dresda 27, a Francoforte 24, a Lipsia 20, a Monaco 22, a Stuttgart 10. - Oratorii, messe e cantate : di Bach 17, di Beethoven 2, di Brahms 4, di Händel 6, di Verdi 6. - Sinfonie, *suites*, ecc. : J. S. Bach 18, Beethoven 84, Brahms 42, Bruckner 40, Haydn 19, Hindemith 14, Mozart 38, Reger 9, Schubert 17, Schumann 14, R. Strauss 14, Ciaicovski 26. - Poemi sinfonici e pezzi brevi : R. Strauss 31, Debussy 4, Schubert 4, Beethoven 3, Pfitzner 3. - *Ouvertures :* di Beethoven 24, Weber 9, Pfitzner 6, Wagner 6, Reger 5, Berlioz, 4. - Concerti di solisti con orchestra : Beethoven 37, Brahms 26, Bach 17, Mozart 16, Ciaicovski 12, Schumann 10, Dvorak e R. Strauss 9, Liszt 8, Chopin e Haydn 7. - Complessivamente, le esecuzioni : Beethoven 150, Brahms 77, Mozart 57, J. S. Bach 53, Bruckner 44, Ciaicovski 38, Haydn 31, Reger e Schubert 28, Schumann 24, Händel 19, Hindemith 15, Dvorak 14, Weber 11, Berlioz e Liszt 10, Debussy 9, Chopin, Verdi e Wagner 7, Schumann 6, Busoni, Casella, Cornelius e Ravel 5).

M. PAUER : *Pensieri sull'istruzione.* — E. NEUBAUER : *Le sonate a 5 mani di J. Ch. Bach.* — G. SEBÄFER : *Ferdinando Ries* (nel 150° dalla nascita).

K. HASSE : *Contributo alla « giornata della musica da casa ».* — H. VOIGT : *Musica da film, da radio, e musica d'insieme.* — G. LEHNE : *Mode e parodie wagneriane.* — M. K. BÖTTCHER : *Come sorse la « Marta » di Flotow.*

F. MAHLING : *Luce e ombra.* — P. MARTELL : *Lieder di Natale.* — E. SCHMID : *Questioni fondamentali dell'istruzione musicale.* — A. WEIDEMANN : *Quali loro opere predilessero i grandi compositori ?* — A. EISENMANN : Recensione del *Falso Waldemar* di P. Höffer, rappresentato a Stuttgart.

——— 5, 12 gennaio 1935.

F. MAHLING : *Da un anno all'altro.*

R. HIRTH : *Il problema della musica moderna.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 5, 12, 19 dicembre 1934.

P. RAABE : *« I maestri cantori » di Wagner e il nostro tempo.* — I. VON LEPEL : *Musica popolare della Lituania.* — H. PASCHE : *Autocritica di artisti per mezzo dei dischi.* E. SMIGELSKI : *La vita musicale a Lipsia.* W. PETZET : *A. Sandberger.* — H. STIERLE : Recensione del *Falsche Waldemar* di P. Höffer.

——— 9 gennaio 1935.

W. PETZET : *Osservazioni sul nuovo anno.* — E. MASCHKE : *« La notte di Betlem », mistero natalizio di Otto Besch*, eseguito a Königsberg.

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, dicembre 1934.

F. PFOHL : *Felix Woyrsch* (schizzo della vita e delle opere). — A. BRASCH : *La sinfonia di P. Hindemith « Mathis il pittore »* (analisi tematica, con ill.). — J. FR. MÜLLER : *Come nacque l'« Oratorio di Natale » di J. S. Bach, singolare ma veridica istoria* (notizie redatte nello stile della prima metà del sec. XVIII). — H. RAFF : *Adolf Sandberger.* (Nel settantesimo anniversario si ricordano le sue opere da camera e teatrali e soprattutto gli studii su Orlando di Lasso, la scoperta di 78 sconosciute sinfonie e di altre 80 opere di Haydn). — K. TAUT : *Johannes Wolf lascia gli uffici pubblici per il limite dell'età.*

——— gennaio 1935.

Fascicolo in gran parte dedicato a Richard Wetz : la *Biografia* (W. HAPKE) ; la *Carriera di insegnante* (H. SCHULZ) ; gli *Oratorii* (G. STRECKE) ; le *Sinfonie* (W. HAPKE). Inoltre : F. PFOHL : *R. Strauss e lo spirito amburghese* (a proposito della settimana amburghese e delle opere eseguite). — H. v. VOLSOGEN : *Hugo Rüdel.* — A. POHL : *W. Schröder Devrient.*

**Musica Sacra.** - Regensburg, dicembre 1934.

J. MÖLDERS : *I meriti di Witt e la sua importanza per il tempo presente.* — TH. HUMPERT : *Padre Martin von Kochem e il Lied chiesastico* (ricorrendo il terzo centenario dalla nascita).

**Neues Musikblatt.** - Magonza, dicembre 1934.

Ripubblica l'articolo di Furtwängler sul caso Hindemith. — H. Zenck: *Adrian Willaert.*

——— gennaio 1935.

Anonimo: *Un film sul tema « La musica da camera ».*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, dicembre 1934.

A. Adrio: *Musiche natalizie.* — E. Fuhrmann: *Usi natalizii nella chiesa cattolica.* — B. Lehmann: *Culto della musica nelle scuole superiori.*

——— gennaio 1935.

M. Wähler: *Compiti e finalità dell'educazione del popolo nel regime nazista.* — Fr. Jöde: *Musica e popolo.* — G. Frotscher: *Concetti e compiti dell'educazione musicale.* — M. Alt: *La storia della musica nelle scuole.*

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 15 dicembre 1934.

H. David: *Sull'operetta.* — P. O. Ferraud: *A. Toscanini* (Qualche aneddoto). — F. Greissle: *Il nostro maestro A. Schönberg.* K. H. David: Recensione del libro di Max Fehr: *R. Wagners schweizer zeit,* 1° vol. (1849-55). — A. Nef: *Wagner e Schiller.*

——— 1 gennaio 1935.

K. H. David: *Introduzione alla 75ª annata.* — P. O. Ferraud: *La musica francese contemporanea.* — W. Schuh: *I cinquant'anni di K. H. David.*

**Le Rythme.** - Ginevra, dicembre 1934.

M. Scheiblauer: *Sviluppo della ritmica a Zurigo.* — K. Brown: *L'impressionismo al pianoforte.* — T. P. Nunn: *Educazione.*

**Dissonances.** - Ginevra, dicembre 1934.

R. Aloys Moser: *L'orchestra ginevrina.* — *Hindemith e Furtwängler.*

### AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, dicembre 1934.

E. Tittel: *Laetentur coeli.* — A. Weissenbäch: *Musica da chiesa, come parte della liturgia.*

### SPAGNA

**Musicografia.** - - Monovar, dicembre 1934.

L. Cardona: *Considerazioni sull'arte.* — J. de Arriaga: *A. Argüellas.*

——— gennaio 1935.

A. Abellan: *Il gruppo dei giovani compositori di Valenza.* — R. Villar: *Dove va la musica?*

**Revista Musicale Catalana.** - Barcellona, dicembre 1934.

J. Subira: *Maestri spagnuoli del '700* (Diego de Pontac). — C. Geis: *I fenomeni particolari della nostra metrica e il canto religioso popolare.*

### AMERICHE

**Modern Music.** - New York, dicembre 1934.

A. Schaeffuer: *Su Strawinsky.* — R. Sessions: *« Mathis il pittore » di Hindemith.* — A. Casella: *Musica moderna nell'Italia di oggi.* — D. Sciostacovic: *La mia opera Lady Macbeth di Mtzénsz.* — D. J. Bach: *Nuove musiche di Berg, Webern, Krenek.* — L. Sandi: *Musica nel Messico, 1934.* — A. Mendel: *Versione orchestrale del Corale di Harris.*

**Mercurio musical.** - Buenos Aires, novembre 1934.

Anonimo: *Influenze sociali della musica moderna.*

**Gaceta Musical.** - Avana, dicembre 1934.
*Numero dedicato a Donizetti.*

M. CASTELNUOVO TEDESCO

**Ouvertures per il teatro di Shakespeare**

122047. - N. 1. per « *La bisbetica domata* » L. 15,—

123020. - N. 2. per « *La dodicesima notte* » L. 15,—

123062. - N. 3. per « *Il mercante di Venezia* » L. 20,—

Partiture in formato tascabile

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

### « NERONE » di Pietro Mascagni al Teatro alla Scala

Il giudizio critico sul « Nerone » non va disgiunto dal significato polemico che Pietro Mascagni ha dato a questo suo nuovo lavoro. E' necessario anzi e, direi, anche storicamente interessante stabilire con esattezza la posizione che l'autore di « Cavalleria » e dell'« Iris » ha voluto prendere nel presentare al pubblico la sua nuova opera.

La posizione è inequivocabile: di difesa e di offesa ad un tempo nel campo trincerato del teatro romantico borghese — forse meglio che verista — in cui si battè per un quarantennio vittoriosamente la « giovane scuola » avente appunto fra i capitani di fama più fortemente popolare Pietro Mascagni.

L'atteggiamento del geniale nostro compositore che ha dato al suo « Nerone » valore di opera di combattimento potrebbe apparire per lo meno inopportuno se non rivelasse uno stato d'animo particolare e non suonasse implicita accusa al momento storico che attraversa il melodramma contemporaneo. V'è di più. L'autore di « Cavalleria » nell'affrontare questa sua nuova battaglia artistica non ha sentito il bisogno di uscire dalle vecchie e forse logore posizioni del passato; poichè ha più volte affermato ch'egli non vede quali nuove energie possano vantarsi fino ad oggi di aver saputo vincere il campo su cui ancora gloriosa ed altissima è issata la bandiera che egli giovane, e fra i primi, piantò con audacia geniale.

Che sia vero? Certo è doloroso che ciò si sia potuto affermare e che il Mascagni abbia potuto vincere la sua sfida, per lo meno, con altissima considerazione: ed ancor più è doloroso se si paragona l'attuale situazione artistica con quella di un cinquantennio fa, quando Giuseppe Verdi sentì invecchiare l'eroico romanticismo di cui era permeata tutta la sua opera e, spinto dalla diversa sensibilità dei tempi, dovè ubbidire ad un nuovo tormento artistico che lo costringeva o alla rinunzia o allo sforzo faticoso di nuove conquiste.

E' proprio in ciò il dramma artistico che la nostra generazione vive. Non qui scriverò quel che sarebbe necessario fare e quale dovere nazionale incomba su noi tutti per la ripresa organica, forte, statale in una parola, della vita del nostro melodramma — ciò è meglio dire in sede più opportuna e senza false reticenze; — ma qui, in una rivista musicale, la constatazione obbiettiva s'impone affinchè suoni di richiamo e di avvertimento ad un tempo.

Si constati: Giuseppe Verdi aveva contro di sè il vessillo Wagneriano agitato da un esercito pronto alla conquista del mondo e che già minacciava i confini della patria, nel tempo stesso che una pattuglia dolcemente romantica faceva sentire l'eco delle sue soavi note da Parigi e una simpatica comitiva di giovani cantava nella stessa sua terra ispirandosi alla vita della nuova società borghese che si era venuta formando in quel tempo.

Fu allora che Verdi trovò nel suo profondo una nuova nota italica: più grande del tempo contingente, poi che « Otello », ed ancora più « Falstaff » grandeggiano in una atmosfera respirabile non da una o due generazioni soltanto, ma forse da innumerevoli.

Ma quale forza veramente viva e comunque già vittoriosa minaccia ora il teatro dell'ultima concezione melodrammatica? Non certo il sinfonismo, o forse meglio l'orchestralismo teatrale, pallone già afflosciatosi e tutto a brandelli per deficienza di contenuto fin dalle sue prime prove; non il preziosismo intellettuale di sua natura limitato e modesto che non consente respiro alle folle per le quali il teatro, in ultima analisi, è nato; e neanche la stessa nobile estrinsecazione di un teatro che, animato da un folklorismo di per sè interessante — il russo per esempio — non ha poi forza sufficiente per evolversi ed acquistare valore universale.

E' vero, sì, che tentativi nobilissimi di nuove concezioni teatrali sono stati fatti e indub-

biamente accettati con grande considerazione; ma, o perchè non abbiano esse un contenuto che riesca a far presa sulla folla — cioè non conseguono l'altezza necessaria per essere visibili da ogni quota della sensibilità umana — o per altre ragioni che è fuor di luogo qui accennare, nessuno potrà contestare che il campo teatrale da noi non sia tenuto ancora oggi vittoriosamente oltre che da Giuseppe Verdi, dalla ormai vecchia « giovane scuola » e da pochi altri operisti.

Verità obbiettiva che addolora profondamente chi ama l'arte musicale italiana e la vede costretta a segnare il passo, mentre da più di un trentennio molte energie nazionali non trovano quelle possibilità di venire in luce che per lunghi secoli erano state offerte a tutti i giovani musicisti che volessero cimentarsi nel campo del teatro.

Non si dica, ripetendo ad orecchio, che sono appunto le energie che mancano. Chi parla così, appartiene ancora a coloro che si affidavano, in tempi è sperabile ormai tramontati per sempre, allo « stellone d'Italia ».

***

La premessa era necessaria per la disamina del « Nerone » di Pietro Mascagni che ci appare così nella luce storica in cui l'ha voluto l'autore.

Il « Nerone » del Cossa è un'espressione dell'ottocento romantico e democratico. Il protagonista, infatti, è presentato sopratutto negli atteggiamenti dell'amore e dell'arte che esulano da ogni senso di operante romanità; e vi si può dire annullata quell'idea imperiale che, d'altra parte, non poteva esser morta nel periodo neroniano se ebbe forza di ribellarsi al disfacimento morale di un Nerone ed attingere ancora per secoli alte vette di romana potenza.

Ma si farebbe torto al sottile ingegno di Mascagni se si volesse affermare ch'egli abbia seguito il Cossa nelle sue idealità romantiche e politiche. Da musicista di non giovane data egli ha visto nel « Nerone » del Cossa un libretto a scene ben tagliate e meglio contrapposte da musicare. E' vero che più volte Mascagni ha accennato alla romanità del suo « Nerone »; ma argutamente ha commentato subito che il personaggio più romano del suo lavoro doveva dirsi « Atte » che era però... greca. E si può aggiungere, volendo seguire l'argu·ia del Maestro e data la facilità con cui ella sa sopprimersi che non è escluso potesse essere di origine mettiamo giapponese, popolo notoriamente specializzato in questo genere di esercitazioni. La storia dell'antico mediterraneo è così complessa, che non è del tutto dimostrabile quali sieno stati i suoi contatti con l'estremo oriente.

Ma, fuori della celia mascagnana, credo che non si faccia torto a nessuno affermando che Mascagni musicò il libretto del Cossa mosso dalla stessa passione con cui aveva musicato per il passato libretti dissimili ed opposti fra di loro, ma tutti sempre rispondenti alle idealità mascagnane del teatro lirico e cioè: possibilità di far cantare appassionatamente con scene contrapposte di drammatico effetto un tenore, una soprano e via di seguito.

In verità quel « Nerone » così canoro e così appassionato, quando tutto gli crolla intorno, è un non senso storico oltre che artistico; ad ogni modo come personaggio melodrammatico, vecchio stile, è tagliato abbastanza bene e le note che gli mette in gola Mascagni sono a volte veramente indovinate; tanto che se fosse un bel giovinotto tutto vita di amore e di amori come « Turiddu » o appassionato nella sua sfumatura irreale come « Osaka » si finirebbe forse col volergli un gran bene.

Il libretto naturalmente ha portato a parlare della musica la quale, dal secondo atto in poi è — sempre rimanendo fermi agli ideali artistici mascagnani — calda, appassionata e, spesse volte, veramente bella. Se non v'è una parola nuova o, per lo meno, se il pensiero musicale mascagnano non si presenta evoluto verso un suo particolare divenire, se il senso della costruzione come concezione operistica è fermo ai presupposti stilistici della « giovane scuola », se lo strumentale non ha alcun aspetto di particolare interesse, non manca però a questa musica la marca geniale del suo autore.

Nel primo atto il colore pastorale è proiettato con giuste tinte, delicate e suadenti, e l'accenno corale alle idealità cristiane consegue un'atmosfera toccante, anche più avvertibile perchè ottenuta con semplicità veramente elementare e con un brevissimo tono unico.

Ma è dal secondo atto, con l'intervento dell'elemento lirico, che entriamo in pieno clima mascagnano. « Egloge » è il personaggio più fine, forse l'unico scenicamente vivo ed immediato: essa è l'amore dolce, vivace, incoerente ed eterno. La sua entrata nel secondo atto porta un'atmosfera di gran lunga più respirabile: aria e luce diversa dànno colore ad ogni cosa. Peccato — è permesso criticare un autore direttore? — che la danza sia stata realizzata con troppa lentezza: una maggiore vivacità avrebbe dato snellezza e potenza diversa a questa breve pagina assolutamente mascagnana.

« Atte » è personaggio più freddo ed incompleto, anche se di statura più drammatica. La nobiltà del suo spirito appare scenicamente in penombra, tranne nella scena finale, ed essa interviene sempre per ammonire soltanto e minacciare. Quasi quasi ha ragione Nerone quando ne avverte il peso. Musicalmente ha toni drammatici spesse volte interessanti ma non sempre di primo piano, ad eccezione dell'ultimo quadro dove il suo canto e tutta la musicalità strumentale sono fra le pagine più belle dell'opera e fra le più nobili dell'arte mascagnana.



Il personaggio di « Nerone » è un po' sfocato. L'antitesi stridente fra la sua personalità storica — intesa nelle due accezioni pessimistica ed ottimistica — ed il personaggio creato dal Cossa e dal Targioni Tozzetti è continuamente presente allo spettatore, vietandogli, a volte, di sentire il fascino delle melodie mascagnane. Pure non può negarsi che anche nella parte di « Nerone » alcune pagine di natura propriamente lirica siano riuscite e spesso belle; per quanto anche qui, come in tutta l'opera, lo svolgimento della melodia non pervenga ad una vera costruzione, ma proceda piuttosto per ripetizioni o progressioni accentuando una maniera non nuova nel Mascagni, ma condotta nel «Nerone» alle estreme conseguenze. Possono ricordarsi fra le cose migliori della parte di « Nerone » alcune pagine del secondo atto, e quelle che esprimono nel terzo il suo dolore per la morte di « Egloge ».

***

La posizione di combattimento assunta da Pietro Mascagni con quest'opera ed il valore intrinseco del «Nerone» conducono a due constatazioni: che il « Nerone » ancora una volta ha portato sulla scena — pur fra zone di ombra — la parola simpatica di Pietro Mascagni ed ancor più il frutto di una forza volitiva innamorata della battaglia; e che — fatto questo più ricco di conseguenze — il tono polemico di Pietro Mascagni e la sua vittoria sulle scene scaligere, devono suonare ammonimento un po' per tutti — direzione, critica, pubblico — affinchè il melodramma possa riprendere la sua marcia gloriosa. Ma perchè ciò si realizzi sono necessarie la creazione di istituzioni degne e consone al momento storico in cui viviamo e una competenza assoluta in chi è preposto alla direzione superiore del movimento musicale italiano.

***

L'esecuzione del «Nerone» può annoverarsi fra le migliori offerte dalla Scala. Una falange di artisti, fra i più quotati del nostro teatro lirico, portò il suo prezioso contributo al successo dell'opera. Anche le parti secondarie furono infatti affidate a nomi celebrati che le accettarono con ammirevole senso di artistica collaborazione.

Un « Nerone » dovizioso di tutte le qualità volute dall'opera mascagnana fu Aureliano Pertile che dette in questa nuova esibizione un'altra prova della duttilità del suo ingegno; Bruna Rasa fu un'« Atte » nobilissima piena di impeto drammatico e ricca di belle note; Margherita Carosio creò con squisita grazia interpretativa e con finezza di accenti il gentile personaggio di « Egloge ».

Nevio, Babilio, Mucrone, Petrone, Menecrate ebbero il rilievo voluto dall'autore, anche per queste parti secondarie, da artisti quali il Parmeggiani, il Pasero, il Donaggio, il Noto ed il Granforte.

Le scene del Marchioro, la messa in iscena del Frigerio, i costumi e gli arredamenti del Caramba furono degni delle migliori tradizioni scaligere. Disciplinato ed espressivo come sempre il coro guidato da Vittore Veneziani.

La direzione dovuta all'autore fu certo la più aderente allo spirito del lavoro.

Le accoglienze del pubblico scaligero a Mascagni furono imponenti: diciannove volte il Maestro fu evocato al proscenio con i suoi collaboratori e da solo.

GASPARE SCUDERI.

---

## « LIOLÀ » di Giuseppe Mulé al San Carlo di Napoli

Con *Liolà*, rappresentata con schietto successo al San Carlo di Napoli, Giuseppe Mulè ha inteso dare al teatro lirico un tipo di commedia musicale popolaresca, tradizionalmente attuale, ed italiana, nella quale personaggi ed azione potessero inquadrarsi in un'atmosfera ambientale canora, tipicamente siciliana, resa attraverso canti del popolo liberamente creati dalla fantasia del musicista.

La commedia che Luigi Pirandello scrisse circa trent'anni or sono, in un vernacolo strettamente girgentese, tendeva a sostituire, in un ambiente agreste e paesano, una nuova, spregiudicata e più vera morale a quella tradizionalmente corrente. La trama — d'una fresca arditezza — si snodava attraverso cento particolari e prendeva corpo nel sapore del dialogo, crudo e succoso. Il librettista, Arturo Rossato, trasportando la commedia nel teatro lirico, ha inteso serbarsi fedele all'azione ed al dialogo, in tutto quanto potesse venire liricamente espresso: ed ha mutato la soluzione ultima, per modo che la commedia, conservando il carattere ironico della beffa giocata da Liolà al vecchio e sordido Simone, potesse chiudersi festosamente, in serena letizia.

Ecco perchè può dirsi che Giuseppe Mulè ha tratto lo spunto dagli eventi immaginati da Luigi Pirandello per cantare innanzi tutto la sua bella terra di Sicilia e presentarne un aspetto più poetico ed intimo che non quello ch'è noto attraverso un cliché più o meno di maniera.

Se nelle prime opere del maestro Mulé —

*Baronessa di Carini* e *Monacella della fontana* — campeggiano, sullo sfondo paesistico, il dramma medioevale o la leggenda mistica; e se in *Dafni*, nobilmente ispirata, il maestro, riallacciandosi alle mitiche origini della terra di Sicilia, che alimentarono la lirica più alta, ha mirato a cantare il sublime amore del poeta-pastore; in *Liolà* ha inteso aderire alla realtà d'un ambiente agreste, sì che accanto all'ironia ed alla beffa, viva un sentimento dal cui ardore romantico potesse fiorire la commedia musicale. E, pur allontanandosi in ciò deliberatamente dalla significazione drammatica ed etica del lavoro dell'insigne commediografo, Giuseppe Mulè ha armato la sua fluida e cullante vena melodica, per modo che la fragranza dell'ambiente sbocci da una schietta semplicità stilistica, genuina come la terra e i personaggi cantati.

La «sinfonia» che precede i tre atti di *Liolà* afferma il proposito dell'autore di entrare nel solco della commedia musicale italiana. Essa è, difatti, vividamente fresca, nella sua salda costruzione, ed arieggia il modello della sinfonia teatrale di un tempo, prettamente italiana. Due temi in tempo allegro (uno dei quali è quello guizzante e spavaldo di *Liolà*), un terzo tema schiettamente popolare, una parte centrale in tempo *andante* (ed è la calda melodia che al finale del second'atto commenterà l'amplesso di Liolà e di Mita) ed infine la ripresa opportunamente variata (chiusa da una vivacissima *coda* in cui domina il tema del protagonista) costituiscono il materiale di questa pagina sinfonica che è come una sintesi dell'opera. Pagina, che verrà presto inclusa nei programmi dei concerti orchestrali.

Al levar del sipario ecco le prime pennellate intrise d'azzurro, ecco i coretti femminili tutta grazia e vivacità (ve n'è uno al second'atto deliziosamente dinamico) ecco il recitativo quasi sempre scoperto, ma decisamente melodico, ed ecco il primo canto popolaresco di Liolà. L'autore ha voluto caratterizzare questo conquistatore paesano, imperturbabilmente sereno, sano e ben piantato, non soltanto col tema caratteristico che ne designa la presenza, ma con freschi canti e stornelli ai quali Liolà si abbandona con tutto il fervore della sua giovinezza esuberante.

Al contrario, gli altri personaggi sembrano delinearsi dalla stessa atmosfera musicale dell'opera: zia Croce, l'avido e vecchio Simone, la soave Mita, e poi Tuzza, che cova in cuore la sua bruciante passione per Liolà (l'ingorda aspirazione alle sostanze di Simone ond'arde la ragazza è, nel libretto, alquanto mitigata se non soppressa) e la loquace Moscardina, e Zia Gesa, e tutte le gallinelle che pigolano intorno all'unico gallo del pollaio; sono figure che si dissolvono e si ricompongono nel quadro agreste che il musicista ha felicemente sbozzato, animato più dal desiderio di renderne la grazia che dal bisogno di trarne il grottesco e l'amaro.

Al finale del second'atto — dopo il delicato duetto e la vigorosa scena con Simone, semplicissima, ma d'una plastica schiettamente efficace — Mita e Liolà non si lanciano l'una nelle braccia dell'altro soltanto per calcolo o perchè spinti dall'ardore dei sensi, ma perchè tutt'intorno il profumo della notte li invita ad amare: e questo profumo della terra in fermento è tutto nella calda, nuda melodia che si leva dall'orchestra a cantare quest'ardore della natura e degli uomini.

Al terz'atto lo stile semplice è ancora più accentuato: attraverso la coloritura dell'ambiente il musicista vuol creare il sentimento, vuole umanizzare la cornice entro cui si svolge la vicenda, vuole, infine, giungere ai personaggi.

Il proposito — già raggiunto attraverso la bella ninna-nanna iniziale e poi col crudo recitativo di tre duetti, e col coro delle vendemmiatrici — è pienamente realizzato quando Liolà attacca il canto spiegato dello stornello: «Aprimi, son figlio a Re Ruggiero» ed incalza nella scena con Tuzza e, infine, bacia la giovane che sposerà per santificare il frutto del suo amore, mentre intorno alla coppia felice si snodano le danze.

Giuseppe Mulè non si è discostato dal suo stile in questa *Liolà*: musicista ispirato, egli ha voluto sottolineare ancor più la genuina linearità della sua musica; e questa semplicità esteriore contribuisce a dare un più acuto profumo alla sostanza melodica della partitura. Alla quale, come abbiamo detto, ha arriso festosissima accoglienza da parte di un uditorio numerosissimo e assai eletto.

Si può immaginare con quanto amore il maestro Mulè abbia concertato la sua opera: e la sua fatica è stata coronata dal più lusinghiero risultato artistico. Valorosi, ed animati dal più fervido slancio, sono apparsi gli esecutori. Fanny Anitua — che ha vigorosamente delineato il personaggio di Zia Croce — Linda Barla Castelletti, che è stata un'intensa Tuzza, la Conti che era Mita, la Ottani, la Ciglia, la Kovaceva, hanno costituito un ottimo complesso femminile. Il tenore Ferrauto (Liolà) ha cantato con voce limpida e assai piacevole ed il basso Cirino ha dato un forte rilievo al personaggio di Simone. La massa corale (una massa corale esclusivamente femminile) è stata assai bene istruita dal maestro Giuseppe Papi.

Pittoresche le scene, dipinte dal Santonocito.

La cronaca è lietissima. Accolto con un cordiale e prolungato applauso al suo apparire sul podio, il maestro Mulè ha mietuto il primo segno delle favorevoli accoglienze dopo la sinfonia. Alla fine del primo atto sei calorose chiamate al proscenio hanno salutato autore ed interpreti, mentre il finale del secondo atto è stato coronato da altre sette chiamate. Alla fine dell'opera, l'autore è stato festeggiato numerose altre volte, da solo e con gli esecutori. Una eguale accoglienza si è avuta alle repliche.

A. Procida.



## «La Fiamma» di Respighi alla Scala.

### Gli altri spettacoli.

Come seconda novità della stagione (del *Nerone* di Mascagni ha già detto a lungo in questo fascicolo il maestro Scuderi) è andata in scena l'attesissima *Fiamma* di Respighi, il cui vigoroso ed emozionante libretto Claudio Guastalla ha tratto dal noto dramma «The Witch» di G. Wiers Jenssen.

Il grande successo ottenuto alla Scala è stato una piena conferma degli altri, non meno imponenti, già conseguiti lo scorso anno nelle precedenti esecuzioni di Roma, Buenos Aires, Montevideo.

Un'esauriente analisi dello spartito, dovuta al maestro Sallustio, fu da noi pubblicata in occasione della «primissima» al Reale di Roma. Qui ci limitiamo a ricordare che con *La Fiamma* il Respighi ha voluto decisamente tornare alle pure tradizioni italiane del «melodramma» ottocentesco, le cui basi essenziali sono, per il libretto, l'interesse delle «situazioni» sceniche, e, per la musica, il predominio del canto. Dando prova di un raro equilibrio e di un acuto senso teatrale, il compositore bolognese ha saputo tener in freno la sua maestria di strumentatore perfetto, e, pur dando al comento orchestrale una veste sempre nobile e significativa, ha voluto che il primo posto spettasse in ogni caso alla parola cantata. E' superfluo rilevare che il contenuto melodico del lavoro, anche nei momenti di maggiore espansione e quando si svolge in brani «chiusi», non solo ha sempre un'impronta di assoluta modernità, ma non è mai fine a sè stesso, perchè è sempre in uno stretto rapporto col «pathos» della situazione drammatica.

Tra i brani che maggiormente han destato l'ammirazione del pubblico notiamo l'arrivo di Donello e il movimentato finale del primo atto, il duetto fra Silvana e Basilio e tutta la scena dell'evocazione, con la quale si chiude il secondo, la confessione di Silvana e la morte di Basilio, nel primo quadro del terzo, e tutto intero il secondo quadro, in cui la drammaticità dell'azione e la potenza dell'espressione musicale, sopra tutto per effetto dell'intervento corale, raggiungono il vertice più alto.

Dell'esecuzione non può dirsi che un gran bene. Il maestro Marinuzzi, festeggiatissimo per il suo ritorno alla Scala, ne ha il merito principale. La sua concertazione ha saputo penetrare l'essenza della elaborata partitura in ogni suo più diverso particolare: egli è stato così, energico, appassionato, delicato, come il momento lo richiedeva.

Vocalmente e scenicamente ottime la Cigna, quale Silvana, e la Stignani, quale Eudossia; due artiste che oggi possono considerarsi di eccezione. Magnifico Basilio il baritono Tagliabue. Il tenore Minghetti, evidentemente indisposto, non ebbe possibilità di farsi valere. Nelle successive rappresentazioni fu sostituito dal bravo Wesselowski. Una efficace Strega la Casazza.

Benissimo gli interpreti secondari: Palai, Zaccarini, la Palombini, la Ticozzi, la Piccarolo, ecc. Una lode speciale va rivolta al coro, che tanta parte ha in questo lavoro, e al suo valoroso direttore maestro Veneziani.

Suggestive le scene su bozzetti di Benois e armoniosa la messa in scena regolata da Guido Salvini.

Le chiamate al direttore, agli interpreti, all'autore, sono state numerose e fervide, alla fine di ciascun atto.

Alle repliche, il successo ha mantenuto il suo tono caldo e vibrante.

***

Le altre opere rappresentate alla Scala in quest'ultimo mese erano tutte di ripresa: *Werther*, *Butterfly* e *Boris Godunoff*.

Dello spartito di Massenet, Tito Schipa è stato nuovamente protagonista di grande valore; Maria Caniglia ha realizzato in modo perfetto il personaggio di Carlotta; Marisa Merlo è stata una spigliata Sofia e signorile Alberto il Biasini. Antonio Guarnieri ha messo in giusto rilievo le molte finezze dello spartito che ha tenuto in una linea di vaghezza romantica.

Con molto piacere si è riudita *Madame Butterfly* (l'ultima recita fu data a teatro esaurito) protagonista espressiva ed intelligente, anche questa volta, Rosetta Pampanini, applaudita col tenore Parmeggiani, con Biasini, con la Ticozzi. Il maestro Antonicelli ha fatto un felicissimo debutto alla Scala, drigendo il popolare lavoro con equilibrio e ottenendo chiarezza ed efficacia d'effetti.

Il *Boris*, diligentemente diretto dal maestro Guarnieri, ha avuto per valorosi interpreti il Wesselowski (falso Dimitri), lo Sdanoski (Varlaam), il Nessi, il Palai, la Segrera, la Stignani, ottima Marina. Senonchè lo spettacolo è stato alquanto svalorizzato dal protagonista — lo Zalevski — che come cantante ha lasciato molto a desiderare. Benissimo orchestra e cori.

Del nuovo ballo di Cornali e Vittadini — *Fiordisole* — che sta rappresentandosi mentre esce questo fascicolo, diremo nel prossimo numero.

## Teatro Reale dell'Opera.

*Don Carlos* di Verdi, *Don Giovanni* di Mozart e *Faust* di Gounod, sono gli ultimi tre spettacoli presentati, sotto la guida del maestro Serafin.

Dell'opera verdiana egli ha offerto una edizione pregevolissima sotto tutti i punti di vista, e gli interpreti pure hanno validamente concorso all'eccellente successo: Iva Pacetti, Gianna Pederzini, Merli, Galeffi, Vaghi, Autori. Ammirati i costumi disegnati da Nino Savarese e le scene su bozzetti di Oppo.

Il *Don Giovanni* di Mozart era nuovo per la maggior parte del pubblico romano. Tullio Serafin, che già lo aveva interpretato all'ultimo «Maggio fiorentino», ha concertato e diretto il glorioso spartito con lo zelo e il fervore che gli sono proprii. Gli esecutori vocali furono Galeffi (Don Giovanni), Autori (Leporello), Baccaloni (Masetto), Alcaide (Don Ottavio), la Helm-Sbisà (Donn'Anna), la Saraceni (Donn'Elvira), la Dragoni (Zerlina). Il pubblico fece a questo spettacolo accoglienze meno calorose che agli altri, forse per mancanza di famigliarità col capolavoro offertogli, forse anche perchè qualche interprete non mostrò una sicura penetrazione dello stile mozartiano.

Anche del *Faust*, Tullio Serafin ha presentato una degnissima edizione. Ottimi interpreti sono stati Lauri Volpi, la Somigli, Vaghi, Basiola l'Alfano.

Belle le scene di Pieretto Bianco.

## Applaudite riprese.

### Il Dibuk - Cecilia - Fra Gherardo.

*Il Dibuk* di L. Rocca, su libretto di Simoni, non solo ha avuto riconfermato al Regio di Torino il calorosissimo successo dell'anno scorso alla Scala, riconosciuto pienamente dalla critica, ma ha suscitato il più vivo interessamento, tanto che l'ultima replica — la quinta — a prezzi popolari si è svolta a teatro esaurito. Ciò dipende dal fatto che il musicista — come osserva un giornale — ha saputo trovare con nobiltà di pensiero ed elevatezza di forma il giusto colore in ogni brano e situazione dell'elaborato spartito, dimostrandosi padrone delle conquiste tecniche dello strumentale moderno.

Molti sono stati gli applausi a scena aperta ed alla fine di ogni atto, sia al Rocca, che al direttore maestro Ghione, che già aveva presentato *Il Dibuk* a Milano, che ai vari interpreti, Augusta Oltrabella, Costa Lo Giudice (gli stessi della Scala), la Cravcenko, Tomei, ecc.

*Cecilia* di Don L. Refice, di cui è prossima l'andata in scena a Piacenza, e della quale non sono dimenticati i successi di Roma e dell'America del Sud, è piaciuta moltissimo al pubblico del Reale di Malta. Tutti i principali brani, il duetto del primo atto, la visione delle catacombe nel secondo, la condanna di Cecilia nel terzo, il richiamo di Valeriano e la morte di Cecilia, hanno vivamente commosso il pubblico.

Il maestro Cordone ha diretto egregiamente, curando ogni minimo particolare; e completamente a posto sono sembrati tutti gli artisti: l'Albanese, il Garuti, la Simionato, lo Sciacqui, Satariano ecc.

*Fra Gherardo* di Pizzetti, infine, che lo scorso mese aveva avuto così caloroso successo al Regio di Parma ha avuto piena ed entusiastica accoglienza al Carlo Felice di Genova, procurando molte chiamate all'autore presente, al direttore maestro Questa, che concertò il forte e complesso spartito ottimamente, ed agli interpreti. Le parti di Fra Gherardo e Mariola erano state affidate al Melandri e alla Cobelli. Per una loro improvvisa indisposizione essi furon sostituiti dal Tafuro e dalla Carbone, che già avevano interpretato il lavoro a Parma. Tra gli altri interpreti vanno ricordati la Toniolo, Faticanti, Ghirardini, nonchè i cori addestrati dal maestro Milani. Aveva curato con molto amore la messa in scena Mario Ghisalberti.

## Le celebrazioni belliniane.

Continuando e conchiudendo l'importantissima stagione di opere del grande catanese, nella città ove nacque e nel teatro a lui dedicato, il maestro Marinuzzi ha diretto il 17 gennaio *Norma* (con la Cigna, la Fulliani, Lo Giudice, Di Lelio) ed il 25 *I Puritani* (con l'Archi, Sinnone, Di Lelio) ottenendo, in entrambi gli spartiti, vivissimo successo.

Nella stessa giornata del 25, con l'intervento di tutte le autorità cittadine, delle rappresentanze del Governo e del Partito, ha avuto luogo l'inaugurazione della mostra dei cimeli belliniani nel Castello Usino, tra i quali figurano la partitura autografa della *Sonnambula*, inviata dalla Casa Ricordi, nonchè moltissimi altri rari autografi ceduti da altri Enti. Ha pronunciato il discorso commemorativo l'accademico Arturo Farinelli.

Il 27 successivo, un corteo popolare ha reso omaggio di fiori — mandati da tutta Italia — alla casa ove nacque ed alla tomba del compositore; ed il 1° febbraio, con l'ultima rappresentazione de *I Puritani* s'è chiuso il primo ciclo delle manifestazioni. Il maestro Savagnone, sostituendo Marinuzzi, oltre il celebre spartito ha diretto una cantata *Bellini* del maestro Alfredo Sangiorgi.

Anche all'estero si sono avute commemorazioni belliniane in diversi importanti centri. A Berlino, all'Ambasciata d'Italia, Erich Kleiber ha diretto brani di opere del catanese, interpreti l'Amerighi Rutili, la Minghini Cattaneo, la Pagliughi, Landi, Voltolini, Mazzanti. — A Vienna ha tenuto un discorso il professor Giuseppe Delogu (che su Bellini ha pure parlato a Losanna), mentre ha svolto la parte musicale l'orchestra dell'Urania e alcuni solisti. — A Bruxelles, in serata di gala alla Monnaie si è rappresentata la *Sonnambula* (la Capsir, De Muro Lomanto, Zambelli) direttore Votto; lo stesso spettacolo si è ripetuto all'Aja ad Utrecht e ad Amsterdam, mentre il prof. Meckel ha spiegato il significato del centenario di Bellini.

Bernardino Molinari ha iniziato le feste belliniane a Praga, dirigendo a quel teatro Nazionale la *Norma*.



## La stagione lirica.

® Milano (Puccini). — Il maestro Benintende ha diretto alcune rappresentazioni di *Gioconda* (la Franchi, la Galli, la Monticone, Lois, Fregosi), di *Andrea Chénier* (Lattaro, la Vreta, Venturini) e di un'opera nuova per Milano — *Sulle rive del Danubio* di Carlo Bondonio — che ha avuto riconfermate le liete accoglienze di altre città.

All'Arcimboldi, pure di Milano, sono piaciute, il 13 gennaio, due nuove fiabe: *L'usignolo* di Domenico e Renato Pastorino e *Si può star peggio* di Mary Tibaldi Chiesa e Virgilio Mortari.

® Torino (Regio). — Oltre *Il Dibuk*, del quale abbiamo parlato, il maestro Ghione ha diretto *Norma*, con la Scacciati, Cloe Elmo, Del Giudice, Tomei, Cilla, ecc.

® Genova (Carlo Felice). — Il maestro Vitale ha presentato accurate edizioni di *Parsifal* (Fagoaga, la Cristoforeanu, Rossi Morelli, De Angelis, Molinari); della belliniana *Capuleti e Montecchi* (la Giri, la Carbone, Lo Giudice, Molinari, Checchi) che non si dava a Genova da oltre settant'anni; del *Quatro rusteghi* di Wolf Ferrari (signore Gramegna, Alfani Tellini, Brunazzi, Tess e signori Bettoni, Sansanelli, Gubbiani ecc.). Messe in scena di Mario Ghisalberti, maestro dei cori Milani.

Del successo del *Fra Gherardo* di Pizzetti abbiamo detto precedentemente.

® Napoli (S. Carlo). — Oltre la nuovissima *Liolà* di Mulè, della quale ha scritto diffusamente A. Procida, in quest'ultimo mese si sono date: *Manon* (m.° Capuana, la Sayao, Manurita, poi — per una recita — Gigli); *La forza del destino* (maestro Santini, Gigli, la Carena, la Kovaceva, Danise, Faticanti); *Carmen* (maestro Capuana, la Giani, Melandri, la Conti).

® Trieste (Verdi). — Dopo *Gioconda* (maestro Salfi, l'Arangi Lombardi, la Nicolai, la Nastri, Marone, Marcato e Nava) si sono inscenate *Don Giovanni* di Mozart (m.° Scherchen, Rimini, l'Amerighi Rutili, Albino Marone, Fort, la Scuderi, la Menotti ecc.) e *Manon Lescaut* (maestro Salfi, Sara Scuderi, Bagnariol, Paci).

® Piacenza (Municipale). — Ottime accoglienze ha avuto *Francesca da Rimini* di Zandonai, principali interpreti la Gajo, Civil, Borgonuovo, Venturini, e successivamente *Bohème* con la Favero, Ziliani, la Faroni, Borgonuovo e Righetti, direttore di entrambi gli spartiti Faiioni. Il maestro Angelo Ferrari ha presentato *Adriana Lecouvreur* con la Favero, Ziliani, la Salagaray e Borgonuovo.

® Cremona (Ponchielli). — La stagione si è aperta con *Loreley*, principali interpreti la Gajo, la Zanasi, Granda e Noto. Successivamente — direttore sempre il maestro Armani — si è data la *Butterfly* con la Oltrabella, Costa Lo Giudice, Togliani.

® Como (Sociale). — La stagione — direttore Del Cupolo — si è inaugurata con *La Sonnambula* (la Carosio, Landi, Flamini) preceduta la prima sera da una commemorazione belliniana tenuta dall'on. Ciarlantini. Secondo spettacolo il *Faust* (Pauli, Di Lelio, Reali, Stella Roman, Camilla Rota, Luisa Squarzina).

® Bari (Petruzzelli). — Il maestro La Rotella ha diretto *La Sonnambula* (Toti Dal Monte, Landi, Lanskoi); *Carmen* (la Giani, l'Alberti, tenore Altube, Guicciardi); *La Gioconda* (la Lucini, la Toniolo, Bova, Guicciardi, Mongelli; poi, per una recita, Gigli e Montesanto, il primo dei quali ha cantato anche in *Manon*).

Il maestro De Angelis ha presentato *Siberia* di Giordano (Della Sanzio, Quadrelli, Guicciardi, Fiore), che ha procurato molte feste all'autore presente. Lo spettacolo si è poi ripetuto con grande entusiasmo a Foggia, patria dell'illustre autore. — La *Bohème*, direttore De Angelis, ha avuto a principali interpreti Beniamino Gigli, Maria Zamboni e Surra.

® Bologna (Duse). — *Cavalleria* e *Pagliacci* sono le prime opere rappresentate — sotto la direzione del maestro Pessina — della stagione di carnevale.

® Lucca (Moderno). — Puccini è stato ricordato con un discorso di Lorenzo Viani, e con una rappresentazione della *Butterfly* (maestro Cortopassi, la Corsi, tenore Alfieri, baritono Laffi).

® Crema (Sociale). — Il maestro Fratti ha diretto *Tosca* (protagonista la Di Lelio).

---

® Si è felicemente chiusa la stagione italiana in Olanda. Il maestro Antonino Votto ha presentato, ad Amsterdam, *Madama Butterfly* (la Arellano, la Girolami, Rubino, Marchi) ed a Rotterdam il *Falstaff* (Stabile, Badiali, Zambelli e signore Zamboni, Ferrari, Bertola, Girolami).

Si sono date anche alcune nuove opere italiane, accolte tutte con grande favore, e precisamente: *Ronda di notte* di Monleone (direttore Votto) ad Amsterdam; *Maria Egiziaca* di Respighi, *Orfeo* di Casella e *Il finto Arlecchino* di Malipiero (direttori Votto ed Ederle) all'Aia e ad Amsterdam.

® A Parigi, il 19 gennaio ha avuto luogo la 700ª rappresentazione di *Bohème* di Puccini: un vero récord, non solo per le opere italiane ma anche per molte francesi.

® Lietissima accoglienza hanno avuto a Malta tre lavori d'autori italiani — diretti dal maestro Santarelli — e nuovi per l'isola: *Grançeola* di Lualdi (la Trevisan, Perulli e Loley); *Le preziose ridicole* di Lattuada (la Ranieri, Simonato, Perulli, Loley) e il balletto *Il carillon magico* (la Borroni, direttrice del ballo, la Galleani, la Battaggi, la Pagani).

# CONCERTI

## MILANO

® Soc. del Quartetto. — Un'ottima udizione ha dato il Quartetto Lehner, sia pel programma scelto (Mozart, Schumann, Brahms) che per la magistrale interpretazione. — Il violinista Arrigo Pelliccia per doti di stile, di sensibilità e di tecnica ha meritato calorosi consensi; ottimo accompagnatore al piano, Artalo Satta. — Le ultime due udizioni sono state tenute dal Quartetto (con pianoforte) Busch, che il foltissimo pubblico ha grandemente ammirato.

® Amici della musica. — Il pianista Backhaus, ancora una volta, ha richiamato gran folla, che lo ha fervidamente applaudito. — Assai ben dotata è apparsa, — nella successiva udizione — la clavicembalista Lucilla Wallace. — Buona impressione hanno suscitato, alla loro volta, il violinista C. F. Cillario ed il tenore Angelo Parigi, accompagnati al piano da Alfredo Rossi. — Nell'ultima seduta il pianista Dell'Agnola ha riaffermato le sue qualità di tecnica e interpretative.

® Teatro del Popolo. — La ripresa dei concerti è stata affidata al pianista Horszowki, sempre aristocratico interprete, e ad un valoroso gruppo di strumentisti (i violinisti Poltronieri e Carenzo, i violisti Alessandri e Ragazzi, i cellisti Pinsani e Gusella, il contrabassista Caimmi).

® Convegno. — All'udizione del pianista K. U. Schnabel, n'è seguita un'altra del pianista e musicologo Jano von Takags che ha illustrato musiche folkloristiche delle Filippine, corredando la sua esposizione con proiezioni e dischi grammofonici.

® Ufficio Concerti. — Hanno offerto interessanti udizioni i pianisti Anna Dorfmann, Clifford Curzon, Ilona Weiss, Alfredo Hoehn (virtuoso pregevolissimo); la cantatrice Lily Albrecht; ed il maestro Giannini il quale ha fatto conoscere e applaudire alcune sue composizioni da camera e brani della sua opera *Lucedia*, interpreti egli stesso al piano, la soprano Girelli ed altri.

® G.U.F. — Esecutori del primo concerto, diretto dal maestro Gavazzeni, sono stati il violinista Carenzio, il violinista Solero, interprete di una melodiosa *Sonata* di L. Spaggiari, il flautista Tassinari, il pianista Toffoletti.

® Concerti diversi. — Un promettentissimo debutto, in un difficile programma, ha fatto al Conservatorio la giovanissima pianista Enrica Cavallo. — All'Università Popolare si è distinto il Trio femminile romano (Gasperoni, Bogliani, Carra-Vitolo). — Al Lyceum sono stati applauditi il pianista Calandri con la soprano Dell'Imagine.

Al Circolo Filologico la signora Tibaldi Chiesa ha parlato della musica italiana degli ultimi tre secoli, della quale sono stati interpreti la soprano M. F. Ciampelli ed il pianista Del Bello. — Agli Amici dell'Arte ha inaugurato la stagione, ottenendo unanimi consensi, il Trio di Milano. — Un bel concerto ha dato alla Sala Sammartini il violinista cieco Antonio Ellena, con la cooperazione di altri elementi.

Gli Enti colturali hanno organizzato due serate. Della prima, sono stati interpreti la soprano Colucci, la pianista Rina Sala Gallo, il tenore Fort, il trio Toffoletti; l'altra era di musiche ungheresi (Dohnanvi, Bartok, Kodaly, Weiner) interpreti alcuni concertisti ungheresi, e preceduta da un discorso dell'on. Lualdi.

## ROMA

® Augusteo. — Nei concerti del 20 e 23 gennaio il maestro inglese Henry Wood ha diretto due programmi prevalentemente di musiche di suoi connazionali: Purcell, Williams, Elgar, Wood.

Nell'udizione del 27 il maestro Rossi si è valso della cooperazione del pianista Gieseking, magistrale interprete del *Concerto in sol magg.* di Beethoven e di quello in *la magg.* di Mozart.

Il 3, il 6 ed il 10 febbraio ha diretto, vivamente applaudito, Victor De Sabata: oltre pagine di Beethoven, di Dukas e di Wagner, di Verdi (del Preludio della *Traviata* si è voluto il bis), di Brahms, di Strawinski, di Rossini ecc., ha presentato anche due novità, entrambe accolte lietamente: *Tre Corali* di Bach nella smagliante trascrizione di Respighi e il *Palio* di Renzo Bossi, ricco di ritmi e di bell'effetto, che ha procurato molte chiamate anche all'autore presente.

® S. Cecilia. — Oltre le eccellenti udizioni del pianista Gieseking (che ha pure eseguito *Due ricercari sul nome di Bach*, di Casella), del Quartetto Roth, della cantatrice jugoslava Golobowa, è da segnalare una manifestazione monteverdiana del G.U.F., con un discorso di Antonio Veretti e interpretazioni musicali della cantatrice Anzellotti e del Gruppo delle cantatrici italiane, diretto dal maestro Pacifico.

® Accademia Filarmonica. — Oltre i concerti del pianista Serkin, dei fratelli Gimpel, del Quartetto Kolisch ecc., si sono avute tre interessanti conferenze beethoveniane che hanno tenuto Ettore Desderi (*Come lavorava Beethoven*), Mario Saint-Cyr (*La tecnica beethoveniana*), Giovanni Tebaldini (*L'Arte di Beethoven*).

® Rassegna sindacato interprovinciale. — Tra i lavori presentati e maggiormente applauditi, ricordiamo due *Liriche* di A. Bizzelli; tre *Liriche* di Nino Medin, *Salmo* per voce e orchestra di Salviucci, *Liriche* di Dante Alderighi, *Sonata* per flauto e piano di Carabella, ecc.

® Concerti diversi. — Meritarono applausi la cantatrice Maria Macaluso; l'organista Fernando Germani; il nuovo Quartetto Martinelli (Martinelli, Mancini, Berengo-Gardin, Fusilli); gli arpisti Sassoli Ruata e Magistretti.

Un'interessante udizione di musiche del maestro Icaro Carino Spinelli ha avuto luogo al Circolo dell'Arte.

## FIRENZE

® Concerti sinfonici. — Il maestro Gui ha diretto le udizioni del 20, 27 gennaio e 3 febbraio. Nella prima ha avuto calorosi consensi l'ouverture che Mario Castelnuovo Tedesco ha composto per *La dodicesima notte* di Shakespeare; a parte ne riportiamo alcuni giudizi della stampa. Mirabile è anche apparsa l'interpretazione che Gui ha offerto del preludio alla 2ª parte dell'*Oratorio di Natale*, di Bach.

Nel successivo programma figurava la *Pastorale* di Bach nella bella trascrizione dello stesso Gui e due *Concerti*, per pianoforte e orchestra, di Mozart e di Beethoven, applaudito solista Edwin Fischer.

Al terzo concerto partecipò l'organista Franz Sauer ammirato in una *Sonata* di Mozart, ed in pagine da solo. Il programma puramente orchestrale comprendeva anche *Valzer cantato* di Busoni e *Iberia* di Debussy.

A Zandonai, festeggiatissimo come sempre, è stata affidata l'udizione del 10 febbraio. Egli è stato applaudito anche come autore del poema sinfonico *Quadri di Segantini*. Nel *Concerto in re magg.* di Cialcovski si è distinta la violinista Erika Morini.

® Concerti diversi. — Il maestro Previtali ha diretto un'udizione di musica da camera al Lyceum, presentando anche tre applauditi *Pezzi per archi* di Guido Guerrini. — Nuovo per Firenze, ha avuto unanimi consensi all'Istituto di Cultura il violinista Barison, coadiuvato al piano dal maestro Costantinidos. — Lietissima accoglienza hanno pure avuto alla Sala Bianca la mezzo soprano Conchita Supervia e la pianista Ornella Puliti Santoliquido.

® Il maestro Guerrini ha tenuto ad un folto pubblico, convenuto al Circolo della Stampa, una conferenza sulla sua opera *La Vigna* che sarà prossimamente rappresentata al Reale di Roma.

## TORINO

® E.I.A.R. — Gli ultimi quattro concerti sinfonici hanno avuto a direttori i maestri Amfitheatrof, W. Ferrero, Molinari e Mitropulos.

Il primo, applaudito anche come autore di *Poema del mare* che ha ritrovato i consensi di Roma e di Milano, ha diretto pure pagine di Sinigaglia, di Kodaly e un *Concerto* di Mendelssohn, con la validissima cooperazione violinistica di Joseph Szigeti.

W. Ferrero, oltre la *Pastorale* e pagine di De Falla, Albeniz, Strauss, ha fatto conoscere *Record* di G. L. Tocchi, impressioni sinfoniche dedicate al volo di Augello già favorevolmente accolte in altre città.

Nel programma di Molinari figuravano musiche di Rossini, Haydn, Haendel, il *Moto perpetuo* di Paganini, con accompagnamento orchestrale elaborato dallo stesso direttore, *La divina foresta*, del maestro Rosario Scalero e *Capriccio* di Strawinski (al piano, egregiamente, Artalo Sutta).

Al concerto di Mitropulos ha partecipato con vivissimo successo Wanda Landowska, in pezzi da sola e nel *Concerto in re magg.* di Haydn. Tra i vari numeri del programma piacquero il *Preludio e Fuga in si min.* nella riduzione del Mitropulos e *Preludio di festa* di Jachino.

## VENEZIA

® IV Mostra interprov. di musica contemporanea. — Hanno avuto fervida accoglienza: *Sei pezzi* di Arnaldo Benvenuti, per Trio; *Preludio, Aria e Scherzo* di Felice Gastaldello, per Quartetto d'archi; *Concerto* di A. Ponzilacqua, per Violino e Pianoforte; *Serenata burlesca* di A. De Lorenzi-Fabbris e *Notturno* di Gabriele Bianchi, entrambi per piccola Orchestra; *Allegro marcato e festoso*, di Ferruccio Guidi, per Orchestra d'archi; *Trio*, di G. Michieli, per due Violini e Viola; *Quintetto*, di Ada Jesi, per Pianoforte e Quartetto; *Quartetto*, per Archi, di Sante Zanon.

® Al Benedetto Marcello è stata assai apprezzata la pianista Nella Basola in un arduo e variato programma.

### TRIESTE

® Il primo concerto della breve stagione sinfonica, alla quale avevamo accennato nello scorso fascicolo, era stato diretto da Max Reiter (nel suo programma figuravano anche *I Pini di Roma* di Respighi), col quale il Podestà si è rallegrato per la buona riuscita dei concerti che lo stesso Reiter aveva organizzato.

### BOLOGNA

® Liceo Musicale. — Molto bene si sta svolgendo il ciclo di udizioni di musiche da camera organizzato dalla Direzione.

Finora si sono avvicendati il Quartetto bolognese (Haydn, Beethoven, Schubert); il Trio Calace-Crepax (assai ammirata la *Sonata in fa* di Pizzetti per cello e piano); di nuovo il Quartetto bolognese col pianista Kassissoglu (programma schumanniano).

® Concerti diversi. — Il Quartetto del Circolo di Cultura, oltre che nella propria sede, ha suonato alla Filarmonica. — Il Trio di Milano ha avuto festose accoglienze al Circolo della Stampa.

### NAPOLI

® Concerti del Conservatorio. — Ottima accoglienza a Sergio Failoni, in un concerto sinfonico, ove, fra l'altro, ha diretto la *Sinfonia in re min.* di Franck e *Iberia* di Debussy.

® Accademia Napoletana Concerti. — E' molto piaciuto il Quartetto Roth, mentre un personale successo ha ottenuto il pianista Serkin. Anche per la stessa Società ha suonato, al teatro S. Carlo, il duo Busch-Serkin vivamente festeggiato.

® Accademia Napoletana di Musica. — Giorgio Falvo ha diretto il primo concerto orchestrale della stagione, applaudito coi solisti Scala (violino) e Mazzanti (pianista).

® Camerata musicale. — Buona udizione del pianista Wagner e della cantante Anzillotti, nel cui programma si notavano liriche di I. Napoli, O. Napoletano, G. Mulè ecc.

® Compagnia degli Illusi. — In due diverse manifestazioni si sono esibiti con buon esito, il Quartetto Lehner e il Quartetto Kölnisch.

### VARIE DALL'ITALIA

® A Genova, alla Mostra della Culla, si è dato un originale concerto di *Ninne-Nanne*.

La cantatrice Angioletta Roncallo (al piano il maestro Mompellio) ha interpretato per la Giovane Orchestra Genovese un interessante programma, tra cui *Tre Madrigali* di Castelnuovo Tedesco, un *Canto veronese* di Massarani, *Due nuvole bianche* di Bianchini ecc.

® La Società del Quartetto di Vicenza ha celebrato il 25° anno di vita, con un discorso di Filippo Sacchi e una udizione del pianista Backhaus.

® Un felicissimo debutto a fatto a Pavia la stabile orchestrale del G.U.F. diretta dal maestro Guido Farina.

® Il Quartetto Lehner, con la valida cooperazione del pianista Lorenzoni ha eseguito a Padova il *Quintetto in fa min.* di Franck.

® Il prof. Baccanello ha parlato a Ferrara sul tema *La musica nella scuola* ed ha diretto un concerto sinfonico assai applaudito.

® A Livorno ha avuto calorosi consensi la mezzo soprano Livia Sigalla.

® Un bel concerto ha dato, a Como, la pianista Rina Sala Gallo.

® Interprete il Quartetto bolognese è piaciuto, a Pesaro, il *Quartetto in do* di Alfano.

® Il Trio di Sassari (Micheli, Nella Ranieri, U. Scabia), con l'Orchestra del Liceo musicale ha dato un riuscitissimo concerto al Civico. Nel programma, *Antiche Danze ed Arie*, nella trascrizione di Respighi, *Trio*, op. 80 di Schumann, e *Concerto* di Haydn (solista del violoncello, Scabia).

® In due udizioni del Liceo musicale di Salerno furono apprezzati i pianisti prof.ssa Irene Carella Kirgis, maestro Franz Carella, il cellista I. Annarumma ed il violinista Franco De Luca.

## Importanti concerti italiani all'estero

Da New York sono giunte notizie dei grandi successi di Toscanini coi suoi numerosi concerti. In quello del 31 gennaio, in un programma che si iniziava col *Concerto grosso* in *si min.* n. 12 di Händel e si chiudeva con la *Settima Sinfonia* di Schubert, il maestro ha presentato una novità assoluta: il *Concerto* per violoncello e orchestra di Castelnuovo Tedesco, solista il celebre violoncellista Piatigorsky. Il lavoro ha ottenuto uno splendido successo. Applausi nutriti dopo la fine di ciascun tempo. Meravigliosa l'esecuzione del Piatigorsky. Il direttore e l'interprete furono lungamente acclamati.

Il maestro on. Lualdi ha diretto a Lipsia, per iniziativa della Dante Alighieri e per scopi benefici, un concerto di musica italiana e precisamente: la *Sinfonia italiana* di Antonio Veretti; la *Suite Adriatica* dello stesso Lualdi; il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Pizzetti (eccellente solista Ornella Puliti Santoliquido), e pagine di Bassani e di Verdi.

Per l'occasione si era recato appositamente a Lipsia l'Ambasciatore d'Italia S. E. Cerruti, che, col Lualdi e numerosi invitati, ha partecipato poi ad un ricevimento del Primo Borgomastro.

La critica si è occupata diffusamente dell'importante manifestazione artistica, associandosi al favorevole giudizio del pubblico per tutte le composizioni presentate.

Un altro concerto di musica italiana (Vivaldi, Pergolesi, Galuppi, *Trittico Botticelliano di Respighi*) ha diretto pure a Lipsia Hans Weisbach.

L'orchestra del Conservatorio di Parigi ha eseguito per la prima volta in Francia il *Concerto in do* di Pizzetti, mirabile solista anche questa volta, Enrico Mainardi. Successo completo. Assistevano all'udizione il Presidente della Repubblica e l'Ambasciatore d'Italia.

Bernardino Molinari, prima di rientrare in Italia ha diretto alcuni applauditi concerti a Budapest ed a Bucarest. Nella capitale ungherese, con quell'orchestra comunale, ha eseguito la *Terza* di Beethoven, l'ouverture del *Tannhäuser*, il *Moto perpetuo* di Paganini, con l'accompagnamento orchestrale da lui elaborato, ecc. — A Bucarest, alla presenza d'un distinto pubblico e della Regina Maria, ha presentato musiche di Vivaldi, di Respighi, Rossini, Wolf Ferrari, ecc.

### VARIE DALL'ESTERO

® Il Trio Casella-Poltronieri-Bonucci ha avuto calorosi consensi in diverse città dell'Inghilterra, dell'Olanda e della Svizzera.

® Ad Anversa, la cantatrice Margherita Cossa ha dedicato una serata alla canzone popolare italiana.

® Il maestro Oreste Piccardi è stato direttore di alcuni concerti di musiche italiane a Budapest ed a Vienna; in quest'ultima città con l'Orchestra Filarmonica e con la collaborazione del pianista Dall'Agnola.

® Il Quartetto di Roma ha dato un applaudito concerto al Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles.



# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera dalla Germania

La prima parte della stagione non è stata troppo ricca d'avvenimenti notevoli, sia nei teatri che nei concerti. Dei grandi compositori, Strauss e Pfitzner, non si è avuta nessuna novità; qualcuna, invece, di Paul Graener e di Josef Haas. Rivelazioni importanti di giovani talenti non ve ne sono state; in cambio, molte buone esecuzioni di musica conosciuta. In tutte le manifestazioni è evidente la volontà di rendere omaggio alle direttive colturali date dal Governo e dagli alti uffici del Partito N. S.; ciò vuol dire che le novità per ora devono cedere il posto ai capolavori consacrati da decenni e qualche volta da secoli, ma che il popolo non conosceva.

L'abolizione delle classi è un principio fondamentale del Nazional-Socialismo, e a tale principio appunto corrisponde l'attuale tendenza di conquistare tutto il popolo all'arte dell'opera lirica e del concerto classico. Ardua impresa certamente, quando si conoscono i gusti e le inveterate predilezioni del popolo. Ad ogni modo, l'unica probabilità di successo per essa è la rinunzia, a qualsiasi esperimento, ed anche a gran parte della musica del tardo romanticismo. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Schubert, Brahms, costituiscono i caposaldi dei programmi popolari. C'è chi si azzarda d'infiorarli con qualche lavoro di Strauss, e perfino di Bruckner. Avrà fortuna col primo, non tanta col secondo. C'è poi la non esigua schiera dei fanatici di Bach che si illudono di lusingare il popolo con capolavori di complicazioni contrappuntstiche, mentre i più avveduti si limitano ai *Concerti brandenburghesi* e alla *Passione di S. Matteo*.

Spesso si offrono anche i Concerti grossi di Haendel, di Corelli e di Vivaldi. Nel melodramma, prevale Mozart, ma si riesce ad interessare il popolo anche con Rossini, Donizetti e sopratutto con Verdi. Assai sovente si rappresenta Lortzing, e dove appena si hanno i mezzi di farlo, Wagner. Se aggiungo ancora la *Carmen* di Bizet, *Il cavaliere della rosa* di Strauss e qualche opera di Puccini, posso dire di aver circoscritto il programma che è oggi di prammatica. Non mancano però del tutto neanche le udizioni destinate a un pubblico d'intenditori, ed è solo allora che c'è il caso d'aver delle novità.

Del resto, il bisogno di sensazioni è stato appagato da avvenimenti non precisamente musicali, ma che hanno destato molto rumore, sicchè, a rigor di termini, si possono annoverare anch'essi tra i fenomeni acustici... Alludo all'esclusione di Hindemith dai programmi, e alle dimissioni del più celebre fra i direttori tedeschi, il maestro Furtwängler. Per quanto si possano lamentare i due fatti, essi appaiono logicamente inevitabili conoscendo le massime ripetutamente proclamate sia dalla Comunità N. S. di Coltura, che dalle Camere della Musica e del Teatro, nonchè dal Ministero della propaganda e dallo stesso Führer.

Un primo avvertimento, nel caso Hindemith, lo aveva dato la suddetta Comunità già

dalla fine d'ottobre con una sua « dichiarazione » secondo la quale il compositore suddetto dal punto di vista della politica colturale del Movimento N. S. « non poteva essere tollerato ». Questa squalifica del noto musicista, uno dei maggiori esponenti della Germania del dopoguerra, che si sentiva forte dell'aiuto incondizionato d'una delle più grandi e celebri Case editrici tedesche, era, per altro, accompagnata da un'ampia motivazione. Gli addebiti che si facevano al maestro si possono riassumere così: « dopo non essersi comportato da buon tedesco per dieci anni, non basta un anno di prudente riserbo per meritarsi la fiducia di una comunità per la quale la Nazione è un ideale sacro; dopo una produzione artistica che s'infiora di opere come *Assassino speranza delle donne*, *Il Nusce-Nusci*, *Santa Susanna*, *Cardillac* ecc. dove, sotto la maschera della monelleria o quella di un magniloquente problematismo artistico, mal si nascondono una cinica amoralità e il piacere di mettere in ridicolo ciò che è sano per l'uomo tedesco; non basta la sola opera *Il pittore Mathis* per meritarsi il favore con cui tanti nostri teatri stanno per accogliere l'autore; e sopratutto perchè, lasciando completamente fuori discussione il valore artistico, grande o piccolo che sia, del nuovo lavoro, si hanno tutte le ragioni per dubitare della sincerità di un ravvedimento che sembra troppo apertamente dettato da ragioni d'interesse.

Perciò la Comunità esclude dai suoi programmi il maestro Hindemith e non parteciperà a nessuna manifestazione teatrale o sinfonica di altre associazioni quando vi figuri un'opera di Hindemith ».

Si può immaginare come una tale dichiarazione abbia fortemente impressionato il mondo musicale germanico, poichè *Il pittore Mathis* figurava già sul cartellone di una ventina di teatri e una *Suite* sinfonica composta di alcuni brani dell'opera già si eseguiva o stava per eseguirsi in molte città, dopo che nella primavera il maestro Furtwängler l'aveva presentata al pubblico della capitale (vedi mia lettera nel fascicolo di luglio 1934).

Mentre dunque il bando pronunziato dalla Comunità N. S. di Coltura costituiva un colpo doloroso, è innegabile però che l'Hindemith, che pure continuava a insegnare composizione nell'Accademia di Stato e a risiedere nel Consiglio di presidenza della Camera della Musica, avrebbe potuto trovare un *modus vivendi* anche per la sua musica, rinunziando magari a figurare in prima linea, per quest'inverno. Senonchè, le cose si guastarono poi irrimediabilmente quando, verso gli ultimi di novembre e alla vigilia delle prove del *Pittore Mathis* all'Opera di Stato, un grande quotidiano di Berlino pubblicò un articolo del maestro Furtwängler, primo direttore del detto teatro, che spezzava non una, ma parecchie lance a favore della nuova opera e del suo autore, alludendo, nell'ardore della polemica, alla Comunità N. S. di Coltura con frasi poco lusinghiere, chiamandola « certi circoli » cui era cara la « delazione politica » ecc.

Questa *gaffe* e il disperato tentativo di difendere i non pochi nè lievi errori commessi dall'Hindemith nel passato ebbero per effetto di far insistere la Comunità nella decisione già presa. E la risposta che essa diede al grande direttore d'orchestra, breve e contenuta nella forma, fu esplicita nel respingere ogni discredito come nel ribattere gli argomenti, in parte veramente infelici, portati in difesa dell'Hindemith. E quasi che ciò non bastasse, varie personalità, fra cui lo stesso ministro della Propaganda, si dichiararono solidali con la Comunità N. S. di Coltura nella sua levata di scudi contro una « nuova irruzione di tendenze individualistiche e distruttive nell'arte ». Il Furtwängler tirandone le sole conseguenze ormai possibili, si dimise da tutte le cariche fra cui anche quell'altissima di consigliere di Stato.

Per quanto un esito così catastrofico venga da tutti, non esclusi gli avversari di Hindemith, sinceramente lamentato, bisogna convenire che dopo i precedenti che ho esposto non era possibile evitarlo. La chiamata di Clemens Krauss al posto di Furtwängler, per quanto discussa, chiude il non lieto episodio al quale taluni non finiscono di attribuire Dio sa che « retroscena ».

L'eminente maestro viennese, intanto, ha già raccolto molto plauso con due eccellenti rappresentazioni de *Il flauto magico* e dei *Maestri Cantori*. E con questo entriamo senz'altro in piena cronaca berlinese.

***

BERLINO. — Purtroppo l'operetta continua la sua marcia vittoriosa e conquista anche i più forti baluardi dell'opera seria. Infatti, abbiamo avuto, all'Opera del Reich ossia Teatro tedesco dell'Opera, il *Boccaccio* di Suppé, e all'Opera di Stato *Lo studente accattone* di Millöcker. Questi due lavori del repertorio cosidetto « classico » furono montati con ogni sfarzo e grande numero di prove. La più riuscita fra le due esecuzioni fu quella del *Boccaccio*. Seguendo la moda nuovissima di sostituire ai soprani dei tenori quando si tratti di parti d'uomo, il *Boccaccio* ebbe a protagonista il tenore Willi Wöhrle. Maestro concertatore ne fu il primo direttore Carlo Dammer, regista il famoso umorista e attore cinematografico Eugen Rex; scene di Benno von Arent.

Naturalmente — mi dimenticavo quasi di dirlo — anche questa buona, vecchia operetta è stata manomessa dai soliti riduttori che per l'occasione si chiamano Quedenfeld e Werther, ma i cambiamenti da loro arrecati sono molto discussi; perfino la reintegrazione del protagonista nel suo sesso originale non ha trovato il generale consenso, perchè — si



obietta non senza qualche ragione — il carattere del libretto e della musica viene falsato da un Boccaccio tenore. Ma appunto perciò — ribattono i riduttori — abbiamo rifatto tutto il libretto... Del resto, è un'altra vittoria del genere operetta anche questa di vedersi diventare l'oggetto d'una grave polemica di critici.

All'Opera di Stato l'eccellente tenore Helge Roswaenge, Parsifal di Bayreuth, sostenne la parte principale ne *Lo studente accattone*, accanto ad artisti di cartello come la Berger, il Krenn, il von Dobay. La messa in scena era di Hagemann e Pasetti, la concertazione del maestro Preuss. Da non dimenticarsi le danze, dirette da Lizzie Maudrick.

Anche nel *Boccaccio* si è fatta larga parte alle danze e la ballerina Daisy Spiess e i ballerini Kölling e Arco ottennero uno straordinario successo. E siccome per un balletto così sviluppato la musica non bastava, si prese a prestito quella de *La dama di picche* altra operetta dello stesso Suppé.

L'Opera Tedesca, non contenta di questo successo, ha sacrificato ancora alla Musa leggera la messa in scena di una vecchia opera comica francese, molto popolare in Germania: *Il postiglione di Lonjumeau* di Adolfo Adam, un contemporaneo di Meyerbeer. E' vero che, mancando i teatri che prima coltivavano il genere semiserio, i grandi teatri devono per forza prenderne la successione, poichè non si può privare il pubblico di questo genere che esso ama, almeno qui da noi, e che è sempre migliore dell'operetta.

Per fortuna però prevale in questi austeri templi dell'Arte, almeno ora, l'opera seria. Soltanto che di novità non se ne vede neppur l'ombra. Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Bizet — ecco ciò che si rappresenta nei due grandi teatri lirici della capitale. Una « novità » per la Germania (e anche forse per l'Italia...) è stata l'*Ernani* di Verdi, della quale opera, il re dei rifacitori, il famoso dott. Kapp, ne ha fatto tutta un'altra cosa. Lo spazio mi mancherebbe se volessi entrar nei particolari di questo rifacimento *monstre* giacchè il Kapp vi ha messo sottosopra ogni cosa (tanto che a Berlino parlano argutamente dell'*Ernani* « di Verdi-Kapp »...). Vedremo se l'Opera di Stato, con questa sua edizione dell'*Ernani*, troverà degli imitatori. L'esito non fu tale da scoraggiarli. Il regista Hagemann, il maestro Blech, il tenore Wittrisch, la soprano Lemnitz, il baritono Bohnen e il basso Janssen fecero, al pari dei cori, del loro meglio, mentre la forza della musica verdiana, anche mutilata e spesso non concordante con le novità del libretto kappiano, è sempre tale da poter ampiamente soccorrere dei buoni artisti nei loro sforzi verso il successo.

Ciò che per la musica di un grande compositore drammatico non sarà mai fattibile, senza usarle violenza, diviene quasi facile per quella d'un compositore di ballabili. Ne abbiamo la prova (se ce n'era bisogno) nella sedicente operetta postuma di Johann Strauss *La ballerina Fanny Elssler*, che è in realtà un'operetta nuova di zecca su libretto di Hans Adler cui è stata adattata musica inedita del re dei valzer. La famiglia Strauss ha solo ora acconsentito che si eseguisse tutta questa musica che i maestri Oscar Stalla e Alvise Melichar hanno saputo bene utilizzare per rivestire di note l'interessante libretto di Adler dove la vita della nota ballerina viennese Fanny Elssler (che del resto completò sedicenne i suoi studi alla Scuola di Ballo del R. Teatro di San Carlo a Napoli, nell'anno 1825) è abilmente drammatizzata — se si può usare questo termine trattando d'un'operetta.

E' curioso che questa novità si diede in un teatro di prosa, cioè al Teatro Tedesco, protagonista l'ammiratissima attrice Kaethe Dorsch, una delle migliori interpreti del nostro teatro di prosa, che seppe anche cantare con una vocina graziosissima, mandando in visibilio il pubblico. E' stato questo, finora, il più autentico successo della stagione berlinese, al quale contribuirono anche il famoso regista Hilpert e il maestro Melichar, che fu pure uno dei riduttori.

Tornando all'Opera Tedesca, ricordiamo tre novità; precisamente i balletti-pantomime *Le stagioni della vita* con adattamento di musica di Schubert; *Baccano a mezzanotte*, una farsa coreografica con musica del maestro Trantow che dirigeva anche l'orchestra; e infine *Affreschi d'Ajanta*, una suggestiva apoteosi buddhistica, imaginata da Anna Pavlova e musicata, con brio e molto color locale, dal noto compositore russo Alessandro Cerepnin. La serata fu una delle più riuscite grazie anche all'eccellente coreografo Kölling.

Più importante, ma assai meno gradita fu la ricomparsa del *Moloch*, grande opera del compianto Schillings che dal 1906 non si dava più. E' un lavoro denso di pensiero e forte per dottrina musicale, ma povero di qualità teatrali; sicchè ora, malgrado i ritocchi che l'autore nel frattempo vi aveva apportato e una esecuzione accuratissima, lo sperato successo non si è manifestato, per colpa anche del libretto, truce e fantastico, e privo di interesse.

Nei concerti, le novità sono state un po' meno scarse. Il maestro Kleiber, in un concerto dei Filarmonici, diede, oltre alla sinfonia di Cesare Franck pochissimo nota in Germania, la primizia del *Concerto* per violoncello e orchestra di Ildebrando Pizzetti che, grazie anche al magistero del solista E. Mainardi, interessò vivamente lo scelto uditorio al quale, fra altri brani, piacque molto la fine del secondo tempo. Altre serate dei Filarmonici furono dirette da Hans Pfitzner che, quasi per dar nuova conferma alla sua fama di « ultimo romantico », diresse sopratutto musica di Weber e Schumann, infiorandola qua e là di al-

cune composizioni proprie, fra le quali sono degne di nota due brani dell'opera *La rosa del giardino d'amore* che pubblicata nel 1900 attende tuttora la sua rinascita. E' vero che anche in essa, come spesso avviene, un libretto incomprensibile per la grande massa del pubblico ostacola la diffusione di un lavoro forse il più ricco di bella musica d'ogni altro dello stesso autore.

L'orchestra dell'Opera Tedesca dà attualmente anch'essa, al pari di quella dell'Opera di Stato, concerti sinfonici, dei quali informerò se in essi troveranno posto delle novità. L'Orchestra filarmonica per conto suo si è assicurata, accanto a Pfitzner e Eugen Jochum, la direzione del maestro Kleiber il quale ama presentare delle novità, anche di carattere problematico. Le attendiamo dunque, mentre una novità in questo scorcio di stagione egli l'ha già offerta con l'orchestra dell'Opera di Stato; alludiamo a cinque brani della nuovissima e non ancora rappresentata opera *Lulù* di Alban Berg, dal noto dramma di Frank Wedekind, poeta espressionista e decadente, morto alcuni anni or sono.

Il viennese Berg non segue davvero la tradizione gioconda e ottimistica della sua patria e dopo il tetro soggetto del *Wozzeck* egli ne ha scelto un altro della stessa risma se non più tetro, certo egualmente antipatico. Ma perchè incapricciarsi a trattare dei soggetti che per la deficienza psichica e mentale del protagonista (come nel *Wozzeck*) o per la sua abbiezione morale (come in *Lulù*) resteranno sempre all'infuori di quella sana umanità che sola dovrebbe ispirare l'artista cosciente? Bisogna riconoscere, però, che il Berg, presentandoci la vita sotto gli aspetti più ripugnanti, non si è lasciato guidare da una volgare speculazione sulla curiosità morbosa di una parte del pubblico, ma che egli ha voluto quasi sublimare tutte quelle brutture in un'atmosfera di filosofia. Pure, anche così, è un vero peccato che un artista la cui abilità tecnica ha del prodigioso si perda in tentativi di metafisica musicale che senza una forte dose di teatralità sia nel libretto che nella musica (vedi Wagner!) non possono che fallire. Nelle sale da concerto vi può ancora essere qualche probabilità di successo, ma non esito a dire che anche ivi una maggiore plasticità di temi e di sviluppi è necessaria. Qui, come nel *Wozzeck*, l'autore riveste bizzarramente di titoli classicheggianti i brani di una musica che ne è tutto il contrario. Il suo *rondò*, l'*allegro ostinato*, l'*adagio*, l'*aria* ecc. non illudono più nessuno. Si potrebbe quasi vederci una mistificazione se ciò non impedisse di credere alla nota serietà dell'autore.

Il maestro Robert Heger, dell'Opera di Stato, ha spezzato una lancia per Sigfrido Wagner, eseguendo, anche, una di lui composizione postuma, l'ouverture de *La piccola maledizione che accompagna ognuno*, lavoro spigliato e che fu bene accolto.

In un concerto dell'Accademia di Stato interessò una riduzione per ottoni della *Sonata pian e forte* di Gio. Gabrieli, fatta da Fritz Stein, direttore dell'Accademia stessa e senatore. L'effetto fu di grande solennità. In un concerto della Comunità N. S. di Coltura, il m.o Heger diresse con pieno successo, fra altro, la *Passacaglia in do minore* di Bach, nell'orchestrazione di Ottorino Respighi.

Nella sala dei Filarmonici ottennero esito buonissimo i « Passeri del duomo di Ratisbona », un gran coro di fanciulli che cantò, tutto a memoria, cori del *Parsifal* e de *Il piccolo elfo di Cristo* (Pfitzner), i celebri motetti *Tristis est* di Orlando Lasso e *Incipit* del Palestrina, il *Benedictus* di una messa di Liszt e infine un vecchio canto popolare *Maria sulla montagna* che mandò in estasi il foltissimo pubblico. Istruttore e direttore dei *passeri* è il Dr. Schrems di cui fu particolarmente ammirata l'abilità di ottenere dei grandi crescendo dai suoi piccoli cantori.

***

MONACO. — Nel governativo Teatro della Residenza si ebbe la prima di una curiosa opera comica, *La gente di Tegernsee in cielo*, di Goffredo Rüdinger, su libretto di E. Stemplinger. Fedele alla vecchia tradizione tedesca dell'opera semiseria che vuole il *parlato* al posto del *recitativo*, il Rüdinger non ha musicato tutto il libretto, e dove lo ha musicato, lo ha fatto con molto color locale bavarese, non facendo mancare neppure la cetra. Come in tutte le opere tedesche di stile popolare, il fatto che vi si deve molto parlare ha preoccupato anche qui chi doveva metter il lavoro in scena, giacchè non è un mistero per nessuno che i cantanti di professione generalmente non sanno *parlare* e si arrischia con essi di far andar a vuoto tutte le *pointes* delle scene dialogate. Il Rüdinger ha suggerito la soluzione dei problemi mantenendo le sue parti di canto entro i limiti di un'assai facile esecuzione, abbandonandosi al suo estro solo nella parte orchestrale e corale. Così anche qui le parti importanti poterono essere sostenute da attori che, al bisogno, sapessero anche « cantare ». L'originale lavoro, con Delcroix regista e il maestro Tauts direttore, con gli attori Segelmeyer e Frey nelle parti di Gasparre e San Pietro, e Carlotta Krüger in quella di Traudl, ebbe un forte successo.

LIPSIA. — Anche in questa città Sigfrido Wagner ha avuto un postumo ricordo con la ripresa dell'opera *L'uomo dalla pelle d'orso* (che da trent'anni non si dava più), la sua prima e, secondo molti, la sua migliore opera. La messa in scena era affidata a Wolfram Humperdinck, figlio dell'autore di *Hänsel e Gretel* (che era stato maestro di S. Wagner), la concertazione al maestro Oscar Braun, le parti principali rispettivamente al tenore Bartolitius, al basso Streckfuss e alla soprano Ellen Winter. Molti applausi.



L'orchestra Gewandhaus nota in tutto il mondo ha eseguito, sotto la bacchetta del suo nuovo direttore stabile maestro Hermann Abendroth, una deliziosa vecchia novità: *Notturno e Serenata* per quattro orchestre, di Mozart, delle quali due erano collocate fuori della sala. Effetti d'eco meravigliosi.

Nelle musiche da camera è da segnalare la prima esecuzione di una riduzione per quartetto d'archi de *L'arte della fuga* di Bach, quel lavoro poderoso che il grande maestro aveva lasciato solo abbozzato senza alcuna indicazione degli strumenti che avrebbero dovuto eseguirlo. Essendo evidente che non poteva esservi questione nè di organo nè di clavicembalo soli, il compianto giovane musicologo Wolfango Gräser ne aveva fatto una strumentazione a grande orchestra, molto interessante ed attraente invero, ma anche assai discussa, a causa dei coloriti. Ora, per isfuggire ad ogni questione di tal genere e dar vita sonora al complesso delle quattro parti reali senza che nessuna appaia privilegiata grazie ad un dato colore strumentale, Hermann Lahl ne ha fatto una riduzione per violino, viola, viola tenore e violoncello. Da notarsi che il Bach stesso aveva costruito a suo tempo una viola più grande, detta « pomposa » o anche « violoncello piccolo » (la 6ª suite per violoncello era scritta in origine per questo strumento), ma la lacuna tra viola e violoncello vien riempita meglio da questa nuova viola-tenore che, pari alla nota « violotta » dello Stelzner, sta all'ottava del violino. Il Lahl stesso sostenne la parte di questo nuovo strumento accanto ai professori Schrepper, Pohlmann e Römisch. Il successo è stato considerevole, e soprattutto fu giudicata felice l'idea, che sembrò eccellente, di concludere il poderoso lavoro con una ripresa della prima fuga per dare un aspetto compiuto al lavoro che l'autore non aveva potuto terminare.

FRANCOFORTE s/M. — In difetto di più grandi avvenimenti, possiamo rimanere nel dominio della musica da camera, menzionando che, nei concerti della società Museum, la più importante di questa città, il « Quartetto di Roma » ottenne gran successo, fra altro, con l'esumazione di un quartetto di G. C., Cambini, un livornese contemporaneo di Haydn e Mozart. Il lavoro fu una vera rivelazione, e sovratutto il quarto tempo fu, nell'esecuzione stupenda dei romani, ammiratissimo.

ESSEN. — La questione dell'oratorio moderno l'ha risolta a suo modo il maestro bavarese Josef Haas, uno dei compositori anziani più in vista nell'attuale Germania. Già con *S. Elisabetta* egli aveva affacciato, su uno sfondo di semplici e popolari inni cattolici, uno stile che, mentre rinunziava a una sapiente elaborazione polifonica e quindi anche agli effetti di grandiosità dovuti a un poderoso costruttivismo, non sdegnava i mezzi realistici forniti dalla tecnica moderna dell'orchestra come del canto corale.

Col nuovo oratorio *Il libro della vita di Dio*, Haas accentua la tendenza popolare con l'indicazione volutamente vaga « a cantarsi e a sonarsi su vari strumenti », lasciando all'organizzatore una insolita libertà circa i mezzi d'esecuzione. Oltre a ciò, già nella *S. Elisabetta* l'autore voleva che il pubblico stesso, in certi momenti, unisse la sua voce poderosa a quella dei cori. Però le melodie scelte a tal uopo erano sì, molto semplici, ma non abbastanza note a tutti. Lo stesso dicasi pel nuovo lavoro. (L'idea è stata ripresa con maggior fortuna da altri maestri che, al posto di canti religiosi, fanno cantare al pubblico dei canti nazionali).

*Il libro della vita di Dio* si suddivide in 32 pezzi di cortissima durata, per eseguire i quali si alternano il « coro di coloro che sanno » che canta all'unisono, il « coro di quelli che credono » che canta a 4 parti reali, un soprano « l'anima che sa » e un contralto « l'anima che crede ». Interrompono tutto questo cantare sei piccole fantasie corali per orchestra od organo. La disposizione del nuovo oratorio sembra chiara nelle tre grandi parti *Umanizzazione* (o Umanazione), *Passione*, *Trasfigurazione*; eppure la struttura generale non convince perchè manca il senso architettonico che per un'opera di questa mole è indispensabile. Dirigeva il maestro Johannes Schäler, ottenendo, insieme all'autore e ai solisti, molti applausi. Il nuovo lavoro fu eseguito in occasione di un convegno di musicisti dell'intero Reich nella capitale della Ruhr.

ALTENBURG. — Fra le novità operistiche merita menzione *Il Maestro di Palmira* opera tragica di H. L. Kormann, tratta dal noto dramma del poeta austriaco Wilbrandt per cura di Carlo Willnau, librettista e editore dell'opera. Il maestro Dreves, il regista Deuter e i solisti, fra i quali emergeva Fritz Willroth-Schwenck, ottennero al lavoro, che non pecca d'eccessiva chiarezza e fu preceduto da una conferenza iniziatrice, un buon successo.

ALFRED BRÜGGEMANN.

E. CARABELLA

**Preludio, Cadenza e Finale**

per Flauto e Pianoforte

(123168) L. 6.—

*EDIZIONE RICORDI*

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GROBER CONRAD — *Kirche und Künstler.* (Herder e Co., Freiburg).

L'autore, che è un arcivescovo, scrive molto elegantemente dell'influenza del romanticismo tedesco sullo spirito religioso dell'artista e sul culto della spiritualità in relazione al precedente materialismo. Tratta dell'anima, dell'ethos, degli argomenti, dei compiti, dei doveri, dell'artista in relazione alla chiesa, intendendo per chiesa sia l'autorità della chiesa, sia la sua dottrina, sia la comunità universale; e per artista non solo l'artefice creatore ma anche l'uomo, come elemento della natura.

RONCAGLIA GINO — *Il melodioso settecento italiano.* (Hoepli, Milano).

Il libro risponde esattamente ai propositi dell'autore enunciati nella prefazione, e analoghi a quelli raggiunti nell'altro volume *La rivoluzione musicale italiana nel secolo XVII*: «fare opera di divulgazione, dare al pubblico colto, musicofilo o amante dell'arte in generale, ma non musicista di professione, una sintesi possibilmente viva e leggibile dell'attività musicale dell'Italia nel sec. XVIII e dell'opera dei nostri compositori, seguendo la linea maestra e appena sfiorando nomi e cose minori... Si trattava di fondere armonicamente una parte di compilazione (e le necessarie citazioni) con una parte di pensiero personale...». Un'appendice comprende frammenti inediti di Galuppi (*L'amante di tutti*), di Falsiello (*Gli zingari in fiera*), di Cimarosa (*I due baroni*), di A. M. Pacchioni (*Le porpore trionfali del santo martire Ignatio*), di A. M. Bononcini (*Stabat Mater*), di T. Giordani (*Quartetto N. 2*).

SCHMIDT GUSTAV FRIEDRICH — *Die frühdeutsche Oper.* (G. Bosse Verlag, Regensburg).

È il secondo volume dell'opera dedicata alle origini del teatro musicale in Germania e più particolarmente a Georg Caspar Schürmann. Lo Schmidt sostiene il carattere nazionale tedesco dell'opera amburghese. Nota che la critica ha specialmente considerato Keiser e Telemann come corifei dell'opera tedesca fra il Sei e il Settecento, poichè di fatto la loro popolarità fu assai vasta, favorita da Mattheson, e si svolge nella musicale Amburgo, la prima città tedesca che ebbe un pubblico teatro, sede della scuola di J. Rist, del collegium musicum fondato da M. Weckmann, dell'organista Reincken, del *Lied* con Selle, Scheidemann, Franck.

Lo Schmidt nota anche lo sviluppo musicale nella principesca residenza di Weissenfels. Che nelle prime opere tedesche abbian trovato posto *Lieder* chiesastici e argomenti biblici sarebbe una prova del carattere nazionale di esse. Non tace lo S. le molte e strette relazioni che i musicisti tedeschi ebbero allora con gli italiani e i francesi. In quanto allo Schürmann, lo S. gli riconosce natura geniale e personalità non minori di quelle di Keiser, del quale fu scolaro, e di Keiser, suo contemporaneo. Minuzioso è quindi l'esame delle opere dello Schürmann (libretti, argomenti, opere pastorali, mitologiche, bibliche, storiche, favolose, parti comiche, strumentazioni, balletti, forme chiuse); abbondante l'esemplificazione.

KROLL ERWIN — *C. M. von Weber.* (Ak. Verlag Athenaion, Potsdam).

Al pari degli altri volumi della collezione *Die grossen Meister der Musik*, diretta da E. Bücken, questa ampia e documentata biografia del «più tedesco fra i maestri» è bellamente adorna di tavole fuori testo, di incisioni, di esempi musicali. Il Kroll avverte che nell'esame delle caratteristiche etniche non si esaurisce lo studio che Weber merita, e che non basta ammirare soltanto il *Freischütz* fra le opere di lui. Epperò considera, oltre il tono popolaresco della sua musica, oltre l'accento lirico cantabile, il pittoresco artistico. Da tali considerazioni e da una minuziosa indagine delle opere maggiori e minori, teatrali, strumentali, chiesastiche, da camera, risulta lo stile della personalità, la quale fu esemplare e tale da determinare una tendenza importante nel suo tempo.

AIGRAIN RENÉ — *La musique religieuse.* (Bloud e Gay, Parigi).

L'Aigrain, autore d'un pregiatissimo volume intitolato *Ecclesia*, un'enciclopedia della liturgia, ha svolto il capitolo che in essa riguardava la parte musicale in un libro, il quale contiene in breve la storia delle musiche inspirate dal sentimento cristiano. Compilazione accurata, la quale ricorda sia le opere per il cattolicesimo, sia quelle per il luteranesimo, e le descrive brevemente e lucidamente. Tratta dunque delle musiche medioevali, delle origini delle scuole moderne, della grande epoca polifonica, del Settecento, dei moderni, con particolari accenni alla Francia.

WUNSCH WALTHER — *Die Geingentechnik der südslawinschen Gunslaren.* (R. Rohrer, Brünn).

Pubblicato dall'Istituto di storia della musica dell'Università tedesca di Praga, il volumetto è frutto di personali indagini nei paesi jugoslavi, di osservazioni su i dischi documentarli, sulle fonografie. Parecchie illustrazioni documentano le tipiche forme della gusla e le sue varie parti, la pratica dell'esecuzione, arco, diteazione, abbellimenti, sonorità; e l'esposizione è chiara e interessante.



DE ANGELIS ALBERTO — *La musica a Roma nel sec. XIX.* (Edit. Bardi, Roma).

Utile e interessante contributo alla storia regionale della cultura italiana. Sono qui ricordate le umili origini della vita musicale a Roma, allorchè, badandosi nei teatri alle esecuzioni più che alle musiche, eseguendosi nelle chiese i pezzi d'opera, il concerto era un'attività quasi clandestina, coltivata da pochi e in gran parte dedicata alle trascrizioni operistiche. Soltanto nell'ambasciata di Prussia, a palazzo Caffarelli, venivano eseguiti quartetti di Mozart, musiche di Bach, Händel, Mendelssohn.

La venuta di Liszt, specialmente il suo secondo soggiorno dal '60 in avanti, giovarono alla diffusione della musica da camera e sinfonica. Accanto a lui Sgambati si elevò come guida spirituale e tecnica di istituzioni e di ambienti. E fu la prima spinta al moto culturale, quartettistico, orchestrale, bandistico, sempre più fiorente, e ora fervidissimo e alto.

*a. d. c.*

DE PAOLI DOMENICO — *Igor Strawinsky.* (G. B. Paravia, Torino).

È una nuova edizione riveduta ed aggiornata del libro pubblicato anni or sono da G. Schelwiller. Con semplicità e chiarezza, con acuta indagine critica il De Paoli esamina l'opera del compositore russo, mettendone in luce l'impronta personale dinamica e di movimento e le sue caratteristiche tipiche: la vitalità ritmica, il disegno melodico netto, il virtuosismo orchestrale.

Chi non ha preconcetti di teorie e di scuole leggerà con piacere questo libro e con crescente interesse seguirà, pagina per pagina, il delinearsi e il formarsi della personalità dell'artista.

G. F.

# MUSICA ESEGUITA

## "Liolà„ di G. MULÈ al S. Carlo di Napoli

Da *Il Roma*, Napoli (S. Procida).

Questo ha fatto Mulè, volendo sfruttare gli elementi alla radice, senza aggravare la maneria, senza volersi valere di un sinfonismo dilatatore e abbellitore del gioco dialogico, financo dove sarebbe stato — come nel finale secondo, nella canzone ritratto del protagonista, nel momento dell'impeto punitivo di Tuzza e alla gelosia celata nel rancore ammusonito di lei, nella pena lagrimosa di Mita — di plastico rilievo teatrale. Il maestro ha passato in rassegna il suo apporto musicale alla commedia, nella graziosa e svelta sinfonia, come a dire: questo è il campo in cui lo semino, con sincero entusiasmo dell'isola in cui nacqui. Non voglio uscire dal comado, ove si canta con primitività d'accompagnamenti e l'amore si espande in grida di odio e d'amore: mi basta tener leggera l'orchestra e rivolgermi agli strumenti più idonei a colorire il senso delle parole o delle filastrocche popolaresche e rinunzio agli adornamenti armonistici o a un polifonismo estraneo alla tavolozza vernacola, estraneo all'etnicità dello stornelleggiare, superfluo all'espressione strapaesana.

E così *Liolà* ci è apparsa un'opera coscientemente nuda, timorosa del belletto che nuocerebbe alla naturalezza della parlata e del viso contadinesco, affidata alla nota che si genera dalla schiettezza del dialogare in dialetto anche se il verbo è di lingua. Opera, cioè, discendente dalla tradizione, a forme chiuse e a recitativo libero, legata dall'argomento, sospesa dal pezzo, ripresa nell'organismo concettuale del continuo svolgersi dell'azione, come oggi non potrebbe farsi diversamente.

Da *Il Mattino*, Napoli (g. pan.).

Dopo la sinfonia che comincia col tema di Liolà, plastico e pieno di slancio e si svolge in ritmi vivaci e coloriti, l'opera ha un inizio felice. Un gruppo di donne sono unite attorno a zio Croce, per schiacciare mandorle, e si divertono a cantare. Una nenia arieggiante il malinconico motivo d'una popolaresca «Passione» passa di voce in voce e subito attrae per l'abbandono melodico e il sottil gioco delle modulazioni. Ma le donne, tra un canto e l'altro, si danno frecciate e Moscardina vi innesta il suo cicaleccio di pettegola indemoniata. E' un quadretto ritratto in musica con fine gusto e il canto e l'armonia si sposano in un'azione assai bene sfilzzata. Anche nel séguito, il tono della musica si tiene simpaticamente elevato; il pezzo d'insieme, proposto dal canto di Tuzza, si svolge con intensità ed efficacia di canto. L'elemento comico, nel ritmo d'un parlato che ricorda in qualche modo atteggiamenti artistici dell'antica opera buffa, s'innesta assai bene al movimento lirico; a voce si aggiunge voce e ne vien fuori un saporoso quartetto di donne.

L'entrata di zio Simone è ben commentata da un arguto e grottesco ritmo dell'orchestra, e la sortita dei ragazzi è sottolineata da un movimento di marcia assai fine e gustoso. L'episodio del «ventaglio» e l'entrata di Liolà sono momenti trattegiati con mano felice. Il coro delle donne, al secondo atto, è assai vivace e pittoresco; così, del pari, l'inizio del terzo atto con quell'accorata melodia di oboe, su uno sfondo di sordine, è apparsa cosa di real pregio musicale e ancora di più la Ninna-Nanna di Tuzza, pagina di pura e raccolta cantabilità.

Da *Il Corriere della Sera*, Milano.

La musica di *Liolà* è di carattere vivace e festoso, e di colore tipicamente siciliano. Ricorrono spesso motivi di danza e di canti popolari. L'A. ha voluto soprattutto illustrare melodicamente i caratteri fortemente emici della commedia pirandelliana che, a suo giudizio, è tipicamente siciliana.

Pure attingendo alla ricca messe dei canti popolari siciliani, come a fonte d'ispirazione, egli ha voluto rimanere anche fedele alla tradizione melodica italiana. L'opera è poi ricca di passaggi pittoreschi e di scenette gustose. Il pubblico ha così seguito con interesse l'aria «della chioccia e dei pulcini» e quella «delle zitelle, delle spose e delle vedove» cantate da zia Ninfa nel primo atto; gli animatissimi cori delle comari che danno vivacità e comicità all'azione, e il canto finale notevole per un caratteristico strambotto cantato da Liolà e per la scena della riconciliazione dei due amanti, drammatica, e, insieme, giocosa, circondata da un suggestivo coro di donne che si conchiude con una danza rustica.

Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (a. t.).

Concludiamo. *Liolà* è un altro atto di fede melodrammatico. E del melodramma come fu sempre inteso comunemente; del melodramma secondo i dettami tradizio-

nali che conclusero, da ultimo, al teatro lirico realistico, detto della giovane scuola italiana.

Innegabilmente ha parti vitali, chè non è opera scritta di maniera, col solito proposito cioè di seguire una determinata via piuttosto che un'altra: ma è sentita e ispirata con quella partecipazione e immedesimazione istintiva del dramma, che poteva essere soltanto di un siciliano.

Anche di questo si deve dare atto con piacere, come con piacere si ha a rilevare il successo conseguito.

Da *La Tribuna*, Roma (A. Gasco).

Si incomincia con una *Sinfonia* in piena regola, costruita sui temi più significativi dell'opera. Il pezzo ha una scorrevolezza gradevolissima ed è quasi tutto allegro: tuttavia nella parte mediana si trova un'oasi sentimentale. Gli strumenti cantano una melodia amorosissima che si rivela nel primo atto e che si espande nella voluttuosa scena finale del secondo.

Ed ecco l'ispirato canto di Turza: *è l'amore come una pianta*, sul cui spunto si svolge un pezzo d'assieme che è fra i migliori dell'opera.

Il secondo atto ci offre un leggiadro quadretto campestre. L'orchestra canta blandamente. Alcune note ricordano l'entrata della pastorella in *Dafni*.

Una finestra a piano terreno si illumina e si vede Mita tra le braccia di Lilà. Una sorda commozione si impadronisce dell'orchestra. Gli strumenti assumono un tono discreto, per non disturbare gli amanti e riprendono quella melodia tenera che già avevamo udito nel primo atto, adornandola di grazie novelle. In questa pagina Mulè ha riversato tutto il lirismo della sua anima.

L'atto terzo è quasi tutto di irruente galezza. Una preziosa nota di sentimento si trova tuttavia nella scena in cui Turza, cucendo il corredino per il nascituro, canta una ninna-nanna di grazia assolutamente angelica. La festa della vendemmia costituisce il nucleo dell'atto.

Da *Il Giornale di Sicilia*, Palermo.

Musica fresca, quella di *Lilà*. Questa impressione si riceve fin dalle prime battute del preludio che guizzano e brillano; musica che si ispira al folklore, ma non lo copia, come appare fin dalla prima scena in cui il galo cicaleccio delle ragazze si inquadra in un canto processionale tipicamente siciliano.

Il lirismo non vi canta a piena gola, chè questo non sarebbe il carattere della commedia, la quale è principalmente di intreccio; ma con quanta delicatezza il Mulè sappia commentare certi momenti intimi dell'azione appare dal duetto del secondo atto tra Lilà e Mita, tutto soffuso di poesia discreta e perciò più efficace!

## "Ouverture per "La dodicesima notte,, (di Shakespeare) di CASTELNUOVO TEDESCO a Firenze.

Da *La Nazione*, Firenze (A. Bonaventura).

L'ouverture è subito apparsa cosa fresca e simpatica che, pur essendo finemente elaborata, si presenta di immediata e facile comprendibilità. Presa la mossa dall'idea di raffigurare i tipi, i caratteri di alcuni fra i personaggi della commedia shakespeariana, l'A. ha poi voluto sopratutto far della musica: e musica schietta, spontanea nella concezione, regolare e logica nello svolgimento del discorso melodico.

La composizione è notevole anche perchè, da un lato, serba inalterata la caratteristica fisonomia dell'autore (e questo è segno della sua personalità), mentre reca dall'altro l'impronta della recente sua evoluzione verso la chiarezza dei concetti e verso la semplificazione delle forme. Di più, vi si trova quella fusione dell'elemento burlesco, ironico, caricaturale, in cui veramente consiste l'essenza dell'« humour » inglese, onde bene s'addice, quale preparazione, alla commedia inglese dalla quale s'ispira.

I varii temi che, affidati ora a strumenti singoli, come il Corno ed il Fagotto, ora agli archi, ora alla massa orchestrale, efficacemente rispondono ai caratteri dei diversi personaggi, sono ben trovati e abilmente collegati; abbondano ampie frasi melodiche, gradevoli movimenti ritmici, effetti fonici indovinati. E tutto corre rapidamente, senza lungaggini, senza urti di tonalità contrastanti, con vivacità, sobrietà e concisione.

La gustosa ed elegante composizione, perfettamente diretta dal Gui ed eseguita dalla nostra ottima orchestra, è stata accolta con vivo e schietto gradimento dal pubblico che l'ha salutata con caldi applausi ed ha chiamato per tre volte l'autore al proscenio, festosamente acclamandolo.

Da *Il Nuovo Giornale*, Firenze.

Equilibratissima nella composizione varia di ritmo e di accento, questa ouverture si pone degnamente accanto ai migliori pezzi del nostro compositore, ne conferma le indubbie qualità, fornendoci un nuovo documento della matura e chiara espressione da lui raggiunta.

## "Il Palio di Siena,, di R. BOSSI all'Augusteo.

Da *Il Piccolo*, Roma.

In questo pezzo l'autore ha dato una veste musicale alle impressioni suscitate dalla città toscana, prima della corsa, durante lo svolgimento della gara e dopo la vittoria della contrada. La pittura dell'ambiente agitato della città nell'attesa, la rievocazione del corteo e della frenetica galoppata dei cavalli in lizza e in fine dell'entusiasmo della folla, è vivace e provata. Il brano è costruito con grande chiarezza e con un mirabile impiego dell'istrumentale; ha una potenza evocatrice notevole e, mentre in una pausa lirica assume una cantabilità di buona lega, verso la fine le sue linee ritornano animate e nervose fino a sboccare in un episodio orgiastico travolgente, che ne segna la fine. Eseguito con impeto straordinario, al pezzo non poteva non arridere il più vivo successo. L'autore, presente, è stato molto festeggiato.

Da *La Tribuna*, Roma.

È noto che la musicalità architettonica e coloristica di Siena offre una cornice stupenda, alla tradizionale festa del Palio; è dunque naturale, perciò, che un musicista resti ispirato da tanta bellezza e da tanto fascino. Il nervosismo della vigilia, i febbrili preparativi, la frenesia della folla assiepata, lo sfarzo del corteo, il rullare alla maniera napoleonica dei tamburi delle Contrade, il procedere della corsa, l'ansia per l'esito, sono stati resi dal Bossi con ricchezza di ritmi, con sfoggio di sonorità spesso raggiungenti il parossismo. Il quadro è stato colto dal compositore più che dal lato popolaresco e coloristico, nell'aspetto della passione, della lotta, dell'ansia. I gridi della folla si fondono con i rintocchi della grossa campana della Torre del Mangia e dappertutto è festa e gioia: « Vincere, bisogna vincere ». Ecco il grido.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

Ministero della Guerra. — Concorso per esami e per titoli a due posti di Sottotenente maestro direttore di Banda. Scadenza per la presentazione delle domande, documenti e titoli il 9 aprile 1935. (Vedi Gazzetta Ufficiale N. 33 dell'8 febbraio u. s.).

Ministero dell'Aeronautica (Direz. generale del personale militare), Roma. — Concorso per titoli ed eventualmente per esami al posto di Sottotenente maestro direttore di banda in servizio effettivo permanente nel ruolo servizi dell'Arma aeronautica. Scadenza per la presentazione delle domande, documenti ecc. il 24 marzo p. v. Vedi Gazzetta Ufficiale numero 20 del 24 gennaio u. s.

R. Accademia del Conservatorio di Musica di Firenze. — Concorso dell'Ente Cristofori, tra compositori italiani, per un importante *Pezzo di Concerto* per Pianoforte, inedito o pubblicato dopo il 30 gennaio 1930, con premio di lire tremila. Invio dei lavori, col certificato di nazionalità italiana, non oltre il 30 giugno p. v.

Unione Provinciale Sindacato Musicisti di Verona. — Ha indetto pel prossimo aprile una *Esposizione* di musiche nuove di prima esecuzione di autori viventi delle Tre Venezie, che si concreterà in una serie di concerti in Castelvecchio.

Il termine utile per la presentazione dei lavori (con tassa d'iscrizione di L. 20) scade col giorno 28 febbraio 1935-XIII. Essi potranno essere scritti per i seguenti complessi: Pianoforte solo, istrumentisti solisti con accompagnamento di pianoforte; Trio, Quartetto e Quintetto d'archi; Trio, Quartetto e Quintetto d'archi e Pianoforte; Liriche con accompagnamento di Pianoforte o di Quintetto o Quintetto d'archi; Arpa; Coro di voci virili.

Civico Liceo Musicale Rossini, Pola. — Concorso per due composizioni da camera: a) per Pianoforte solo; b) per Violino e Pianoforte, riservato a coloro che non abbiano sorpassato il 40° anno di età. I premi consistono in diplomi ed eventualmente nell'esecuzione dei lavori. Scadenza per l'invio di questi e dei documenti, il 1° marzo 1935.

Olimpiadi 1936, Berlino. — Il Comitato organizzatore bandisce diversi Concorsi per composizioni: a) per Canto a solo o in coro con o senza accompagnamento; b) per uno strumento con o senza accompagnamento; c) per musica strumentale da camera; d) per orchestra. I lavori devono essere creati nel corso della X Olimpiade, quindi dopo il 1° gennaio 1932; avere un certo rapporto con l'idea dei giuochi olimpici ed essere di durata non oltre un'ora. Scadenza per la presentazione il 1° settembre 1935 indirizzando alla Reichmusikkammer di Berlino, con la specifica « Olimpiade 1936 ».

Un collegio di esperti, presieduto da R. Strauss, farà un esame preliminare delle composizioni, che poi verranno giudicate da una giuria internazionale, che ripartirà i numerosi premi.

Concorso Dopolavoro Fiat, Torino. — Al Concorso per due composizioni corali sono riusciti vincitori *Canto di donne giovani e di mariti vecchi* di Adolfo Gandino di Bologna e *Cascatella* di Luigi Bevilacqua di Pirano d'Istria.

## NOTIZIE

Mentre il maestro Pizzetti si è recato a Cortina d'Ampezzo per terminare il suo Orseolo, anche a Firenze (ove si darà per la prima volta, com'è noto, nel prossimo maggio) si lavora per la preparazione dello spettacolo. Felice Carena sta ultimando i bozzetti per le scene e per i costumi e sono già stati scelti gli esecutori che per la prima volta interpreteranno il nuovo spartito pizzettiano sotto la direzione di Tullio Serafin. Essi sono finora, salvo completare la lista, il tenore Galliano Masini, la soprano Franca Somigli, il basso Tancredi Pasero, il baritono Beuf, e i bassi Baronti e Tomei.

Un grande Convegno corale e bandistico è indetto a Roma, in occasione del decennale del D. L., pei giorni 24, 25, 26 maggio. Esso comprende due categorie per le scuole corali e quattro per le bande, di cui una riservata alle bande rurali che abbiano un complesso non superiore a 20 elementi.

Per la parte corale è stabilito un programma che è riservato oltrechè alla esecuzione di canzoni fasciste e combattentistiche, anche ai cori di opere come la *Norma*, il *Nabucco* e i *Lombardi* ed a canzoni a tipo popolare. Le scuole corali parteciperanno poi a una esecuzione in una pubblica piazza per un concorso per il miglior concerto, dotato di un premio di 10.000 lire per le scuole corali a voci miste e di uno di ottomila lire per le scuole corali di voci maschili.

Per le scuole corali vi sarà inoltre un concorso per le migliori uniformi, dotato di tre tipi di premi a seconda che si tratti di uniformi moderne, di costumi tradizionali e di divise fasciste.

Per il concorso delle bande è fissato un programma che comprende, oltre ad alcuni dei pezzi stabiliti per il concorso corale, anche alcuni brani particolarmente adatti per bande. Anche le bande parteciperanno ad un concorso per le uniformi con tre categorie di premi, come per le scuole corali. Il 26 maggio nel pomeriggio il convegno si chiuderà con un concerto finale d'assieme, diretto da Pietro Mascagni.

® Il maestro Alceo Toni, nella *Rivista del Popolo d'Italia*, ha lanciato l'idea di una FEDERAZIONE ITALIANA DI SOCETÀ CORALI. Di tale proposta, pienamente approvandola, si sono occupati molti giornali e periodici.

® La cospicua somma di 300.000 lire nominali in cartelle del Prestito nazionale ha donato, alla CASA DI RIPOSO DEI MUSICISTI « G. VERDI » di MILANO, la signora Revere Vitale per volontà del di lei defunto marito maestro Luigi Revere, già insegnante apprezzatissimo della Scuola musicale di Milano e direttore, per oltre trent'anni, dell'orchestra di Montecatini.

® A Firenze si è fondata la CAMERATA MUSICALE FIORENTINA, sotto gli auspici dell'Istituto fascista di coltura, promotori i maestri Frazzi, Brugnoli, Castelnuovo Tedesco, Dallapiccola e Maglioni.

® ASSOCIAZIONE MUSICOLOGI ITALIANI. — Il Consiglio generale pel quadriennio 1935-38 è così costituito: *Presidente*, prof. Guido Gasperini; *Vice Presidenti*, prof. Arnaldo Bonaventura e prof. Francesco Vatielli.

® La professoressa MARIA GIACCHINO CUSENZA è riuscita vincitrice, su 24 concorrenti, del Concorso per la cattedra della Scuola principale di Pianoforte, nel LICEO MUSICALE DI LECCE.

® A Direttore del Liceo musicale « Canepa » di Sassari è stato nominato il maestro LIBERO BARNI.

® TEATRO MASSIMO, PALERMO. — Nella stagione primaverile, che si inizierà l'11 aprile, si daranno *Il pirata* ed *I puritani* di Bellini, nonchè l'*Andrea Chénier* di Giordano, con la presenza dell'autore. Protagonista del primo e terzo spartito sarà Beniamino Gigli. Direttore di tutte le opere Giuseppe Mulè.

® Al Littoriale di NOTO, in estate, oltre il *Nerone* di Mascagni, si daranno opere scelte tra le seguenti: *Norma, Sonnambula, Rigoletto, Carmen, Turandot, Otello.*

® *Norma* e *Mignon* verranno rappresentate al Vittorio Emanuele di RIMINI, dal 23 febbraio al 3 marzo; dirigerà Berrettoni.

® All'Eretenio di VICENZA si daranno *Manon Lescaut, Norma, Cavalleria* e *Pagliacci*.

® Il programma dei balletti da camera che si inscneranno a S. REMO dal 13 febbraio è il seguente: *La burla valdostana*, scherzo mimico danzante in un atto di Nicola Guerra, musica di Renzo Bossi; *Narciso* di Vincenzo Davico; *Intermezzo* di Virgilio Mortari; *Fantasie di danze* di Gian Andrea Gavazzeni; *Don Chisciotte* di Mario Salerno; *La danza di Dassine* azione coreografica di Arturo Rossato, per la suite *Hoggar* di Rossellini; *Variazioni coreografiche* di Pick Mangiagalli; *La vispa Teresa* di Ettore Zapparoli.

Durante la stagione lirica nella stessa città si darà il balletto *Saetta negra* di Adriano Lualdi.

® Al COVENT GARDEN di LONDRA, in maggio e giugno, il maestro Bellezza dirigerà tre opere rossiniane: *Il barbiere di Siviglia, Cenerentola* e l'*Italiana in Algeri*.

Si daranno anche alcune opere di Wagner, con Furtwängler, ed inoltre *Carmen, Schwanda* ed *Il principe Igor*.

Sir Thomas Beecham sarà il direttore artistico della stagione.

---

® All'Opera di Stato di VIENNA, da metà marzo, si avranno rappresentazioni di *Sonnambula* con Toti Dal Monte, di *Andrea Chénier*, diretto dall'autore, con Pertile, e di altre due opere da destinarsi.

® TEATRO REALE DEL CAIRO. — Il cartellone della stagione lirica già iniziata comprende: *Aida*, con le stesse scene e costumi con cui fu rappresentata nel 1871; *Norma, Mefistofele, Rigoletto, Fedora, Iris, Pagliacci, Otello* e, nuove per le scene egiziane, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Le preziose ridicole* di Lattuada, *Un'astuzia di Colombina* di Zuffellato. Dirigerà il maestro Moresco.

® Nei programmi dei CONCERTI TOSCANINI A NUOVA YORK, oltre il *Concerto* per violoncello e orchestra di Castelnuovo Tedesco, già eseguito, figurano una *Suite* ed un *Tango* di G. C. Sonzogno. Il maestro dirigerà anche, per la prima volta, un ciclo brahmsiano e ad un suo concerto parteciperà il pianista Horovitz.



® A PITTSBURGH, quella String Symphonie Ensemble Society, eseguirà per la prima volta il *Trittico botticelliano* di Respighi e *La primavera* di Montani.

® FESTIVAL INTERNAZ. DI MUSICA CONTEMPORANEA A CARLSBAD (settembre 1935). — Il programma per i tre concerti orchestrali è il seguente: I) E. VON BORCK, *Preludio e Fuga;* S. OSTERC, *Concerto* per piano e fiati; A. SCHÖNBERG, *Variazioni;* A. HABA, *Concerto* per violoncello; P. O. FERROUD, *Sinfonia.* — II) J. VON DURNE, *Poema eroico;* P. BORKOVEC, *Concerto* per piano e piccola orchestra; R. PALESTER, *Danza polonese;* A. BERG, Suite *Lulù;* H. FEIERTEG, Cantata *Gebet.* — III) L. BERKELEJ, *Ouverture;* V. SHEBALIN, *2ª Sinfonia;* A. HABA, *Fantasia sinfonica;* L. E. LARSSON, *Concerto ouverture;* K. A. HARTMANN, *Miserae;* C. RUGGLES, *«Sun-Treader»*.

Durante le due udizioni di musica da camera verranno eseguiti: I) H. BADINGS, *Sonata* per violino e piano; S. IEMNITZ, *Sonata* per Arpa; K. W. SÖSSKIND, *Cinque Canti* con Quartetto a corde: A. MOJZES, *Quintetto* a fiati; L. DALLAPICCOLA, *Divertimento* per soprano e cinque strumenti; W. BURCKHARD, *Fantasia* per orchestra d'archi. - II) G. VERESS, *Quartetto* d'archi; G. PETRASSI, *Introduzione e allegro* per violino concertante e 11 strumenti; R. CHEVREUILLE, *Quartetto* d'archi; A. VON VEBERN, *Concerto* per nove strumenti; A. BUSH, *Dialectic* per quartetto d'archi; B. WOITOWICH, *Enfant va dormir*, per voce e quattro strumenti; E. MACONCHY, *Preludio, Interludio* e *Fuga* per 2 violini; V. VOGEL, *Chaconne* e *Studio Toccata* per piano.

Come si vede, su ventinove compositori che partecipano al Festival, soltanto due sono italiani. La Giuria è composta dai maestri E. Clark, D. Defauw, J. Koffler, H. Scherchen, V. Talich.

® E' stato concretato il programma del FESTIVAL DI SALISBURGO PER IL 1935. La stagione si svolgerà dal 27 luglio al 1° di settembre e comprenderà: *Così fan tutte, Don Giovanni* e *Nozze di Figaro* di Mozart; *Fidelio* di Beethoven; *Tristano e Isotta* di Wagner; *Ifigenia in Tauride* di Gluck; *Elettra, La donna senza ombra* e *Cavaliere della rosa* di Strauss; *Falstaff* di Verdi. Questa opera, che si rappresenta per la prima volta a Salisburgo, sarà, insieme con il *Fidelio*, diretta da Arturo Toscanini. Le altre opere dai maestri Weingartner e Bruno Walter. Il programma comprende inoltre, come al solito, concerti orchestrali della Filarmonica di Vienna, al cui podio direttoriale si alterneranno i tre suddetti maestri.

® L'ASSOCIAZIONE JAQUES DALCROZE DI GINEVRA festeggia, nel 1935, il 20° anno di fondazione dell'Istituto; il 30° anniversario di esistenza del metodo Jaques Dalcroze; il 70° anno di età del suo fondatore. Invita tutti gli studiosi a frequentare i corsi di Ritmica che si svolgeranno a Ginevra dal 5 al 17 agosto, sotto la direzione personale del signor Jaques Dalcroze. I Corsi saranno i seguenti: a) per professori diplomati del metodo; b) per gli antichi allievi non diplomati; c) d'informazioni generali; d) d'informazioni pedagogiche. Chiedere il programma al segretario dell'Istituto, 44 Terrassière - Ginevra.

# NECROLOGIO

### ADRIANO ARIANI

® A Pesaro, il 28 gennaio è deceduto il maestro ADRIANO ARIANI, pianista, compositore e direttore d'orchestra di eccellente riputazione. Nato a Roma nel 1877 studiò a Pesaro con Mascagni, Cicognani e Vitali. Successe a Sgambati nella direzione dei concerti a S. Cecilia. Attualmente insegnava pianoforte al Liceo di Pesaro, ove ricopriva la carica di vice direttore. Lascia, fra l'altro, due *Sinfonie*, una *Suite* sinfonica e un *Oratorio*: *S. Francesco*. Ma il lato più interessante e caratteristico della sua figura artistica era quella del pianista: non soltanto egli era in possesso di una tecnica smagliante e del tutto moderna, ma della musica che eseguiva era un interprete acuto, profondo e, sopra tutto, poetico.

Vadano alla desolata vedova le nostre commosse condoglianze.

® A Milano, quasi novantenne, è morto il 24 gennaio, il comm. ULRICO HOEPLI che ricordiamo, oltre che come decano degli editori italiani, anche per aver pubblicato pregevoli volumi di interesse musicale.

® A Milano, il 7 corrente mese, in vecchia età, ETTORE COPPINI che fu mimo e un riproduttore di coreografie assai noto ai suoi tempi, collaboratore del Manzotti alla Scala.

® A Mosca, ai primi di febbraio, all'età di 75 anni è deceduto JPOLITOV-IVANOV, apprezzato compositore e direttore del Grande teatro. Allievo di Rimski-Korsakov, autore di molti lavori sinfonici e da camera, aveva diretto dal 1905 al 1922 il Conservatorio di Mosca.

® A Calolzio il 9 febbraio è morto il valente violinista GEROLAMO DE ANGELIS, nato a Civitavecchia nel 1858. Studiò al Conservatorio di Milano con Cavallini e Bazzini, e dello stesso Istituto fu nominato insegnante, in seguito a concorso, nel 1881. Fra i suoi migliori allievi vanno ricordati Marco Anzoletti, Poltronieri, Chiti, Dina Pasini ecc. Per circa un ventennio il De Angelis fu primo violino alla Scala.

® A Milano, il 10 febbraio, è deceduto a 73 anni GUSTAVO MACCHI, giornalista, critico e appassionato cultore wagneriano.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### ARMONIA

LONGO (Ach.). (E. R. 1648). *32 Lezioni pratiche* sulla armonizzazione del Canto dato. (A) L. 8,—

### PIANOFORTE

POZZOLI (E.) (E. R. 1748). *I primi esercizi* di stile polifonico. 50 piccoli Canoni. (B) L. 6,—

TAGLIAPIETRA (G.). *Antologia di musica antica e moderna* (testi italiano, francese, tedesco e inglese):
—— (E. R. 1669). Vol. 1° (B) L. 15,—
—— (E. R. 1670). » 2° » » 18,—

### LAVORI TEATRALI

GUERRINI (G.). *La Vigna*. Opera burlesca in 3 Atti. Libretto di A. Testoni e G. Guerrini. (A) L. 50,—

MULÈ (G.). *Liolà*. 3 Atti di A. Rossato, dalla commedia di L. Pirandello. (A) L. 50,—

VITTADINI (F.). *Fiordiisole*. Fantasia coreografica in 6 quadri di G. Cornali. (A) L. 20,—

### VIOLINO E PIANOFORTE

TOMMASINI (V.) (123196). *Concerto* per Violino e piccola Orchestra. Riduzione dell'Autore. (A) L. 12,—

### MUSICA D'INSIEME

LIMENTA (F.) (123246). *Presso una fonte solitaria*, per Violino, V.cello e P.forte. (A) L. 6,—

### ORCHESTRA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123020). Ouvertures per il teatro di Shakespeare. N. 2: *La dodicesima notte*. Partitura in-16°. (A) L.15,—

### LIBRETTI

CORNALI (G.). *Fiordiisole*. Fantasia coreografica in 6 quadri, per la musica di F. Vittadini. L. 1,—

GUASTALLA (C.). *La Fiamma*. Melodramma in 3 Atti. per la musica di O. Respighi. Testo tedesco, Versione ritmica ital. di J. Kapp. RM. 1,—

ROSSATO (A.). *Liolà*. Tre Atti, dalla commedia di L. Pirandello, per la musica di G. Mulè. L. 4,—

## ALTRE EDIZIONI

### LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ANGUISSOLA (C.). *Vincenzo Legrenzio Ciampi* musicista piacentino. (Un. Tipografica, Piacenza).

BORREL (E.). *L'interprétation de la musique française* (de Lully à la Révolution). (Libr. F. Alcan, Paris).

CORDS (G.). *Deutscher Musiker-Kalender* 1935. (Parthyslus, Berlin).

DE PAOLI (D.). *Igor Strawinsky*. (G. B. Paravia e C., Torino).

GATTI (M. G.). *Ildebrando Pizzetti*. (G. B. Paravia e C., Torino).

GODOY (A.). *Du cantique des cantiques au chemin de la voix*. (Grasset, Paris).

PARIGI (L.). *I pittori lombardi e la musica*. I. B. Luini. (Libr. Antiq. F. Perrella e C., Milano).

REINA (C.). *Bellini: la vita e le opere*. (Casa Editrice Ema, Catania).

RONCAGLIA (G.). *Il melodioso Settecento italiano*. Con saggi musicali inediti o rari. (U. Hoepli, Milano).

SANDBERGER (A.). *Neues Beethoven-Jahrbuch*. (H. Litolffs, Braunschweig).

SCHNEIDER (M.). *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. (J. Bard, Berlin).

SCONZO (F.). *Come studiare la musica e gli strumenti musicali*. (Giandolfo e Monteforte, Catania).

TAUT (K.). *Jahrbuch der Musikbibliotek Peters für 1933*. (C. F. Peters, Leipzig).

TOYE (F.). *Rossini*. A Study in Tragicomedy. (W. Helnemann, London).

VALLE (N.). *Variazione sul tema*. (Off. d'arte R. Pélissier, Roma).

WUNSCH (W.). *Die Geigentechnik der Südslawischen Gusslaren*. (R. M. Rohrer, Brünn).

*A. Schönberg zum 60. Geburtstag*. (Universal Edition, Wien).

### MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

GENTILUCCI (O.). *Evocazione* per Violino e Pianoforte. (F. Bonglovanni, Bologna).

HECK (J. A.). *Danse hongroise* pour Violon et Piano. (Max Eschig, Paris).

HIPPMANN (S.). *Sonatina*. Violino e Piano. (Hudebnl Matice, Praha).

KARJINSKY (N.). *Concert* pour deux Violoncelles. — *Pliaska* pour Violoncelle et Piano. (Max Eschig, Paris).

LADMIRAULT (P.). *Sonate en Sol majeur* pour Violon et Piano. (Au Ménestrel, Paris).

LANG (W.). *Suite* Violoncello et Piano. (Ed. Schott, Mainz).

LAZZARI (S.). *Scherzo* pour Violon et Piano. (Au Ménestrel, Paris).

MARTINU (B.). *Impromptu*. Violino e Piano. (Hudebnl Matice, Praha).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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


# 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



# DITTE RACCOMANDATE

### NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*

**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

*MILANO.*

**Casa Ed. Musica Sacra** - Fatebenefrat., 21.

**G. Ricordi e C.** - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.

*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.

*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.

### INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO III · MARZO · MCMXXXV · XIII

*Tassa pagata per supplemento*

# BEETHOVEN

## LE NOVE SINFONIE

SU DISCHI « LA VOCE DEL PADRONE »

**I Sinfonia in « Do magg. » - Op. 21**
(Orchestra Sinfonica di Barcellona; m.o P. Casals) . . . . . 3 dischi da L. 30 (AW 163 a 165) L. 90

**II Sinfonia in « Re magg. » - Op. 36**
(Orchestra Filarmonica di Vienna; m.o C. Krauss) . . . . . 4 dischi da L. 25 (S 10246 a 249) L. 100

**III Sinfonia in « Mi bem. magg. » - (Eroica)**
(Orchestra Filarmonica Sinfonica di Londra; m.o S. Koussevitzky) 6 dischi da L. 30 (DB 2346 a 2351) L. 180

**IV Sinfonia in « Si bem. magg. » - Op. 60**
(Orchestra Sinfonica di Barcellona; m.o P. Casals) . . . . . 4 dischi da L. 30 (AW 130 a 133) L. 120

**V Sinfonia in « Do min. » - Op. 67**
(Orchestra Filarmonica di Londra; m.o S. Koussevitzky) . . . 5 dischi da L. 30 (DB 2338 a 342) L. 150

**VI Sinfonia in « Fa magg. » - Op. 68 (Pastorale)**
(Orchestra Filarmonica di Vienna; m.o F. Schalk) . . . . . 5 dischi da L. 30 (AW 1 a 5) . . L. 150

**VII Sinfonia in « La magg. » - Op. 92**
(Orchestra Sinfonica di Filadelfia; m.o L. Stokowsky) . . . . 5 dischi da L. 30 (AW 55 a 59) . L. 150

**VIII Sinfonia in « Fa magg. » - Op. 93**
(Orchestra Filarmonica di Vienna; m.o F. Schalk) . . . . . 3 dischi da L. 30 (AW 16 a 18) . L. 90

**IX Sinfonia in « Re min. ». Corale - Op. 125**
(Orch. e Coro della Filarmonica di Filadelfia; m.o L. Stokowsky) 9 dischi da L. 30 (DB 2327 a 335) L. 270

**Agli acquirenti di ogni Sinfonia regaliamo un elegante Album**
**Album e dischi si vendono anche separatamente**

La *Gazzetta del Popolo* di Torino, ad esempio, dà il seguente giudizio sulla pubblicazione della IX Sinfonia:

*La Nona Sinfonia beethoveniana rappresenta nella storia della musica un'opera di eccezione, uno dei monumenti più giganteschi che compositore abbia eretto. Come si sa, quest'ultima delle nove Sinfonie di Beethoven conclude nell'ultima sua parte con un grande coro alla gioia, ispiratosi al poema di Schiller di cui prende a prestito le parole.*

*Appunto per le molteplici difficoltà dell'esecuzione (necessità di masse corali eccellenti e numerose, di buoni solisti, di una orchestra nutritissima e di prim'ordine) assai di rado è dato udire nei concerti quest'opera grandiosa e veemente. Di essa esisteva già un'edizione fonografica presso la « Voce del Padrone »; ma ecco che ora la medesima Casa la sostituisce con un'altra recentissima e, senza paragone, migliore sia pel valore dell'esecuzione, sia per quello dell'incisione, che partecipa di tutti gli ultimi perfezionamenti. L'esecuzione ne è affidata alla Filarmonica di Filadelfia, guidata da Leopoldo Stokowsky, che oltre a essere uno dei migliori direttori d'orchestra è anche uno specialista dell'edizione grammofonica; il coro è pure quello di Filadelfia.*

**Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie**



CARLO ERBA S. A. - MILANO




L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

**Opopeptol**
*Il digestivo classico*



# FIORDISOLE

Fantasia coreografica di G. CORNALI
Musica di **F. VITTADINI**

Incisione nell'edizione originale con Professori d'orchestra della "Scala,,
(maestro G. Antonicelli)

| | | |
|---|---|---|
| Intermezzo delle vele rosse, p. I<br>Intermezzo delle vele rosse, p. II, *con Tagliabue, br.* . . | HN 754 | L. 15.— |
| Danza dei ranocchi<br>Valzer del bacio . . . . . | HN 755 | L. 15.— |
| Valzer delle spighe d'oro<br>Scherzo delle zampogne . . . . . | HN 756 | L. 15.— |

**Rivenditori dei dischi "LA VOCE DEL PADRONE,, autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie.**

## 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**

Gli autentici pianoforti

C. BECHSTEIN

STEINWAY & SONS

si trovano in vendita esclusivamente presso

**RICORDI & FINZI**

**MILANO**

Via Marino, 3 - Telef. 82-361



QUALUNQUE ALTRA MARCA — QUALUNQUE PREZZO





## RECENTI SUCCESSI TEATRALI

PRIME RAPPRESENTAZIONI ASSOLUTE

*TEATRO ALLA SCALA - MILANO.*

**FIORDISOLE** di F. VITTADINI

Fantasia coreografica in 6 quadri di G. CORNALI

Riduzione per Pianoforte L. 20 — Libretto L. 1

*TEATRO REALE DELL'OPERA - ROMA.*

**LA VIGNA** di G. GUERRINI

Opera burlesca in 3 atti. Libretto di A. TESTONI e G. GUERRINI

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 — Libretto L. 4

**BALILLA** di C. GUARINO

Azione coreografica in 6 quadri di G. ADAMI

Riduzione per Pianoforte L. 20 — Libretto L. 1

IMPORTANTE RIPRESA

*TEATRO S. CARLO - NAPOLI.*

**LA BISBETICA DOMATA** di M. PERSICO

Quattro atti di A. ROSSATO

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 — Libretto L. 4

**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


M. Bellucci-La Salandra. — Domenico Sarri : Saggio cronologico delle opere Pag. 93
G. Bignami. — Per un museo strumentale . . . . . » 98
B. Lupo. — Nuove musiche per canto e pianoforte di M. Castelnuovo-Tedesco » 100
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** La televisione e la musica. - Italia. - Estero . . » 106
**VITA MUSICALE:** *Fiordisole* di F. Vittadini alla Scala (G. Scuderi). - *La Vigna* di G. Guerrini e *Balilla* di C. Guarino al Reale dell'Opera (G. Sallustio). - Teatri. - Concerti . . . . . » 110
**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. Schnabl-Rossi) . » 119
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale. - Musica eseguita . . . . . » 122
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 126
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 128


**BRANO MUSICALE**

C. Guarino : *Danza delle Viole e delle Mimose* dall'azione coreograf. « Balilla » di G. Adami


COMPOSIZIONI PER CANTO E PIANOFORTE DI

**M. CASTELNUOVO TEDESCO**

SCHERZI PER MUSICA (di messer F. Redi). Otto Pezzi per MS-Br.

*1ª Serie :*

1. La pastorella (119957) L. 5,—
2. Prete Pero (119958) » 5,—
3. Leggenda (119959) » 5,—
4. Ballatella (119960) » 5,—

*2ª Serie :*

1. Arietta (120221) L. 5,—
2. Bertoldino (120222) » 5,—
3. Il lamento di Maurinda (120223) » 7,—
4. Tamburino (120224) » 5,—

« 1830 » TROIS CHANSONS (par A. De Musset) sur des fragments de Bach. MS-Br. Testo francese : 1. Chanson de Barberine. - 2. Chanson de Fortunio. - 3. Cantate de Bettine (119983) L. 8,—

CADIX - Chanson (par A. de Musset) per MS-Br. Testo francese (120391) L. 6,—

« BALLADE DES BIENS IMMEUBLES » - Poème de A. Gide, per S-T (122619) L. 6,—

PETRARCA CHOPIN - 3 Madrigali, per voce bassa (tono originale) :

1. Non al suo amante più Diana piacque (sull'11° Preludio di Chopin). - 2. Perch'al viso d'amor portava insegna (sul 2° Preludio di Chopin). - 3. Nova angeletta sovra l'ale accorta (sul 10° Preludio di Chopin) (123049) L. 6,—

IDEM per Voce media (123057) » 6,—

DOS ROMANCES VIEJOS per MS-Br. Testo spagnuolo e italiano :

1. Romance de la Infanta de Francia (123109) L. 6,—
2. Romance de Abenámar (123110) L. 6,—

DUE SONETTI DEL PETRARCA per MS-Br.

1. Zefiro torna e 'l bel tempo rimena (123047) L. 5,—
2. Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno (123048) L. 5,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO


ANNO XVII. MARZO 1935-XIII N. 3

# MVSICA D'OGGI

*MUSICISTI DI PUGLIA DEL XVII SECOLO*

## Domenico Sarri (Trani 1679-Napoli 1744)

### Saggio cronologico delle sue opere

**Anno 1702**

1) L'OPERA D'AMORE. - Melodramma religioso. Poesia di Anonimo. Scritto per l'Arciconfraternita dei Pellegrini di Napoli.

**Anno 1706**

2) IL FONTE DELLE GRAZIE. - Oratorio. Eseguito nella Congregazione de' Dottori, nell'Atrio della Chiesa dei PP. dell'Oratorio di Napoli, il giorno della Visitazione della Vergine.

3) LE GARE GENEROSE TRA CESARE E POMPEO. - Opera seria in 3 atti. Rappresentata in Napoli al Teatro S. Bartolomeo nel 1706. Il Florimo nel 4° vol. della *Scuola Music. di Napoli*, nelle opere rappresentate al Teatro S. Bartolomeo di Napoli non registra quest'opera colà rappresentata, nè il Croce : *I Teatri di Napoli* ecc.

Una copia della partitura manoscritta è presso l'Archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli ; ed un'altra al Conservatorio Musicale di Milano.

4) GRISELDA. - Opera in 3 atti di Apostolo Zeno. Rappresentata a Napoli al Teatro S. Bartolomeo l'anno 1706. Parte della musica fu fatta da Domenico Sarri. Vi cantarono : Maria Angelica Bracci, virtuosa del Cardinale dei Medici ; Vittoria Nascimbene del Scrino di Mantova, Giovanni Rapaccioli, Angela Caterina Luizzi detta la Contessina, Pampilia Jozzi, Margherita Salvagnini, Caterina Gallerati, Giuseppe Ferrari, Angela Magliani, M. A. Caterina Visconi, Elena Garofalina, Domenico Tempesti e Nicolino.

Libretto ediz. 1706 al Cons. Mus. di Napoli.

5) CANDAULE RE DI LIDIA. - Dramma in 4 atti con scherzo drammatico.

*La Calisto*. - Poesia di Adriano Morselli. Rappresentato in Napoli, al Teatro dei Fiorentini nel 1706. Fu eseguito dagli artisti : Antonio Ristorini, Giuseppe Lovero, Gioacchino Corrado, Margherita Salvagnini, Caterina Gallerati, Diana

Grifoni e Angelica Bracci. Il Florimo, Vol. 4°, pag. 34-35, registrando quest'opera al Teatro dei Fiorentini aggiunge che lo scherzo drammatico *La Calisto*, che doveva rappresentarsi nella fine dell'atto 2°, di quest'opera, non si rappresentò per rendere più breve il dramma ed invece di questo scherzo si rappresentò altro trattenimento curioso.

Libretto, ediz. di Napoli, Michele Luigi Mutio, 1706, di pag. 50, è presso la Libreria di Stato di Washington e al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno 1707

6) VESPASIANO. - Opera in 3 atti. Rappresentata in Napoli, al Teatro S. Bartolomeo, nel 1707. Il Florimo nel 4° Vol. nelle opere rappresentate al Teatro S. Bartolomeo di Napoli non registra questo dramma del Sarri. Ignoto a tutti i biografi, eccetto l'Eitner, *Quellen Lexikon*. Arie, duetti e terzetti di questa opera sono depositati in manoscritto al Conserv. Music. di S. Pietro a Majella di Napoli; e al Conservatorio Musicale di Milano vi è la partitura dell'opera.

Ignoto al Croce ed altri bibliografi.

7) L'AMOR FRA GL'IMPOSSIBILI. - Dramma per musica in 3 atti. Poesia di Anonimo. Rappresentato al Teatro dei Fiorentini di Napoli, l'inverno del 1707, con gli artisti: Ristorini, Lovero, Tempesti, Corrado, la Salvagnini, la Gallerati, la Bracci, la Piedz, ecc., come c'informano il Croce e il Di Giacomo, in *Celebrità Napoletane*. Il Florimo tace al riguardo.

Libretto ediz. 1707 al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno 1708

8) L'ANDATA *di* GESÙ AL CALVARIO. - Oratorio. Eseguito nella Chiesa di S. Paolo in Napoli.

Riprodotto nel 1738 a Bologna nella Chiesa della Madonna di Galliera (Ricci, *Teatri di Bologna* ecc. a pag. 448).

### Anno 1712

9) BARILOTTO. - Intermezzi per musica. Poesia di Francesco Salvi. Rappresentato nel Teatro S. Angelo in Venezia l'autunno 1712. Questi intermezzi devono essere stati certo eseguiti precedentemente in altri luoghi, ma nemmeno la rappr. di Venezia è conosciuta dai bibliografi. Questo è quanto ci dice il Salvioli: *Bibliografia Univ. del Teatro* a pag. 485. Il Wiel nei *Teatri Musicali Veneziani* nulla ci fa conoscere al riguardo.

L'Eitner in *Quellen Lexikon* registra col titolo: *Burlotto e Brunetta*, 3 intermezzi manoscritti in partitura in fol. esistente in Musikalien - Sammlung Sr. Maj des Königs von Sachsen, seit 1898 übergesiedelt in die Kgl. öffentl Bibl. in besonderer Abtlg. Dresden Mus. Libretto, ediz. Marino Rossetti, 1712, di 12 pag. è presso la Libreria di Stato di Washington.

10) PER LA FESTIVITÀ DI S. GAETANO. - Oratorio.

### Anno 1713

11) IL COMANDO NON INTESO ED UBBIDITO. - Dramma musicale. Poesia dell'Abate Francesco Silvani, e non di Nicola Giuvo, come asserisce il Florimo, 4 a pag. 36, 37 ed altri biografi. Rappresentato in Napoli, al Teatro dei Fiorentini nel maggio dell'anno 1713. Furono esecutori: Gaetano Borghi, G. Paolo di Domenico, G. Antonio Archi, G. Battista Cavano, Angiola Augusti, M. Maddalena Tibaldi, Silvia Lodi e Livia Nannini.



Libretto ediz. 1713 al Cons. Music. di Napoli.

12) I GEMELLI RIVALI. - Dramma per musica. Poesia di Anonimo. Rappresentato in Napoli, al Teatro dei Fiorentini, l'anno 1713. Vi cantarono gli artisti: Nic. Cherubini, G. Paolo Di Domenico, Silvia Lodi, Elena Chiocciola, Elena Garofalini, M. Madd. Tibaldi, Livia Costantini e Domenica Belli.

Libretto ediz. di Napoli 1713, al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno 1714

13) ADONE IN CIPRO. - Dramma musicale. Rappresentato in Roma l'anno 1714. Così il Fétis nella 1ª ediz. della sua *Biographie* ecc. VIII a pag. 42. Nella 2ª ediz. questo titolo non figura tra le opere del Sarri.

Sconosciuto al Florimo ed altri. Solamente ricordato dal Salvioli nella *Bibliografia* ecc. a pag. 56.

### Anno 1716

14) IL GRAN GIORNO D'ARCADIA. - Serenata per 4 voci. Eseguita nel Real Palazzo per solennizzare il dì natalizio di Leopoldo Arciduca d'Austria in Napoli l'anno 1716.

### Anno 1718

15) ARSACE. - Opera seria in 3 atti. Poesia del dott. Antonio Salvi, fiorentino. Rappresentata in Napoli, al Teatro S. Bartolomeo, il 10 dicembre 1718 coi cantanti: Nicola Grimaldi, Gio. Batt. Minelli, Gaetano Borghi, Gioacchino Corrado, M. Benti-Bulgarelli, Anna Dotti, Vittoria Costi e Rosa Petrignani. Il Florimo nel IV a pag. 16, 17 registra quest'opera scritta dal Sarri con la collaborazione di M. Ang. Gasparini. Ma è in errore. Il libretto ediz. di Michele Luigi Muzio di Napoli, 1718, di 64 pag. esistente al Cons. Mus. di Napoli ed alla Libreria di Stato di Washington, porta come autore della musica solamente Domenico Sarri.

Il Gasparini fece rappresentare il suo *Arsace* prima di quello del Sarri, in uno dei teatri di Venezia.

Molti biografi asseriscono che la prima rappresentazione ebbe luogo a Venezia nel 1718; è da escludersi anche questa asserzione, inquantochè nell'elenco delle opere rappresentate a Venezia, in quel torno, registrate dal Wiel ed altri autori, non figura rappresentata nè riprodotta.

Riprodotta a Bruxelles il 1° ottobre 1727.

Libretto con doppio testo, ediz. 1727, alla Biblioteca del Cons. di Bruxelles.

Partitura autografa al Cons. Mus. di Napoli e copia part. ms. al Conservatorio Musicale di Milano.

16) LA FEDE NEI TRADIMENTI. - Dramma per musica. Poesia di Anonimo, dice il Florimo, ma il poeta è Girolamo Gigli. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Bartolomeo, il 15 maggio 1718 con gli artisti: Gaetano Borghi, Nicolò Grimaldi, Gioacchino Corrado, Anna Dotti, Vittoria Costi e Rosa Petrignani.

I bibliografi assegnano a quest'opera delle date fantastiche. Il Dassori registra rappr. a Venezia nell'anno 1718; lo Schmidl, la fa rappresentare a Napoli nel-

l'anno 1693 e riprodotta il 5 maggio 1718. Il Sarri non poteva scrivere all'età di 15 anni. Il Florimo dà per certo la prima rappresentazione in Siena nel 1689. Ma se Sarri è nato nel 1678, non poteva scrivere all'età di 11 anni. Gli egregi scrittori sono in errore, perchè il libretto che abbiamo sott'occhio, ediz. Michele Luigi Muzio, Napoli 1718, di pag. 58 è presso il Cons. Mus. di Napoli e la Libreria di Stato di Washington.

17) ARMIDA AL CAMPO. - Dramma per musica. Poesia di Francesco Silvani. Rappresentato in Napoli al Teatro S. Bartolomeo il carnevale nell'anno 1718 (13 febbraio).

Il Florimo nel IV e nella biografia del Sarri, 3° vol., non accenna a quest'opera, e così il Fétis, Dassori, Schmidl, Croce ed altri.

La partitura in manoscritto è alla Biblioteca della Università di Rostock.

Libretto ediz. di Napoli, Michele Luigi Muzio, 1718, di 67 pag. alla Libreria di Stato di Washington ed al Cons. Mus. di Napoli.

18) SERENATA per 4 voci eseguita nel Real Palazzo pel nome della Contessa Daun Vice Regina in Napoli, l'anno 1718.

### Anno 1719

19) ALESSANDRO SEVERO. - Dramma per musica. Poesia di Apostolo Zeno. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Bartolomeo, il 14 maggio 1719. Vi presero parte gli artisti: G. Battista Minelli, Ignazio Germani, Gioacchino Corrado, Anna Dotti, Lucia Grimani, Olimpia Mozzi, Costanza Posterla, Santa Marchesini.

Il Florimo nel IV afferma di essere stato rappresentato per la prima volta in Venezia nel 1717, mentre nel III alla biografia del Sarri, dice che l'opera fu scritta nel 1719 per il Teatro S. Bartolomeo, con intermezzi buffi, secondo la consuetudine d'allora, arrecando così una strana confusione, ed in quest'errore lo seguono il Dassori ed altri bibliografi.

Riprodotto a Bruxelles il 6 nov. 1729. Libretto con doppio testo al Cons. Mus. di Bruxelles. Riprodotto a Napoli, Teatro S. Carlo, nel carnevale del 1743, per quanto ce ne asserisce il Croce.

Libretto ediz. di Napoli, Michele Luigi Muzio, 1719, di 60 pag. alla Bibl. del Cons. Mus. di Napoli e dalla Libreria di Stato di Washington.

### Anno 1720

20) GINEVRA, PRINCIPESSA DI SCOZIA. - Opera seria in 3 atti. Poesia di Anonimo. Rappresentata in Napoli al Teatro S. Bartolomeo il 20 gennaio 1720. Fu eseguita dagli artisti: Francesco Costanzi, G. Battista Minelli, Gio. M. Morosi, M. Benti-Bulgarelli, Anna Dotti, Lucia Grimaldi, Olimpia Mozzi e Santa Marchesini.

Il Florimo IV a pag. 18-19 ci dice che la prima rappr. avvenne nella Villa di Pratolino nell'anno 1709 ed in questa contraddizione il Dassori, Schmidl ed altri. Ma il libretto esistente al Cons. Mus. di Napoli porta la data 1720 come prima rappr. Ediz. Michele Luigi Muzio, 1719, di 54 pag. Partitura ms. al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno 1722

21) LA PARTENOPE. - Opera seria in 3 atti. Poesia di Silvio Stampiglia. Rappresentata al Teatro di S. Bartolomeo in Napoli nell'anno 1722. Gli esecutori furono: Annibale Pio Fabbri, Andrea Pacini, Gioacchino Corrado, Faustina Bordoni, Antonia Merighi, M. Maddalena Pieri, Anna Bombacciara, Santa Marchesini. Ignoto al Fétis.



Riprodotta in Roma al Teatro della Pace nel carnevale dell'anno 1724 come dal libretto da noi osservato, esistente nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma (*Collezione Teatrale Parisini*) che dice: *Partenope*. Drama per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio poeta di S. M. Ces. Catt. da rappresentarsi nello antico Teatro della Pace nel Carnevale dell'anno MDCCXXIV. Dedicato alla Maestà di Clementina Regina della Gran Bretagna. In Roma, per Antonio de Rossi, 1724, con licenza de' superiori.

Furono esecutori: Agostino Marchetti, Giacomo Vitali, Gio. Rapaccioli, Francesco Staffetta, Felice Novelli e Domenico Giuseppe Galletti. Negli intermezzi. *Beltrame* il sig. Gio. Battista Cavanna, *Eurilia* il sig. Domenico Ricci. Pittore ed Ingegnere delle Scene il sig. Pietro Piazza.

Riprodotta in Napoli, Teatro S. Carlo, il 4 novembre 1739 coi cantanti: Il Senesino, l'Amorevoli, Francesco Tolve, il Manzuoli, Teresa Baratti, Anna Strada e Maria Cataneo.

Libretto ediz. 1739 al Cons. Mus. di Napoli. Partitura ms. al Cons. Mus. di Napoli e alla Biblioteca di Stato di Vienna.

22) DIDONE ABBANDONATA. - Opera seria. Poesia di Giovannetti. Rappresentata al Teatro Regio di Torino l'anno 1722. Fu eseguita dai cantanti: Antonio Merighi, Bellisani, E. Uttini, F. Cignani, A. Castori. Fu riprodotta in Napoli nell'anno 1730. Il Florimo ed il Croce tacciono e con loro gli altri biografi.

Partitura ms. all'Archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli.

### Anno 1723

23) ENDIMIONE. - Dramma per musica. Poesia di Pietro Metastasio. Musicato dal Sarri. Non possiamo dare nessuna notizia a riguardo di quest'opera, nè sappiamo in quale teatro fosse rappresentata per la prima volta. Non troviamo nessuna menzione nel Florimo, nel Croce ed altri autori.

Sembra però che l'opera fosse rappr. in uno dei teatri di Napoli nel 1723.

### Anno 1724

24) DIDONE ABBANDONATA. - Opera seria in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentata in Napoli, Teatro S. Bartolomeo, nel carnevale dell'anno 1724. Ne furono esecutori: Marianna Benti-Bulgarelli, Nicola Grimaldi detto Niccolino, ecc. Questa rappr. segna la prima data gloriosa nella storia del Melodramma Italiano e nell'opera di Pietro Metastasio.

Libretto ediz. Francesco Ricciardi, Napoli 1724, di 72 pag. al Cons. Mus. di Napoli e alla Libreria di Stato di Washington.

Il primo atto e gl'intermezzi di quest'opera si conservano autografi al Cons. Mus. di Napoli. Sfugge al Florimo nel IV nelle opere rappr. al S. Bartolomeo.

Riprodotta l'anno 1727 al Regio di Torino e ne furono esecutori il Merighi, il Bernacchi e il tenore Cignoni. Libretto ediz. 1727 alla Bibl. Civica di Torino.

Riprodotta a Venezia, Teatro S. Giovanni Grisostomo, nell'autunno dell'anno 1730, e non 1724 come asserisce il Dassori ed altri. Vi cantarono: Lucia Facchi-

nelli, Anna Rosa, Cavarese, virt. di S. A. S. di Baviera, Pietro Baratti, virt. del Principe Ered. di Modebam, Nicola Grimaldi, Antonio Barbieri, virt. del Principe S. A. di Armestad e Francesco Bilanzoni, napoletano.

Balli, invenz. e direz. del sig. Antonio Ferrari. Libretto ediz. Carlo Buonarigo, 1730, di 72 pag., alla Bibl. S. Marco di Venezia ed alla Libreria di Stato di Washington.

25) L'Impresario. - Intermezzo in 2 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentato al Teatro di S. Bartolomeo in Napoli, nel carnevale del 1724.

Ignoto al Florimo ed altri. Libretto ediz. di Napoli, 1724 al Cons. Mus. di Napoli.

Riprodotto a Londra nel Regio Teatro d'Hav. Market. Intermezzi rappresentati dalla signora Anna Fains e dal sig. Antonio Lottini nell'anno 1737.

Libretto ediz di Londra, J. Chrichley, 1737, di 29 pag., è alla Libreria di Stato di Washington.

**Anno 1725**

26) Tito Sempronio Gracco. - Opera seria in 3 atti. Poesia di Silvio Stampiglia. Rappresentata in Napoli, Teatro di S. Bartolomeo, nell'anno 1725. Ignoto al Croce.

Partitura ms. è esistente nell'Archivio del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli. Libretto ediz. di Napoli, 1725, al Cons. Mus. di Napoli.

27) Cantata pel matrimonio del Duca di Canzano con Donna Laura Caracciolo. Eseguita in Napoli nell'anno 1725.

(*Continua*). Mario Bellucci - La Salandra.

# Per un museo strumentale

Su questa rassegna era apparso mesi or sono un importante scritto del prof. Giulio Fara, nella cui seconda parte si propugnava la creazione di un Museo strumentale nazionale. L'idea non è nuova; ma finora non si è raggiunto lo scopo, quello cioè di raccogliere tutti gli strumenti — o per lo meno i più ben conservati — sparsi in Italia e destinati a scomparire inesorabilmente o perchè non servono più, o perchè chi li vorrebbe vendere non trova chi li acquisti od anche perchè chi li possiede non sa che valore possano avere — valore nel senso storico — e spesso li distrugge.

Basti un esempio personale: un mio amico ritornando nel 1932 dall'Arcipelago di Giava mi portò uno strumento usato da quei selvaggi; poichè tenerlo presso di me era inutile, pensai di regalarlo alla Pinacoteca di Brescia, e profittai dell'occasione per chiedere alle autorità locali se fosse stato possibile trovare una sala idonea a raccogliere tutti gli strumenti sparsi in città e provincia. Oggi siamo già nel 1935 e non si è ancora concluso nulla!

Brescia, tutti lo sanno, possiede ben quattro musei di seria importanza, ma nessuno comprende che cosa rappresentino i Kemandgeh arabi nella R. Pinacoteca, accanto alle tele di Raffaello, del Moretto, di Romanino e di tanti altri celeberrimi



pittori. Ed i liuti della magnifica scuola bresciana del XV secolo che cosa significhino accanto alle collezioni numismatiche ed alle armi dei secoli IV o V del Museo Cristiano. E gli strumenti di Gasparo da Salò, di Maggini, ecc., che pur sono di proprietà del Comune, si trovano così nascosti che per poterli vedere od esaminare bisogna far domande su domande....

Ecco come nacque in me l'idea di riunire gli strumenti sparsi un po' ovunque e fare in modo che lo studioso trovi il materiale in un luogo solo senza dover fare dei giri inutili e perdere tempo per trovare questo o quello strumento a cui s'interessa. Il caso che ho voluto citare di Brescia si può generalizzare per molte altre città italiane che posseggono strumenti rari e importanti, per cui sarebbe facile fondare un vero e proprio Museo strumentale di una vastità e importanza tali da superare forse quelli già esistenti in altre nazioni. Le quali si sono messe d'impegno sul serio e sono riuscite a creare quello che noi italiani non abbiamo ancora; anzi, inconsciamente abbiamo lasciato emigrare i più bei capolavori, che oggi vorremmo poter ancora avere la soddisfazione — noi, i creatori — di mostrare agli altri popoli.

Ben a ragione quindi il prof. Fara si è occupato dell'argomento, accreditandolo con la sua indiscussa competenza. Tale Museo dovrebbe avere degna sede a Roma; e non mancherebbero certamente i mezzi per esporre il materiale in sale ampie, onde evitare di accumulare troppe cose a ridosso l'una dell'altra. Io sono certo che nessun Comune, nessun piccolo museo rifiuterebbe di mandare gli strumenti che custodisce, come pure nessun cittadino che ne possedesse resterebbe sordo all'appello rivoltogli; anzi sarebbe orgoglioso di avere contribuito al raggiungimento di un fine che va a vantaggio degli studiosi e della nazione.

È umiliante che noi creatori di tanti gioielli d'arte liutistica dobbiamo fare un viaggio all'estero per poter, con nostro comodo, studiare qualche istrumento italiano; ed è deplorevole che alcuni possessori di strumenti abbiano ceduto dei veri capolavori a mercanti stranieri.

Non vorrei che le parole così giuste di Giulio Fara e le poche mie che ho aggiunto facessero la fine di quelle che spesi per il Diapason uniforme, di cui si è molto parlato e discusso, ma senza venir ad una conclusione.

All'Accademia d'Italia abbiamo personalità musicali di indiscusso valore: Mascagni, Giordano, Perosi e Respighi, non vorranno certo lasciare cadere la proposta del prof. Giulio Fara. Ad ogni modo insisteremo fino alla noia — di chi non vorrà ascoltarci — ma noi non ci stancheremo di combattere, almeno con la penna, per una causa che può e deve essere onore e vanto italiano.

Giovanni Bignami.

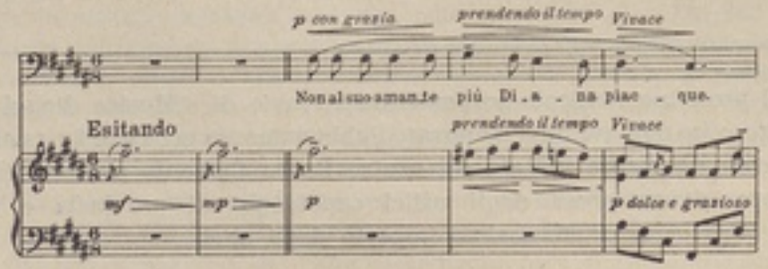
**Col prossimo fascicolo sospenderemo l'invio di « Musica d'oggi » a coloro che non avranno rinnovato l'abbonamento pel 1935. La relativa quota può essere versata sul nostro Conto Corrente postale 32069, senza alcuna spesa dagli uffici capoluoghi di provincia e con lievissimo importo dagli altri.**

# Nuove musiche per canto e pianoforte di Mario Castelnuovo Tedesco

Quel tono di cordiale eleganza che è del Castelnuovo uno dei segni più evidenti e consueti, direi anzi l'atmosfera preponderante in cui il suo spirito musicale respira, impronta simpaticamente anche le sue più recenti musiche per canto e pianoforte. Potremmo dire, a proposito di esse, che egli si è sbizzarrito, fra l'altro, a cercar maniere insolite, se la parola non suonasse in certo modo falsa in rapporto a quanto vuol riferirsi e sopratutto al gusto sempre sicuro dell'autore di tali musiche. Non occorre ricordare le molte liriche, ormai familiari al pubblico dei concerti, ricche delle più svariate immagini poetiche e musicali, estrose ma equilibrate, per dimostrare quel suo non fallace senso della misura. Basterà fra l'altro pensare al valzer viennese che traduce in ritmi e note ondeggianti e gustosamente satiriche la poesia di Heine: *Wir Sassen und Tranken am Teetisch* (terza dei *Drei Heine Lieder*) per rendersi conto come sia talora possibile al Castelnuovo di scivolare verso la più pericolosa delle trovate musicali senza pertanto cadere, nè perdere mai il controllo di se stesso, colpendo anzi nel segno proprio là dove un altro potrebbe smarrire la misura.

I *Tre Madrigali di Petrarca-Chopin* sono precisamente una prova di quanto egli possa rischiare senza farsi cogliere in fallo. Tre preludi di Chopin hanno integralmente servito a vestire di musica tre madrigali petrarcheschi, e la scelta di ognuno (qualche battuta è stata necessariamente aggiunta per la sistemazione dei versi) risulta precisa nell'intuizione ritmica e coloristica. La melodia, elaborata dal Castelnuovo, è come un derivato spontaneo della parte pianistica, e vi scorre su fluida, distesa e naturale. Ne conseguono un fraseggio gradevole, una morbida vocalità, che attestano una volta ancora, anche attraverso codesto semplice innesto, l'atteggiamento lirico particolare di lui: espressività sobria, apparentemente quasi circoscritta dalle possibilità vocali, ma sempre efficace.

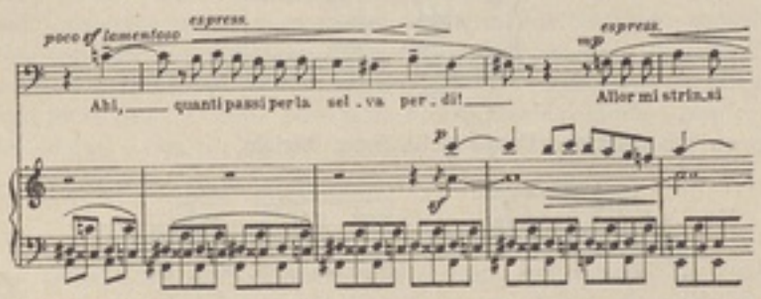
Il primo dei *Tre Madrigali* (*Non al suo amante più Diana piacque*) è sull'11° preludio, al quale sono state aggiunte due battute iniziali, con ottava in acciaccatura ascendente, affinchè riesca più significativo, in relazione al contenuto dei versi, quel *fa* sospeso, cui il Castelnuovo ha senz'altro attribuito un senso di esitazione che accentua e scioglie la grazia ritmica della melodia




intervalli brevi, quasi sempre diatonici, pause brevi anch'esse ma riposanti, crescendi parsimoniosi, dal pianissimo al mezzo-forte, frequenti rubati schiettamente chopiniani; questa la fisionomia melodica del madrigale, da cui nasce un quadro sonoro garbatissimo, fedele alla grazia morbida e leggiadra del petrarchesco verseggiare.



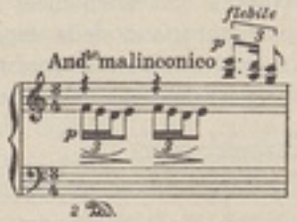
*Perch'al viso amor portava insegna* è scritto sul preludio N. 2. Scelta felice, sopratutto pel colore, cui aggiunge fascino il timbro caldo del registro di basso (i *Tre Madrigali* sono scritti originalmente per questa voce). In quella melodia, intima e raccolta, esso si muove, per così dire, nel suo naturale elemento: ne sono sfruttate la bellezza avvincente dei suoni medi e la piacevolezza espressiva delle mezze tinte, come le qualità naturali della espansione sonora che è penetrante, in senso patetico, anche nel minimo di tensione. Una battuta di aggiunta, la 15ª, entra, calma, e non v'appare intrusa, nel corso del preludio



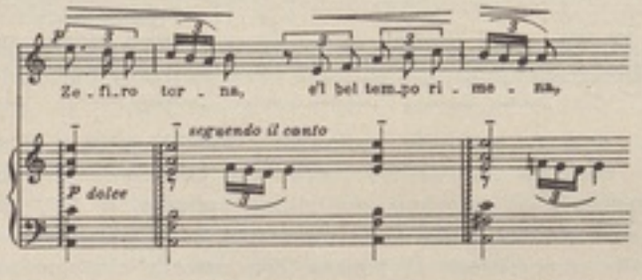

trasformandosi, anzi, in necessità sentimentale, poichè nasce e si atteggia come una imitazione musicale del pensiero poetico che la precede. Più numerose sono le battute supplementari introdotte nell'ultimo preludio, il 10°, che ha servito al 3° madrigale: *Nov'angeletta sovra l'ale accorta*. Ma anch'esse non alterano l'equilibrio della composizione chopiniana, non essendo che qua una ripetizione simmetrica di uno spunto, là il raddoppio del valore di una nota tenuta. Necessità sorte inevitabilmente dalla stesura poetica. Come per il primo madrigale un'ottava in acciaccatura ascendente, aggiunta, dà il via al pensiero musicale del verso, il quale è tradotto in una fresca parlata melodica. Questa trova il suo impulso, come s'è detto, nella radice stessa dello spunto melodico pianistico, ora sovrapponendosi a quello, ora allontanandosene, sempre fluida, amabile. La voce v'è condotta fra intervalli di 5ª, di 2ª, di 3ª o di 4ª, e non oltre tali salti si move, con disinvolta elasticità, in una tessitura non ampia ch'è tanto comoda sia per una voce di basso quanto per una baritonale. Non è però detto che i *Tre Madrigali* siano inadatti a una voce di donna, e lo dimostra il fatto che l'autore stesso ne affidò la primissima esecuzione a Madeleine Grey, di cui ben rammenta la suasiva dizione chi l'ascoltò nei concerti del Festival musicale fiorentino. Un mezzo soprano ha possibilità espressive analoghe, come coloristica vocale, a quelle di un baritono, per cui la trasposizione di questi Madrigali potrà mirare agli stessi effetti interpretativi, giungendo alle stesse conseguenze.

Ancora due sonetti del Canzoniere fanno parte di quel gruppo di musiche vocali composte dal Castelnuovo nei primi dell'agosto del '33. Petrarca-Castelnuovo, e non più, ora, Petrarca-Chopin-Castelnuovo. Siamo nel pieno mondo del nostro musicista, il quale si compiace sempre, anche attraverso la lirica, del gioco pianistico. I due Sonetti hanno infatti nell'atteggiamento della parte strumentale

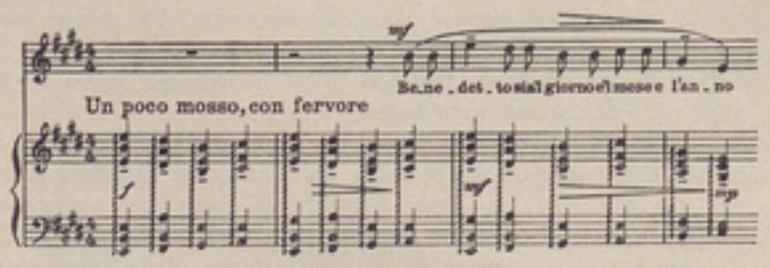
una importantissima base descrittiva, che è *accompagnamento*, nel senso intimo più che esteriore. Non è codesta, però, una maschera alla povertà della parte vocale, poichè esprime, anche isolandola dal pianoforte, il suo mondo poetico, con sani mezzi, nutriti da due sorgenti, la popolare e quella personale dell'autore. L'estetica petrarchesca, così aulente di toscanità, conduce il Castelnuovo a frequenti passi stornellanti, usati con economia quali richiami ambientali, sopratutto nel primo sonetto: *Zefiro torna e'l bel tempo rimena*. Quivi il breve tema proposto dal pianoforte




ha subito un più disteso sviluppo nella frase iniziale,

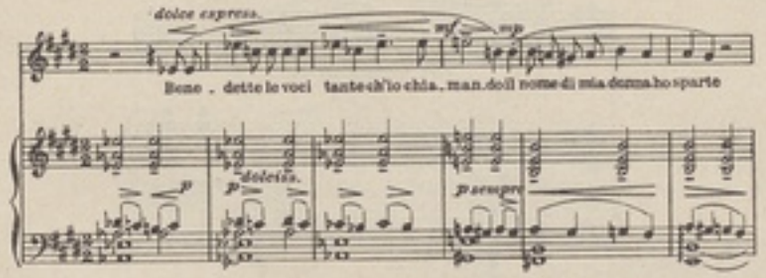



la quale se ne libera presto, abbandonandosi a un fraseggio melodico e discorsivo coerente alla parola e al concetto di essa, e cede quel tema al pianoforte, che se ne impossessa e lo ripete insistentemente, trasformandolo a sua volta in un vero e proprio *leit-motiv*. La parte vocale, di un cromatismo frequente, alternativamente allacciato a larghi fraseggi melodizzanti, si svolge tutta fra il *mi* centrale e il *sol* sopra il rigo: tessitura, come si vede, prevalentemente media epperò intensamente espressiva, contenuta, soavemente malinconica. Una bella pagina sobria, persuasiva, che sta in contrasto col sonetto N. 2, *Benedetto sia 'l giorno 'l mese e l'anno*, gaio, spensierato, semplice nel ritmo come nel discorso, dolcemente modulante, fortemente improntato di popolare toscanità. L'accompagnamento arpeggia per lunghi tratti





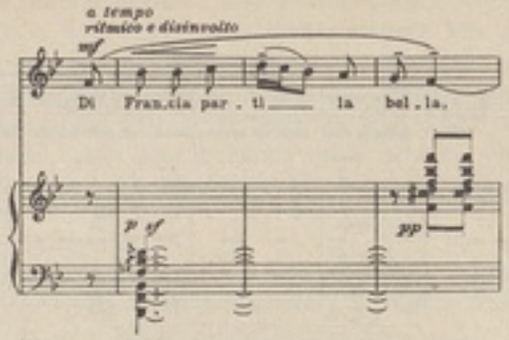

o canta colla voce



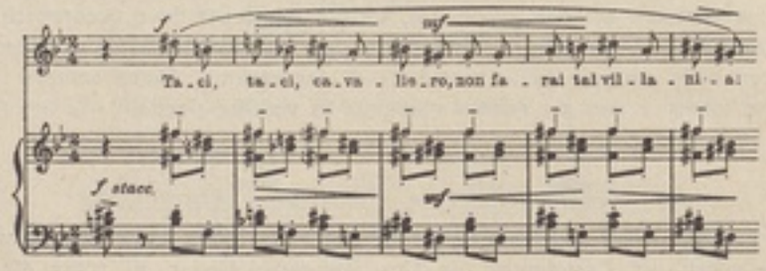

o scampana festoso, solisticamente, per finire ancora in larghi arpeggi, suscitatore per sè solo, malgrado la sua apparenza dimessa, di una eloquente atmosfera gaudiosa. Una tessitura comoda anche qui, un po' più acuta dove occorre chiarezza, più centrale dove il sentimento s'intenerisce, un ritmo piano (4/4) a disegno disadorno, con belle pause e belle possibilità di espressione. Come sempre, vocalità sanamente intesa, e non per questo stagnante in vecchie ricette.

***

Altro clima, altra vita poetica e musicale sono infine nelle due ultime composizioni vocali del Castelnuovo, le *Dos Romances Viejos*. Si tratta di due romanze spagnole del tempo antico, per le quali il nostro compositore, che specialmente è attratto dalla poesia descrittiva, ha trovato una forma narrativa variata, gustosa, spesso estrosa (che non significa bizzarra) e sempre sobria e piacevole; qua e là, anche, caldamente accentata. I versi, due racconti veri e proprii, ripongono tutto il loro interesse nella immediatezza della rappresentazione visiva, come accade di ogni poetica popolare, tanto che volontieri li possiamo immaginare nati e cantati sulla chitarra, meglio ancora sulla *vihuela*, per un pubblico improvvisato, fanciullescamente avido di fiabe amorose e di fantastiche evocazioni di palazzi incantati. Esprimerli in musica, conservando intatta codesta estetica popolare, significava precisamente adattarli a una ritmica spigliata insieme ad un ricca coloristica, distribuendo quest'ultima con prudente misura affinchè l'unità della popolare narrazione non fosse danneggiata dal gioco eccessivo delle immagini musicali. Infatti la prima delle due *Romances* (*Romance de la Infanta de Francia*) che, più dell'altra, ha quel preciso carattere di racconto, si sgrana, direi quasi, in un ritmo secco, preciso, e diventa descrittiva per mezzo di quella stessa monotonia ritmica, al servigio della quale è la tavolozza delle modulazioni. Tavolozza non preziosa di arcaismi, non inaspettatamente audace, e tale da contenere le ormai definitive caratteristiche dell'autore: pianistica condotta con duttile e scorrevole prontezza di mezzi, vocalità chiarissima. Il Castelnuovo, che non per nulla ha dedicato le due *Romances* a Manuel de Falla, si è valso di una delle ritmiche popolari spagnuole più schiette, e precisamente di quella del notissimo *El paño moruño* del quale riscontriamo qui le stesse inflessioni e gli stessi incisi, pur riconoscendo, attraverso mille segni, e, sopratutto nel tono complessivo della romanza, l'assoluta individualità del Castelnuovo stesso. Se in taluni spunti notiamo spagnolissime inflessioni




ovunque possiamo sottolineare un tratto castelnuoviano



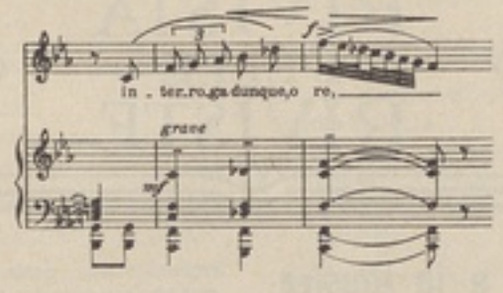

L'imitazione è qui, dunque, una ben chiara ragione d'arte. I trapassi dalla narrazione, diremo, dallo storico, a quella dei singoli personaggi, sono resi, con abile mano, ora coll'aiuto di una semplice trovata armonica, ora con un repentino mutamento del tempo ternario in binario. Ne risulta una vivace, graziosa maniera narrativa, che è folta di argute possibilità interpretative. La vocalità appare facile, quasi elementare, poichè non oltrepassa la tessitura del m. soprano e si svolge tutta fra intervalli minimi, salvo qualche raro salto di 7ª o di 8ª discendente, e un unico di 7ª ascendente. Frequentissimo l'uso del puntato (nel pianoforte è quasi ininterrotto), molte le legature intenzionali, comode le pause, elastica la dinamica delle didascalie.

Altre sono invece la forma e la musicalità della *Romance de Abendmar*. Immaginoso il testo, quasi un racconto delle *Mille e una notte*, quindi una composizione fantasiosa, alternamente narrativa o liricamente espansiva. La chiarezza dell'andamento armonico e del gioco contrappuntistico le imprimono un carattere di improvvisazione spontanea, appassionata, colorita, e consona alla semplicità adorna del testo. Nella cantilena flessuosa e varia, nell'impiego frequente del modo minore, nel sinuoso allacciamento di ritmi in 6/8, 2/4, 3/4 spesso evocatori della canzone araba o della danza esotica, riscontriamo una tendenza estetica del Castelnuovo, un suo particolare modo di vedere e di esprimersi, sotto taluni climi poetici e sentimentali, talchè, dalla voluta reminiscenza di forme e strutture (proprie di razze e d'ambienti più che di singole personalità) nascono quelle sue *maniere* che sono come garbati innesti, attraverso ai quali rimangono tuttavia chiare la propria divisa e la propria ispirazione.

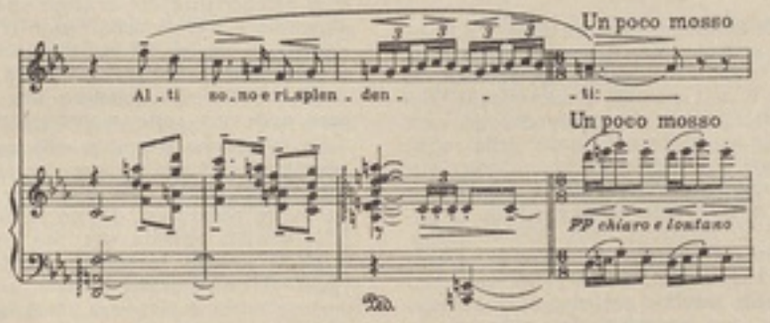
Nella sua linea vocale la *Romance de Abenàmar* è eminentemente espansiva: la voce domina il primo piano del quadro, cui serve da esplicito commento il



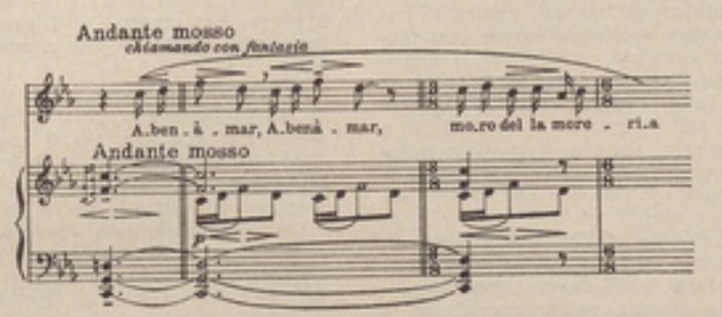
pianoforte, ricco di varietà nel disegno ritmico. Sparsa di melismi ora forti



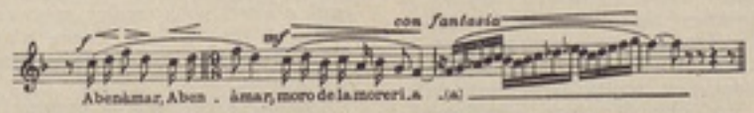

ora dolci




essa è racchiusa in una tessitura comoda come le precedenti, ma tutta improntata di languori e di accenti appassionati, contrastanti col secco andamento dell'altra lirica. Il tema dell'inizio




termina la *Romance*, ma quel sapore di improvvisazione preludiante, che lo caratterizza al principio, diventa alla fine, per virtù di un inaspettato vocalizzo terminale,




una geniale maniera di chiusa, che, evitando una forma scolasticamente stanca, oltrechè sottolineare ancora una volta il tono immaginoso e spagnolizzante del racconto, lascia al pensiero di chi canta come a quello di chi ascolta ampia facoltà di fantasticare oltre, come più gli piaccia.

BETTINA LUPO.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## La televisione e la musica

Contro la Direzione francese della T.S.F. ha scritto un articolo nel *Ménestrel* A. Machabey, e ha notato che mentre in America, in Inghilterra e in Germania i televisionisti son già migliaia, poichè gli apparecchi riceventi sono in vendita al pari di quelli della radio, e i Ministeri e le Società private hanno stabilito emissioni regolari e accurate, in Francia invece si troverebbero appena cinque o seicento posti di recezione nella regione parigina, costruiti ad iniziativa di dilettanti, spesso con mezzi rudimentali. Colpa dell'amministrazione francese sarebbe quella di aver permesso soltanto due emissioni la settimana, in ore incomode al pubblico, di esser provviste di un obbiettivo troppo piccolo, di trascurare l'organizzazione delle trasmissioni.

Ma l'articolo del Machabey, che è uno dei più eruditi musicologi francesi, autore di importantissimi saggi storici, interessa non tanto per questa denuncia, quanto per le considerazioni delle relazioni della musica con la televisione. Fatta l'ipotesi che in Francia si provveda sollecitamente a stazioni e a regolari trasmissioni ottiche, doppiate sonoramente, egli si domanda quale vantaggio ne avrebbe la musica e risponde che l'utilità sarebbe considerevole.

La vista, egli dice, dell'orchestra e del direttore concorre alla percezione dell'opera musicale. Da una parte hanno esagerato alcuni mistici e snobisti nell'affermare che la musica meglio s'ascolti cogli occhi chiusi. Dall'altra parte hanno esagerato alcuni direttori d'orchestra sia nella gesticolazione frenetica, sia nella quasi immobilità. Spesso il gesto del direttore rappresenta nello spazio l'indicazione, il commento, spesso il segnale della logica interna, del ritmo, sul quale il discorso sinfonico si svolge, crea una serie di richiami, una rete di schizzi significativi, offre anche possibilità di comparazioni fra le varie interpretazioni; e tutto ciò è molto utile all'uditore spettatore.

In quanto alla diffusione del teatro musicale tutti saranno d'accordo nel riconoscere l'assoluta superiorità della trasmissione otticomusicale su quella attuale, che, priva dell'elemento visivo, perde anche gran parte della sostanza teatrale. La sintesi che precisamente è la caratteristica del dramma musicale resta dissociata e privata della ragion d'essere della musica; la quale, ciò malgrado, si giova della sua propria logica, ma resta spesso incomprensibile all'ascoltatore che ignori l'opera nella sua parte rappresentativa.

La televisione rimedierà efficacemente. Nei laboratorii si fanno gli esperimenti di piccoli palcoscenici, larghi tre o quattro metri, con due o tre personaggi. E' un punto di partenza e bisogna sperare che non ritardi troppo il giorno in cui la musica di un'opera pervenga al radioamatore insieme con la riproduzione ottica della scena. Sarà questa applicazione scientifica un elemento di concorrenza commerciale allo spettacolo? Probabilmente no. Televisionare un'opera non equivarrà rappresentarla a domicilio, ma piuttosto eccitare nella moltitudine il desiderio di recarsi a teatro, per cercarvi quell'atmosfera particolare della collettività che è propizia all'opera teatrale.

Il Machabey propone, anzi, di non limitare la trasmissione alla vista della scena e del direttore d'orchestra, ma di ampliarla con visioni del teatro e del pubblico, durante gli intermezzi. Poichè per la maggior parte degli spettatori è spettacolo anche quello dei corridoi affollati, delle sale d'aspetto brulicanti di abiti eleganti, delle sfolgoranti uscite dal teatro, del riconoscimento delle persone più note, ecc. Ma sembra al Machabey che tutte queste possibilità siano proprio superflue se i programmi della radio francese continuino ad essere mediocri, come egli li giudica, se non si cominci per tempo a istruire i futuri cantanti e attori sulla tecnica speciale del nuovo mezzo di trasmissione. Come è avvenuto per il cinematografo, occorrerà studiare una tecnica nuova.

Occorre perciò che le persone più interessate alla musica, i compositori, i direttori, i cantanti si convincano che la televisione è, fra i mezzi meccanici, l'ultima leva destinata ad allargare l'educazione musicale del pubblico, avvicinandola alle grandi forme dell'arte, allontanandola dalla industrializzazione della musica.



### ITALIA

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 1 febbraio 1935.

G. Cenzato: *L'Accademia d'Italia per i nostri grandi: Luzio e il Verdi « definitivo ».*

——— 16 febbraio 1935.

F. Abbiati: *Federico Smetana e il teatro cecoslovacco.*

**La Musica Orante.** - Bergamo, gennaio 1935.

C. Sangiorgio: *Musica e culto.* — M. C.: *Luigi Bottazzo.*

**Note d'Archivio.** - Roma, luglio-dicembre 1935.

R. Coradini: *Francesco Corteccia* (qualche rettifica alle notizie biografiche). — R. Casimiri: *Melchior Robleda, Juan Navarro* (notizie, da un documento romano, sull'uno, che fu maestro a Saragozza, e sull'altro, maestro ad Avila nel 1574). — R. Casimiri: *Giovanni da Cascia e Donato da Cascia, musicisti umbri?* (in relazione a un articolo di A. Morini). — R. Casimiri: *Un antico « Noel » di Lorena* (sull'« aria de la Monicha »). — F. Balilla Pratella: *L'aria della Monicha e l'aria di Fiorenza.* — D. M. Inguanez: *Il codice cassinese n. 318.* — A. Anzellotti: *Una gara musicale nel secolo XVI.* — G. Cullotta: *Lo «Stabat» del Rossini a Bologna nel 1842.* — R. Lustig: *G. F. Beccabelli e una sua dissertazione.* — N. Piccinelli: *Musicisti in Parma nel sec. XVIII.* — R. Casimiri: *I Diarii sistini.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, febbraio 1935.

M. Rinaldi: *Bellini interprete.* — Referendum sulla critica musicale: Risposte di G. Margottini, A. De Angelis.

### FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, dicembre 1934.

Numero dedicato al *film sonoro*. Articoli sull'estetica, di Ch. Vildrac, Ch. Koechlin, L. Landry, P. Bonardi, D. Kirsanoff, J. Jbert; sulla tecnica, di A. Hoeree, A. Honegger, E. Sarnette.

——— gennaio 1935.

I. Strawinsky: *Prima del « Sacre »* (un capitolo del volume *Chroniques de ma vie* di prossima pubblicazione). — J. Tiersot: *Lettres inédites de Rameau.* (Preziose, anche perchè rarissime le superstiti lettere di R. Queste sono della vecchiezza, 1756-57-58, rivelano l'influenza del pensiero dell'abate Arnaud, espongono propositi di lavoro, alludono polemicamente a Rousseau). — M. Bégard d'Harcourt: *L'oeuvre musical de M. Emmanuel.* — A. Suarès: *Pensées sur la musique* (dedicati a Mozart).

**Revue Grégorienne.** - Parigi, novembre-dicembre 1934.

F. Cabrol: *L'Alleluia nella messa.* — J. Gayard: *Precisioni sull'Antifonario monastico.* — E. Mourey: *Critiche ai metodi di Solesmes.*

**Revue Liturgique.** - Parigi, novembre-dicembre 1934.

H. Potiron: *Il canto nelle parrocchie.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 4, 11, 18, 25 gennaio, 1 febbraio 1935.

J. Tiersot: *Boïeldieu annunciatore del «Petit Faust»* (I propositi dell'autore della *Dame blanche* su un libretto del *Faust*).

R. Bouyer: *Per il dimenticato centenario dell'« Araldo in Italia »* (di Berlioz).

J. Chantavoine: *Il vestito da teatro* (Contro il frac, contro le *toilettes*, contro tutto ciò che distrae il pubblico dall'attenzione dell'opera d'arte).

A. Machabey: *Televisione e musica.* (Deplora la scarsa diffusione della televisione in Francia e afferma che la visione dell'orchestra e dello spettacolo completerà l'efficacia dell'audizione del concerto e dell'opera).

C. E. Gratia: *Dell'utilità della musica dal punto di vista sociale.*

**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 gennaio 1935.

T. Klingsor: *Breve storia delle arti e delle lettere* (Dal Caravaggio al Velasquez). — E. Marchand: *Discussione sulla Sonata op. 26 di Beethoven.* — J. van Poppel: *Le partite di J. S. Bach.* — E. Haraszti: *Le flambeau sacré* (Nuova pantomima di E. Dohnanyi).

**Le Courrier.** Parigi, 1-15 gennaio 1935.

H. Speltdoorn: *Nuova notazione musicale.* — M. Long: *Omaggio a F. Planté.* — G. Samazeuilh: *P. Dukas all'Istituto.* — Anonimo: *La rivoluzione alla Schola cantorum* (dopo la morte di V. D'Indy).

——— 1 febbraio 1935.

Dedicato a J. S. Bach. Articoli di G. Bret, L. Stokowski, A. Cellier, E. Bondeville, E. de Mondesir, ecc.

**Le Guide musical.** - Parigi, 18, 25 gennaio; 1, 8 febbraio 1935.

J. BANDRY: *Intervista con... J. Dupérier.*
P. SOCCANNE: *Lésueur.*
IDEM: id. (cont.).
M. ORBAN: *Intervista... con. A. Mariotte.*

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, febbraio 1935.

G. DYSON: *L'avvenire della musica* (Il problema; paralleli storici; il pianoforte; la radio; il grammofono; le arti sorelle). — J. PULVER: *I teorici inglesi* (Th. Ravenscroft).

**The Chesterian.** - Londra, gennaio-febbr. 1935.

E. BEŃHAM: *Criterii musicali.* — W. LYLE: *I canti di lord Berners.* — F. BAKER: *Note su Sibelius.* — B. MAINE: *H. Harty.*

**Monthly Musical Record.** - Londra, febbraio 1935.

R. GALLOP: *Il folclore castigliano.* — A. EINSTEIN: *Gli antenati di Haydn* (recensione del volume *Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters* di E. F. Schmid). — M. JACOBSON: *La musica di E. Rubbra.* — W. REICH: *A. Berg.* — J. PULVER: *Personali relazioni con Brahms.*

## GERMANIA

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 19, 26 gennaio; 2, 9, 16 febbraio 1935.

K. HEINZ WACHENFELD: *I propositi della musica da camera del Reich nel 1935.* — C. PELIKAN: *Un dimenticato musicista: G. Rauchenekr.*
Cenno necrologico di *R. Wetz.* — P. MARTELL: *La storia del trombone.* — A. SCHULZ: *Per un pianoforte popolare.* — P. RUDLOF: *Walther von der Vogelweide.*
K. RIEHM: *Lo stato dei musici nella Saar.* — R. REIMANN: *Il mondo dei suoni e i francobolli* (commemorativi di musicisti e di argomenti musicali).
P. SCHOLZ: *Il popolaresco della Germania nell'opera d'arte musicale.* — O. KROLL: *Il clarinetto nel sec. XIX.*
K. H. WACHENFELD: *Organizzazione economica nella vita musicale tedesca.* — G. SCHÄFER: *Il problema del jazz nella radio.*

**Die Musik.** - Berlino, febbraio 1935.

F. BASER: *Il ritorno di Händel al suo popolo* (Sulle organizzazioni culturali e pratiche per la rinascita di H.). — R. SCHULZ: *Händel vive!* (Ha fiducia che la gioventù tedesca ritorni al culto di H.). — H. J. MOSER: *Bach e noi* (frammento d'un libro di prossima pubblicazione. Tratta specialmente del culto luterano e delle cantate chiesastiche di Bach). — H. POLACK: Necrologio di *R. Wetz.* — W. KORTE: *Il compito della musicologia.* — E. NEY: *Sull'anonimità degli inscenatori.* (Polemica intorno al gran chiasso che si fa attorno alle persone che dirigono i teatri e gli spettacoli e ai danni che ne derivano all'arte e al retto giudizio del pubblico). — F. W. HERZOG: *Musica in Isvizzera.* — H. CREUZBURG: *La questione della traduzione dei libretti* (esempii dalla *Bohème* di Puccini, nuovamente tradotta). — O. VON PANDER: Recensione della *Finta giardiniera* di Mozart, rappresentata a Monaco.

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 18, 25 gennaio; 1, 8 febbraio 1935.

R. SILBERSCHMIDT: *Fisiologia del dirigere* (Continua nel successivo fascicolo). — FR. BERGHOLD: *Conclusione sull'interpretazione scheringhiana di Beethoven.* — W. HOWARD: *Perchè la musica da casa regredisce?* — W. ALTMANN: *H. Hirschbach.*
E. BOUCKE: *L'azione nell'opera.* — E. SUTHER: *In memoria di W. Schröder Devrient.*
L. MISCH: *Beethoven come dipintore di battaglie* (Intorno all'op. 91, « Sinfonia della battaglia » o « La vittoria di Wellington e la battaglia presso Vittoria »; l'idea risale a Mälzel). — W. ALTMANN: *Cosima Wagner e H. Chamberlain.* — H. POLAK: *R. Wetz* (necrologio).
F. LANHÖFER: *Musica e carattere.* — W. ABENDROTH: *Risposta a P. Raabe* (sulla biografia di Pfitzner). — H. HICKMANN: *Condizioni della musica in Italia* (Si accenna a Malipiero, Pizzetti, Casella, all'attività del Dopolavoro e del Carro di Tespi). — C. PROST: Recensione di *Taras Bulba* di E. Richter.

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, febbraio 1935.

P. NETTL: *Un foglio d'album di Weber* (del tempo di Praga). — S. C. ALK: *J. S. Bach e Shakespeare.* — W. VON BARTELS: *Questioni della radio* (nuove stazioni). — E. ARNIM: *In morte di R. Wetz.* — E. J. LUIN: *In morte di G. Cesari.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 16, 23, 30 gennaio; 6 febbraio 1935.

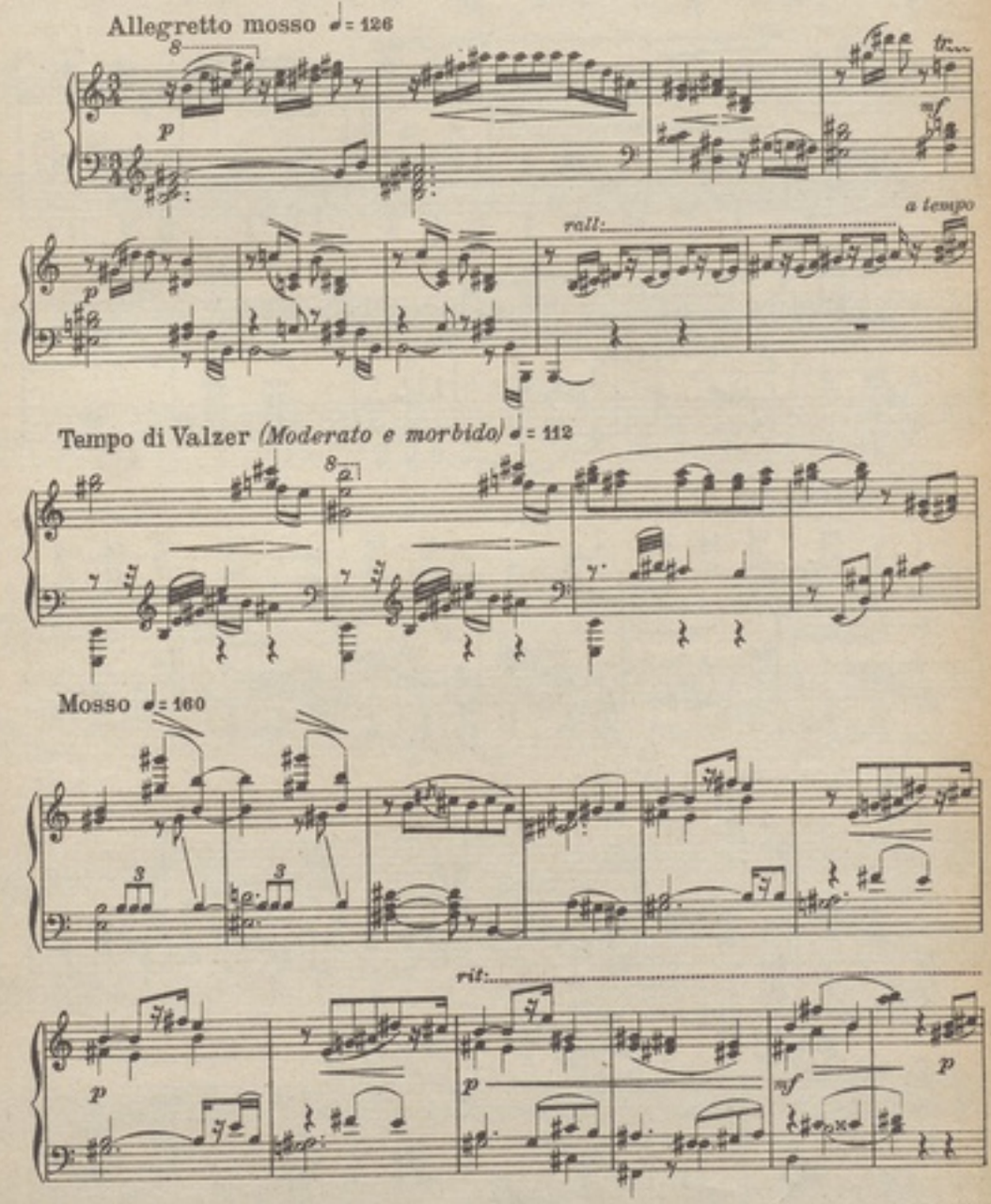
F. v. LEPEL: *Anniversario di E. T. A.*



# Danza delle Viole e delle Mimose

Da "BALILLA,,
*Azione coreografica di*
G. Adami

*Musica di*
Carmine Guarino




*Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.* (Copyright MCMXXXV, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.

I. Tempo ♩=112

8

rit: Vivo ♩=168

rit: Lento Vivo

Mollemente ♩=168

8

8



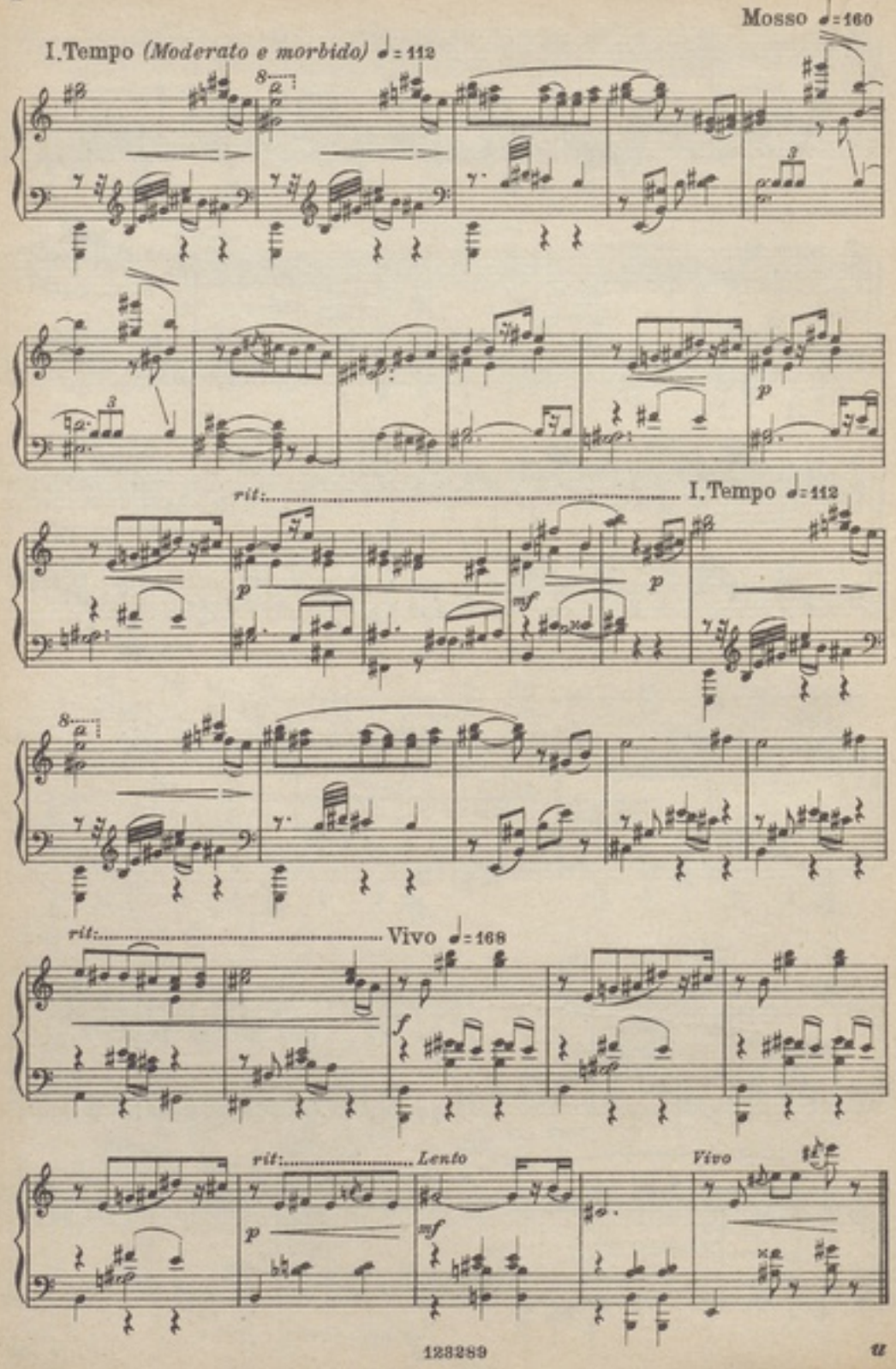


8

8

8

rall:








*Hoffmann.* — I. MONTÈS : *La vita musicale a Buenos Aires.*
G. SCHOTT : *Mozart, il patriota tedesco.*
K. WIENER : *Mutamento di concetti* (Sinfonia, consonanza, ecc.).
F. JARITZ : *Per la vita musicale.* — G. SCHOTT : Recensione dell'opera in 2 atti *Der Tod des Johannes A Pro di* W. Riedel, rappresentata a Darmstadt.

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, febbraio 1935.

K. ROESELING : *In memoria di Händel.* — O. SCHENCK : *Musica nelle scuole e nelle case.*

**Musica Sacra.** - Regensburg, gennaio 1935.

Discorso pronunciato dal vescovo M. BERCHBERGER a Regensburg, il 22 dicembre 1934. — W. DAUFFENBACH : *La musica da chiesa.* — R. EERMECKE : *Questioni della musica chiesastica.* — K. DREIMUELLER : *Questioni sull'organo.*

——— febbraio 1935.

P. GEORG STRASSENBERGER : *Scuola e coro in chiesa.* — H. LÖBMANN : *Esecuzione del corale.*

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, gennaio 1935.

E. TITTEL : *Il canto della sera* (*Die Sonne sinkt*). — F. KRIEG : *Musiche nelle chiese viennesi.*

——— febbraio 1935.

H. SINGER : *L'organizzazione dei maestri di cappella e la sua importanza per i cori.* — A. WEISSENBÄCH : *Musica da chiesa come parte della liturgia.* — A. DREHA : *Corale popolare.*

**Anbruch.** - Vienna, novembre-dicembre 1934.

W. BRICHT : *Nel 60° anniversario di Franz Schmidt.* — K. GEIRINGER : *La Sinfonia in mi maggiore di Schubert ricostituita da F. Weingartner.* — W. REICH : *Resoconto di « Lulu-Symphonie » di A. Berg.* — L. WALLERSTEIN : *Per la comprensione dell'opera.*

**Musica.** - Vienna, gennaio 1935.

H. KRAUS : *Nella ricorrenza commemorativa di Händel e di Bach.* — A. OREL : *Maestri di cappella viennesi negli ultimi 400 anni* (I. J. Fux, Reutter, Gassmann, Salieri, Herbeck). — A. KONRATH : *La musica moderna.*

——— febbraio 1935.

F. SCHADLER : *Crisi della composizione.* — K. KOBALD : *Nel 60° genetliaco di F. Schmidt.* — C. SENN : *Cappelle musicali nel Tirolo.* — V. KELDORFER : *Il viaggio a Roma dello « Schubertbund ».*

## CECOSLOVACCHIA

**Der Auftakt.** Praga, N. 1-2, 1935.

H. H. STUCKENSCHMIDT : *Il musicista che crea e quello che imita.* — W. STEINHAUER : *Reger e Hindemith.* — O. F. BEER : *E. Krenek.*

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, gennaio 1935.

D. PUJOL : *L'organum quadruplum « sederunt principes » di Perotinus* (sulla rielaborazione di R. Ficker, Universal ld., 1930). — DE GIBERT : *I maestri del liuto.*

**Musicografia.** - Monovar, febbraio 1935.

E. SERRANO : *La mia opera « Doña Juana La Loca ».*

## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 febbraio 1935.

J. HANDSCHIN : *Miscellanea* (sull'abbellimento. Sull'armonia di Franck). — W. TAPPOLET : *F. Peyrot.*

## AMERICHE

**Modern Music.** - New York, gennaio-febbraio 1935.

A. EINSTEIN : *Arte e tecnologia.* — E. ANTHEIL : *Compositori pel cinematografo.* — N. SLONIMSKY : *L. Saminsky.* — F. JACOBI : *Riflessioni su « Arianna a Nasso » e su « Mavra ».*

**The Musical Quarterly.** New York, gennaio 1935.

... PIRRO : *Leone X e la musica.* — J. TASKER HOWARD : *Ritrovamento di opere di S. Collins Foster.* — W. SELDEN PRATT : *L'importanza del primo salterio francese.* — R. VENÉ : *Le origini dell'opera buffa* (compilazione di notizie notissime). — A. LINCOLN LANGLEY : *Cladwick e il Conservatorio di New England* (con ritratto). — R. ROGERS : *Influenza del jazz sulla musica francese* (Debussy, Satie, Milhaud, Auric, Honegger, Ravel). — E. N. WATERS : *J. Sullivan Dwight* (il primo critico musicale in America). — R. GALLOP : *Canti popolari nella Grecia moderna.* — J. FILENICIUS : *Strumenti musicali in Lituania.*

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

### "Fiordisole,, di F. Vittadini e di G. Cornali alla Scala

Gino Cornali, nell'ideare questo suo *Fiordisole* e Franco Vittadini nel rivestirlo di musica hanno di proposito lasciato da parte le tendenze moderniste che vogliono dare all'opera coreografica un valore super-intellettuale, realizzando un ballo che si sviluppa in piena tradizione e si presta a varietà di quadri e ad espressioni di sentimenti patetici e vivaci. Per questo, *Fiordisole* rientra nello spirito dei balli di pura marca italiana e mira al godimento visivo e sensitivo più che a dare un significato trascendentale all'azione mimica.

L'azione di questo ballo, italiano di ispirazione e d'ambiente, si raccomanda subito per la grazia semplice della trama, per la chiarezza lineare dello svolgimento, per la luce di poesia che l'ingentilisce e che felicemente si innesta al comico ed al grottesco.

Piacevolissimi sono, poi, i particolari che arricchiscono l'azione e che s'inquadrano nei « sei momenti » della fantasia coreografica. Il librettista ha trovato macchiette assai felici, ha delineato figurine di vivo risalto, ha creato ambienti di sicuro effetto e paesaggi di poetica finezza: il tutto al servizio della musica e della coreografia che non potevano non avvantaggiarsi di così ricco materiale.

Dolci paesi dai quali, per povertà, si deve partire; terre straniere grigie e nemiche allo spirito solare latino, altissimi ghiacciai luminosi e ad un tratto risuonanti del cupo rotolare delle valanghe; placidi canali fioriti di rosse vele; immense pianure bionde di messi nello splendore meridiano, si susseguono animate dalla giovinezza dei protagonisti dell'azione che si svolge tenue, ma vivace anche se, qua e là, venata di malinconia.

***

La trama, l'abbiamo detto, è semplice. Due giovani sposi, *Fiordisole* e *Giannetto*, lasciano in una dolce sera d'autunno il loro paese e vanno in cerca di fortuna benedetti dalla vecchia madre. Capitano nel regno di Uffalandia — una favolosa terra del Nord chiamata così umoristicamente perchè è la terra della noiosa etichetta dove è proibito, perfino, di baciarsi senza uno speciale permesso — ed assistono alla celebrazione del fidanzamento di *Fiordiligi*, figlia dell'Arciconte, col barone *Pomposo*. La fidanzata è triste e le imminenti nozze col grave barone la spaventano. Com'è gelido il bacio che il fidanzato depone sulla fronte della fanciulla! *Fiordisole* e *Giannetto* rompono a ridere e si baciano rumorosamente per dare a quella gente fredda il buon esempio. Apriti cielo! Vengono arrestati e messi in prigione per aver contravvenuto alle severe leggi di Uffalandia; ma dalla tetra torre, in cui sono rinchiusi, li trae *Fiordiligi* che, anelante alla libertà e all'amore, propone loro di seguirli nella fuga verso le terre del Sud.

Ed eccoli in viaggio: eccoli già sulle cime scintillanti che separano il noioso Uffalandia dai paesi del sole. Giovani e giovinette in gara sciano per i candidi campi di neve e si arrestano meravigliati all'arrivo dei tre stranieri che raccontano brevemente la loro avventura e chiedono protezione contro le guardie di Uffalandia che li inseguono. Queste giungono, infatti, sicure della preda; ma la montagna ad un tratto si fa scura, la tormenta avvolge ogni cosa nella sua furia e, a mala pena, *Fiordisole*, *Giannetto*, *Fiordiligi* e *Giorgio* — lo sciatore vincitore della gara che s'era invaghito di *Fiordiligi* — trovano riparo, mentre gli inseguitori sono travolti da una valanga.

Dopo la tempesta, il sole. Troviamo i quattro giovani nella villa di *Giorgio* che fila, con *Fiordiligi*, il perfetto amore. Ma *Fiordisole* e *Giannetto* vogliono partire; li punge la nostalgia della loro terra. E ad essa tornano, dopo l'avventuroso esilio, al tempo delle messi, in un radioso mattino; e *Fiordisole*, coronata di fiori, è portata in trionfo attraverso « l'oceano del grano mentre tutte le campane, vicine e lontane, squillano a festa ».

***

La musica di *Fiordisole* risponde pienamente allo spirito del lavoro; è facile, scorrevole, lontana dalle elucubrazioni cerebrali di cui si è abusato in alcuni balli moderni. La caratteristica più tipica è l'espressione patetica che, se dà dolcezze e sonorità poetiche al lavoro, attenua, a volte, la continuità di vivaci movenze che avrebbe dato, forse, a *Fiordisole* una maggiore briosità.

Non che questo senso gioioso manchi al lavoro; anzi i movimenti vivaci, le danze propriamente dette, sono continui e sempre piacevoli. Ma hanno — tranne il valzer con cui si apre il quarto quadro, quello finale dell'apoteosi, veramente ingegnoso anche come senso costruttivo, e la danza rustica dell'inizio del sesto quadro — un non so che di patetico e di dolcemente espressivo che dimostrano come il Vittadini abbia seguito più la vicenda sentimentale dei suoi piccoli eroi, che l'esuberante giovinezza che ha portato i due sposi innamorati da un'avventura all'altra.

Infatti, anche la «danza del bacio», la quale è certo fra le più espressive, ubbidisce soprattutto all'intimo senso amoroso dei due giovani risolvendosi in una pagina dolcemente patetica.

Una nota particolare merita lo strumentale di questo ballo. Il Vittadini vi si rivela scaltrito in tutte le conquiste, sia per quel che riguarda le amalgame sonore, che per il senso coloristico. Sonorità e colori che intervengono attivamente per dare il giusto rilievo all'espressione musicale la quale tocca zone dissimili, ma interessanti di sensibilità: patetica, briosa, grottesca, georgica. E specialmente il colore è impiegato dal Vittadini con finissimo gusto, con ingegnosità, con intelligente misura, perchè, pur essendo una manifestazione virtuosistica, non si sovrappone mai all'idea musicale sempre limpida e scorrevole; ma serve solo a determinarne lo spirito; sia con senso onomatopeico: — scena del carcere con il canto dell'usignuolo e scena delle rane — sia con piacevolissimi effetti di grottesco: — lettura della legge.

La coreografia di *Fiordisole* fu realizzata con la caratteristica dignità degli spettacoli scaligeri. Non si può però tacere che non sempre ha brillato di eccessiva fantasia. Alcune scene avrebbero conferito maggior risalto al lavoro, di sua natura fantasioso e poetico, se fossero state concepite con più calda immaginativa. E ciò può dirsi anche per la disposizione delle danze, alcune delle quali apparvero ricche di sensibilità espressiva, mentre altre ubbidirono ad una concezione uniforme non ravvivata da una linea coreografica veramente interessante.

Un elogio incondizionato meritano il valore e la disciplina del corpo di ballo. Il sincronismo fu sempre perfetto e le armoniche movenze si risolsero in gioia visiva. Anche la parte grottesca fu fatta con bravura ed apparve riuscitissima nell'indovinato giuoco delle luci.

Nives Poli dette un'altra prova eccellente del suo virtuosismo. Interprete briosa della leggiadra *Fiordisole*, si conquistò subito il favore del pubblico che l'applaudì anche a scena aperta. E con lei vennero festeggiati Regina Colombo, graziosa *Fiordiligi*, e Gennaro Corbo amabile *Giannetto*.

Piacquero anche i costumi di Cito Filomarino; furono meno gustate le scene che non sempre riuscirono a realizzare l'ambiente di pura fantasia cui s'ispirò il Cornali.

Efficace fu la direzione del maestro Antonicelli. Il pubblico accolse con viva simpatia *Fiordisole* e fece, alla fine, le più calde accoglienze agli autori ed agli artisti evocandoli complessivamente al proscenio una decina di volte.

GASPARE SCUDERI.

### La "Vigna,, di Testoni e Guerrini e "Balilla,, di Adami e Guarino al Teatro Reale dell'Opera

Dalla « Terza cena » di Anton Francesco Grazzini Alfredo Testoni ha dedotto il libretto « La Vigna », la quale, musicata da Guido Guerrini, reca come sottotitolo la qualifica di « Opera burlesca in tre atti ».

Come è noto, il Grazzini, vissuto nella seconda metà del Cinquecento, era uno speziale, ma nel medesimo tempo, oltre ad essere appassionato cultore della poesia sarcastica, fu uno dei dodici fondatori dell'« Accademia degli Umidi »; sorta per volere di gioviali compagnoni, col proposito di passare il tempo molto allegramente e di reagire, altresì, all'umanesimo latineggiante in favore della lingua volgare.

Nei loro convegni ciascuno si battezzava con un nome che avesse relazione con l'acqua, e così il nostro Grazzini s'impose il nome di un pesce chiamato « Lasca ».

Di lui abbiamo « Le Cene » poesie giocose, sonetti, canzoni, madrigaloni, madrigalesse in cui il nostro poeta, con l'arguzia innata del popolo toscano, irride, beffeggia, e aggredisce i cultori delle letterature antiche, attraverso la vivacità del linguaggio prettamente paesano.

Altrettanto nelle sue « Cene » e commedie, contro l'andazzo pedantesco che vigeva allora, si diverti a riprodurre con fervida genialità la vita lieta fiorentina nelle sue molteplici manifestazioni, non senza essere suggestionato, però, dalle forme classicheggianti delle commedie del Bibbiena, dell'Ariosto, del Lorenzino, animandole di motivi, facezie, burle alla maniera boccaccesca.

Testoni, in collaborazione col musicista, ha svolto e elaborato il libretto informandolo alle caratteristiche a cui sono improntate tanto le suindicate commedie, che tutta la produzione del Lasca, assimilandole allo spirito moderno, e portandovi, inoltre, il valido contributo della sua esperienza di commediografo.

Ecco, intanto, i personaggi che prendono parte all'azione, ciascuno dei quali simboleggia al vivo un tipo.

Messere Bartolomeo degli Avveduti, carico

d'anni, impenitente libertino, avaro e bigotto, egli benchè abbia per moglie Madonna Ginevra, giovane bella ed affascinante e ne sia estremamente geloso, non rinunzia affatto, ora, ad essere innamorato di Lucrezia, donna del popolo, con la quale vuole assolutamente contrarre relazione. Da ciò, metaforicamente, deriva il titolo dell'opera « La Vigna », nel senso che colui che ne è il proprietario, non deve preferire al vino prelibato di questa, quello pessimo di qualunque osteria. Tutto questo, come si vedrà, provoca irresistibilmente negli altri, il mordace commento, la più atroce beffa seguita dalla generale irrisione. Altro personaggio: il giovine Ruberto pazzamente innamorato di Madonna Ginevra; ma egli è talmente timido, che gli manca qualunque coraggio ad affrontare le rischiose imprese di un amore illecito.

Ed ecco Arrighetto, il suo più fido amico, beffeggiatore di razza autentica, viene in suo aiuto, lo anima di suggestione, lo rende attivo nell'impresa, fino a fargli realizzare in pieno il suo sogno d'amore.

Senza indugio, affigliando a sè Sandra, sua innamorata e fantesca di Ginevra, nonchè la megera Baliaccia, Arrighetto si accinge all'opera, mette in valore la sua illimitata astuzia ed audacia, ed ordisce, così, un piano diabolico nella cui rete s'impiglia, come un allocco, Messer Bartolomeo. E accade che mentre quest'ultimo è finalmente a convegno con Lucrezia, nel medesimo momento Ruberto giace con Madonna Ginevra.

Però, Lucrezia, già innamorata riamata di Ruberto, di proposito aderisce alle proposte venali di Arrighetto e della megera Baliaccia di trovarsi a convegno con il vecchio babbeo, ma più che altro per vendicarsi contro l'innamorato di una volta che l'ha ora per sempre abbandonata.

Ed è così che essa, al momento opportuno, insinua a Messer Bartolomeo che proprio in quell'istante sua moglie lo fa becco.

Il vecchio, roso di gelosia furiosa, benchè in maglie, corre verso la sua casa, ma vi giunge, purtroppo, in ritardo, quando l'adulterio era stato già consumato, e così trova sua moglie che placidamente dorme nell'alcova coniugale.

Ma all'arrivo improvviso ed inopportuno di Messer Bartolomeo, provvede l'astuzia di Arrighetto, che per mezzo di Sandra gli fa propinare del vino narcotizzato dandogli ad intendere che gli fugherà ogni triste emozione sofferta durante le peripezie della notte.

Il vecchio si addormenta profondamente e allo svegliarsi, vedendosi rivestito dei suoi abiti, rimane imperterrito, poi fissa gli astanti che lieti gridano: è salvo.

Implora spiegazioni e Madonna Ginevra gli dice: « Ieri sera dopo cena — vi gettaste su quel letto — accusando un doloretto — che vi dava qualche pena ». Nella notte il male è andato peggiorando, è sopraggiunto il delirio e così si è mandato « pel medico e pel prete, che son questi che vedete ».

Messer Bartolomeo sospetta, ma poi finisce per suggestionarsi dicendo: « Ho sognato! Sì! Ho sognato » e tra l'ilarità dei presenti ha termine l'azione.

Questo, in breve, è il fulcro dal quale si snoda lo svolgimento della commedia condotta con sicuro senso teatrale, con suggestivo spirito burlesco e con successione di scene una più attraente dell'altra.

Guido Guerrini, accingendosi a scrivere « La Vigna », non si è certo proposto di risolvere un nuovo problema estetico circa la concezione della commedia musicale. Egli, valutando le sue risorse di operista e di compositore, ha intuito senz'altro di riallacciarsi alla commedia del tipo del « Falstaff », portandovi però il contributo della sua sensibilità, non che il suo personale accento espressivo.

Difatti, le scene in cui lo spirito della commedia maggiormente ferve di umorismo burlesco, come quella che chiude l'atto primo, in cui Arrighetto, Sandra, Lucrezia, la Baliaccia, Ruberto, le sarte e le stiratrici, fanno a gara a chi sappia più pregustare il piacere della beffa che sarà fatta a Messer Bartolomeo, sono ritratte alla maniera verdiana, cioè a dire con la recitazione rapida degli attori, incorporata in un tessuto ritmico agile, elegante e vario.

Del resto, all'infuori di qualche breve atteggiamento melodico or qua e là, il ritmo è l'elemento che maggiormente predomina sia nel primo che nel secondo atto. Non si può dire, peraltro, che ciascun personaggio tragga la sua caratteristica da un determinato ritmo, ma è lo spirito totale dell'azione, che, dalla somma dei diversi ritmi trae la sua caratteristica, in virtù della quale esso acquista la sua peculiare fisionomia e ciò determina appunto il lato originale di quest'opera burlesca.

Tra i brani musicali, che maggiormente hanno suggestionato, sono da segnalare, nel secondo atto, quello costituente la scena in cui Arrighetto armato di bastone irrompe minaccioso in scena interrompendo il colloquio d'amore tra Messer Bartolomeo e Lucrezia: la danza diabolica svolta con sicura mano di sinfonista sopra un tema vigoroso ed incisivo, più il finale dell'atto primo di cui abbiamo già fatto cenno più innanzi.

Alla dinamicità ritmica del primo e secondo atto fa efficace contrasto la dolce andatura lirica del terzo, specialmente nel duetto d'amore tra Madonna Ginevra e Ruberto, in cui dal cuore degli innamorati sgorga della melodia penetrata di nostalgia.

Quanto alla espressività della musica della « Vigna », specialmente là dove affiora il lirismo, essa è tersa di elementi passionali, e perciò più che calda, impulsiva ed esuberante, essa è serena, nobile e contenuta. E quando avremo detto che l'opera è armonizzata con gusto moderno, e orchestrata con saggia sobrietà, risulterà assolto il nostro compito critico.



Ormai si riconosce universalmente come gli spettacoli allestiti al « Teatro Reale dell'Opera » siano di ordine superiore, e tale è stato quello della nuova opera « La Vigna », alla quale, come è già noto, ha arriso un ottimo successo.

Di ciò va tributata la prima lode al maestro Tullio Serafin, che come concertatore, interprete e direttore ha saputo trarre dalla partitura tutto il suo spirito musicale mettendolo in luminoso rilievo.

Tra gli interpreti di palcoscenico ha primeggiato il basso Salvatore Baccaloni, che è stato veramente insuperabile nel rivivere e creare comicamente la parte del balordo vecchio, Messer Bartolomeo degli Avveduti.

Il baritono Benvenuto Franci, contenendo la sua voluminosa voce nei limiti richiesti dalla sua parte, più recitata che cantata, ha interpretato con versatilità il personaggio di Arrighetto, il più spavaldo dei beffeggiatori.

Il tenore Dino Borgioli si è fatto ammirare, specialmente per la dolcezza con cui ha saputo rendere il canto, che vibrava nel cuore innamorato del romantico Ruberto.

Bruna Dragoni è stata una Lucrezia di femminilità seducentissima e ciò è apparso, oltre che dal giuoco scenico, dall'appassionato accento del suo canto. Questa artista va inoltre lodata per la chiarezza della sua dizione.

Sotto le vesti di Madonna Ginevra è apparso il soprano Emma Druetti, che ha cantato con molto abbandono sentimentale la sua parte, conferendo anche una nobile linea al personaggio.

Una graziosa e civettuola Sandra la Alfano e una tipica Baliaccia la Gramegna.

La messinscena di Marcello Govoni, l'allestimento scenico di Pericle Ansaldo, e le scene dipinte da Camillo Parravicini riscosse ro la generale approvazione.

Allo spettacolo, oltre un pubblico imponente, hanno assistito la Regina, le Principesse Maria di Piemonte e Maria di Savoia.

***

Non ci indugeremo, certo, a narrare per filo e per segno il glorioso episodio storico di Balilla, arcinoto anche ai nostri bimbi in fasce, il giovinetto eroe, che primo con la celeberrima frase « Che l'inse? » (Che lo rompo?) affrontò il vittorioso combattimento contro gli Austriaci, dopo il quale, furono cacciati, nel dicembre del 1746, da Genova. Diremo, piuttosto, che tale episodio, Giuseppe Adami l'ha rievocato e svolto con il più vivo sentimento patriottico e con la sua ben nota abilità di drammaturgo esperto e fantasioso, nella sua azione coreografica in sei quadri.

Il primo ha luogo nella tintoria di Mastro Baciccia; quella mattina, operai ed operaie ritardano a presentarsi al lavoro, perchè si è in attesa che giunga in porto la nave con a bordo il messo inviato da Maria Teresa d'Austria per mettere ordine nella città.

Nel secondo, in una paradisiaca giornata di sole, si assiste ad una pittoresca festa nel porto; tra gli squilli esultanti di trombe, alla presenza del Doge e del Senato sfilano le diverse corporazioni recanti ciascuna il proprio stendardo.

« Ed ecco che nel porto approda la nave che reca ritto, impavido a prua il Messo Imperiale », e da ciò si determina il primo urto drammatico tra il popolo, con a capo Balilla, ed i soldati austriaci.

Nel terzo quadro siamo nella sala del Senato, dove al Doge, al quale fanno corona i venerandi padri della città, viene consegnato, dal Maresciallo Chotek, un rotolo sigillato da firmare, contenente le dure imposizioni stabilite dal Messo in nome del Governo austriaco. Il Doge, nell'impossibilità di poter reagire a tale affronto, firma il decreto, tra il beffardo sorriso del Maresciallo, e l'indignazione, l'odio ed il sentimento di vendetta dei pari genovesi.

Il quarto quadro, « Le ombre e le stelle », è essenzialmente simbolico: nel quartiere di Portoria, sotto la luce lunare, si aggirano, a passo lugubre, pattuglie austriache munite di lanterne. Ad un tratto, allo spegnersi di una di esse appare un'ombra, e poi altre ancora diafane, evanescenti e misteriose, al che, i soldati atterriti si dileguano. Ecco che Balilla irrompe agitando la fiaccola della sua indomita passione, e mentre le ombre si incrociano, tendenti le braccia verso il cielo, quasi invocando un miracolo, ecco ancora che la stella che più folgora di luce lassù esplode, frangendosi in uno scintillio di innumeri stelle.

Nel quinto quadro culmina l'azione. Finalmente il giovinetto eroe, provocato, ebbro di vendetta, scaglia il vindice sasso al sergente Fritz; scoppia furibonda la mischia, ed in essa Balilla viene ferito a morte. Egli, tra la commozione ed il pianto degli astanti, spira tra le braccia di Fiamma.

Il sesto quadro, « Primavera d'Italia », costituisce l'apoteosi finale dell'azione coreografica. « E' dal sangue dei martiri che sono fioriti i più bei giardini d'Italia ».

Ed ecco che sotto l'azzurro infinito del cielo, mentre le rondini planando garriscono di gioia, mentre trionfa il maggio in fiore ed esulta la primavera, appare la simbolica figura di Balilla irradiata della sua luce gloriosa.

Il maestro Carmine Guarino ha seguito fedelmente l'azione coreografica, e l'ha commentata con della musica schietta, scorrevo-

le e di immediata apprensione. Se qua e là si nota qualche influenza di altri autori, ciò non infirma affatto la concezione generale della composizione.

La danza, trattata alla maniera ottocentesca, è quella che maggiormente predomina nello svolgimento dell'azione. Non mancano, però, le pagine di carattere grandioso, come pure quelle di carattere drammatico. Nell'insieme, il commento musicale è piacevole, aderisce efficacemente all'azione, e ciò spiega il successo spontaneo, unanime, caldissimo, conseguito da questo balletto.

Lo spettacolo, inoltre, è stato molto attraente e per le scene di Mario Pompei, ritratte sullo stile di antiche stampe, scene dai colori diversi e vibranti; e per la coreografia fantasiosa e geniale di Boris Romanoff specialmente indovinata nei quadri danzati; e per l'animata direzione del maestro Oliviero De Fabritiis, ed infine, per il fervido contributo dell'elettissimo corpo di ballo, che ancora una volta ha affermato la sua bravura.

Tra lo sciame vivace e pittoresco delle danzatrici ha emerso, quale Balilla, la ballerina Rosa Piovella, ed accanto a lei molto si è distinta Bianca Gallizia, prima ballerina del Teatro Reale dell'Opera. A posto, come sempre, il Caorsi nel ruolo del parrucchiere.

Dopo lo spettacolo, han dovuto presentarsi molte volte al proscenio a ringraziare il pubblico plaudente: il maestro Carmine Guarino, il commediografo e librettista Giuseppe Adami, nonchè il direttore d'orchestra maestro Oliviero De Fabritiis e gli interpreti tutti.

GIACINTO SALLUSTIO.

## "Flora,, di Umberto Balestrino al Petruzzelli di Bari

Questo nuovo melodramma in due atti ha avuto, il 16 febbraio, completo successo con molte chiamate al compositore, al librettista Silvio Balestrino, fratello di lui, al direttore De Angelis ed agli interpreti Cosimo Cova, Maria Pedrini, Giuseppina Da Zabaldesco, Michele Fiore, ecc.

L'azione — ch'è assai tenue, ma drammatica e passionale, senza cori nè coreografia — si svolge sul principio dell'800 nella campagna toscana. La musica che la commenta è scorrevole ed espressa con facilità di mezzi. Sono piaciuti, particolarmente, l'intermezzo, i duetti del primo e del secondo atto, ed il finale, assai drammatico.

## I balletti a S. Remo

Con la direzione coreografica di Angela Sartorio e quella musicale di G. C. Gedda (regista Guido Salvini) si è svolta con esito lietissimo — dal 20 febbraio al 4 marzo — l'annunciata stagione di balletti. Si sono rappresentati *La burla valdostana* di Renzo Bossi; *Narciso* di Vincenzo Davico; *Intermezzo* di Virgilio Mortari; *Le due rive* di Sandro Levignani; *La danza di Dassine* di Rossato, per la musica del maestro Rossellini; *La vispa Teresa*, quattro quadri di Ettore Zapparoli, con la coreografia di Walter Toscanini; *Nanfila*, due quadri e un intermezzo di G. Andrea Gavazzeni, coreografia di C. Thieben.

Tra gli interpreti si sono distinti la Legnani, la Cipriani, la Germania, la Szobel, Marresi, Zenobini, Thieben, Campodini.

❋ Molte fiabe nuovissime hanno avuto calorosi consensi in questo mese. Ricordiamo (24 febbraio) *Il bimbo stella* di Pina Gonzales, musica di Salvatore Musella, e *Alì Babà* (10 marzo) di Mary Tibaldi Chiesa, per la musica di Pietro Clausetti, entrambe all'Arcimboldi di Milano ed entrambe piacevoli e garbate; *Il menestrello* (6 marzo) tre atti di Benini, musicati da Vito Berardi, al teatro della Fiaba di Roma; *La bella nel bosco* (22 febbraio) tre atti di G. E. Puligheddu al Verdi di Sassari.

❋ Una nuova operetta (*Arsura*, tre atti di Francesco Angelini ed Edoardo Di Loreto, musica di Guglielmo Polzinetti) si è data con vivo successo al Principe di Roma, il 5 c. m.

## Il terzo mese scaligero

Unica opera di nuovo allestimento — non rappresentata mai, anzi, alla Scala — è stata *La Sposa venduta* di Smetana, ch'era apparsa al Lirico di Milano circa trent'anni fa e più recentemente era stata trasmessa dall'E.I.A.R. in occasione del cinquantenario della morte dell'autore.

Il libretto esprime quanto di più ingenuo possa immaginarsi, ma in un'atmosfera di toccante e umana semplicità. L'architettura musicale è quella dell'opera comica settecentesca, con scorrevoli battute e spigliati quadri. Vi ha ricchezza di brani vivaci e melodiosi e vi dominano il folklore e i canti del popolo, tendenti ad esprimere il lutto e le aspirazioni della nazione, sotto il giogo dello straniero. In molte pagine, inoltre, si rivela il sinfonista che bene conosce gli impasti e i colori orchestrali.

Tra i pezzi più graditi vanno ricordati il duetto dei fidanzati nel primo atto, i monologhi di Jenik nel secondo e di Marienka nel terzo, la gustosa scena dei giocolieri ed il bellissimo sestetto; a parte, beninteso, la ouverture ormai giustamente famosa in tutto il mondo.

Il pubblico ha accolto molto lietamente *La sposa venduta*, lodandone anche l'interpretazione alla quale ha presieduto con sicuro senso d'arte, dando il dovuto rilievo ad ogni dettaglio, il maestro Ghione che pure aveva collaborato alla versione ritmica del libretto.

Tra i cantanti vanno ricordati Augusta Oltrabella, Marienka di bella efficacia drammatica; Alessandro Wesselowski; Tancredi Pasero, un divertente paraninfo; il Nessi, la Palombini, Biasini, Scattola, la De Franco. Affiatati i cari, diretti da Veneziani. Fresche e gustose le scene di Marchiorò e felice la regia di Zalewski.



Le altre quattro opere rappresentate nel mese erano tutte di ripresa: *Pagliacci*, *Falstaff*, *Otello*, *Gianni Schicchi*; la prima e l'ultima inscenate unitamente al ballo *Fiordisole* di Cornali e Vittadini del quale ha già detto il maestro Scuderi.

Il popolare spartito leoncavalliano ha avuto ad interpreti un gruppo cospicuo di artisti: Pertile, la Pampanini, Galeffi, oltre Biasini e Del Signore, sotto la vigile direzione del maestro Antonicelli, che diresse assai bene anche *Gianni Schicchi*, la geniale opera pucciniana, briosamente interpretata da Ernesto Badini, dalla Oltrabella, dalla De Franco, Ederle, Nessi, Scattola, Baracchi, ecc.

Il maestro De Sabata, a sua volta, ha offerto una smagliante edizione del sempre vivo e vegeto *Falstaff*, con alcuni interpreti delle precedenti edizioni — Stabile (protagonista), la Casazza (Quickly), Nessi (Bardolfo), Badini (Ford) — ed altri nuovi — la Caniglia (Alice), la Palombini (Meg), la Carosio (Nannetta), Ederle (Fenton), Baronti ecc. —

L'*Otello* diretto da Gino Marinuzzi è stato uno spettacolo di ordine veramente superiore ed ha costituito uno dei più calorosi successi della stagione. Il tenore Merli, che per la prima volta, alla Scala, impersonava il protagonista, si è fatto molto apprezzare come cantante e come attore. La Caniglia prodigò anche in quest'opera i suoi non comuni mezzi vocali rivelandosi ancora una volta eletta cantatrice. Stabile dette magnifico rilievo al personaggio di Jago. A posto i minori interpreti, Spigolon, la De Franco, Baronti, Palai ecc. Perfetti i cori.

## Teatro Reale dell'Opera

Come ultime opere della stagione di carnevale (quella di quaresima si è iniziata con *La Vigna* di Guerrini ed il ballo *Balilla* di Guarino, dei quali ha già riferito il maestro Sallustio) si sono date *Norma* e *Turandot* entrambe dirette da Tullio Serafin col consueto fervore e con grande autorità.

La rappresentazione di *Norma* ha assunto il carattere di un rito nazionale; ed il capolavoro ha avuto eccellenti interpreti nella Muzio, nella Pederzini, in Merli ed in Vaghi. Alla riuscita dello spettacolo hanno collaborato il pittore Benois per le scene, Marcello Govoni per la regia, Pericle Ansaldo per l'allestimento.

Anche la pucciniana *Turandot*, presentata in una edizione di eccezionale bellezza, ha ottenuto calorosissime accoglienze. Ottimi, nelle rispettive parti, sono apparsi la Helm-Sbisà, Giacomo Lauri Volpi, Franca Somigli, De Paolis, Meletti, Zagonara, ecc.; regia di Govoni, scene di Parravicini, su bozzetti di Cito Filomarino. In entrambe le opere, lodevolissimi i cori istruiti dal maestro Conca.

Nell'ultima settimana di carnevale, si sono date diverse serate dopolavoristiche ed alcuni spettacoli hanno avuto a direttore il maestro De Fabritiis.

## La stagione lirica

❋ MILANO (Puccini). — Il maestro Arturo Canepa ha diretto *Il Trovatore* (la Visciola, la Amato, Brivio, Sante Giorgi); *Traviata* (la Billi, Cantelmo, Venturini); *Fra Diavolo* (Tina Bondavalle, Ida Righi, Sante Canali, Pietro Vecchi, Tito Gherardi); *Un ballo in maschera* (la Visciola, l'Amato, la Bondevalle, Cingolani e Sante Giorgi).

❋ TORINO (Regio). — Oltre il *Boccaccio* di Suppè (maestro Ghione, signore Cristoforeanu, Adami Corradetti, Emilica Vera, Carabelli, signori Pigni, Bergamini, Riccioli, Pacini, Gelli ecc.) si sono dati, direttore Edoardo Vitale, *Andrea Chénier* (con Beniamino Gigli, Emilica Vera, Tagliabue, Tomei) e *Gioconda*, con la Cigna, la Masetti-Bassi, la Guasconi, Ziliani, Tagliabue e Tomei.

Umberto Giordano, che assistette alla prima della sua opera, fu assai festeggiato.

❋ NAPOLI (S. Carlo). — Ultime opere rappresentate, sotto la direzione del maestro Capuana: *Lohengrin* (la Tassinari, Parmeggiani, Viviani, Font); *Mefistofele* (Melnik, Ferrauto, la Dalla Rizza, la Barla Castelletti); l'*Arlesiana* di Cilea (Sinnone, Nini Giani, la Morselli, Montesanto, Malatesta); *Tosca* (la Pampanini, Patrizi e Formichi); *La bisbetica domata* di Mario Persico (Montesanto, la Conti, la Farroni, Fazzini, Cirino, ecc.); *Rigoletto*, con Lauri Volpi, Danise, Bidu Sayao.

L'*Arlesiana*, che non si dava da 24 anni, ha procurato molte chiamate anche all'autore. Ammirate le scene su bozzetti di Carelli.

Anche lo spartito del Persico, che ritorna al S. Carlo appena dopo due anni, ha avuto pienamente confermato il successo delle precedenti edizioni napoletane e di quella del Reale. L'autore, il direttore maestro Capuana e gli interpreti sono stati calorosamente applauditi.

❋ GENOVA (Carlo Felice). — Il maestro Vitale ha diretto la *Forza del destino*, con Gigli, la Rasa, la Toniolo, Franci e Righetti; Antonino Votto ha presentato *Adriana Lecouvrer* (la Saraceni, Masini, Stracciari, la Buades) e Vittorio Gui l'*Italiana in Algeri* (la Pederzini, la Pasini, Manurita, Bettoni, Gubbiani ecc.).

❋ TRIESTE (Verdi). — Per commemorazione del centenario belliniano si è data la *Norma*, direttore Vittorio Gui, protagonista Iva Pacetti. Successivamente, il maestro Salfi ha diretto due opere nuove per Trieste, l'*Usi-*

*gnolo* di Strawinski, e le *Preziose ridicole* di Lattuada (la Menotti, la Meloni, Masini, Serra ecc.), procurando quest'ultima opera molti applausi anche all'autore presente; ed inoltre *Marta* di Flotow (B. Gigli, la Brunazzi, Paci) e *Cavalleria* (la Sanzio, Ferrara, Paci).

Brescia (Grande). — Dirette dal maestro Calusio (regista Livio Luzzatto) hanno avuto lieta accoglienza: *La Walkiria* (la Kild, la Di Leo, la Klinova, Voyer, Rossi Morelli, Morisani); *Loreley* (la Cigna, Bertelli, la Massardi, Lulli); *Sonnambula* (Toti Dal Monte, Cristy Solari); *Un ballo in maschera* (l'Arangi Lombardi, la Lunati, la Guerra, Marcato, ecc.).

Piacenza (Comunale). — Dopo la *Gioconda* (maestro Angelo Ferrari, l'Arangi Lombardi, Marcato, la Dal Monte, la Salagaray, Manacchini ecc.) è andata in scena, nuovissima per la città, *Cecilia* del maestro don L. Refice, che, pure l'ha diretta. Lo spartito ha avuto riconfermato l'eccellente successo di Roma, di Malta, di Buenos Aires, di Montevideo ecc. e sono da registrarsi numerosissime chiamate all'autore ed agli interpreti, tutti eccellenti: la Muzio, la Salagaray, Voyer, Zangheri, Righetti ecc.

Cremona (Ponchielli). — Il maestro Armani ha diretto: *I pescatori di perle* di Bizet (Alcaide, la Archi, Guicciardi); *Traviata* (la Pacetti, Merino, Guicciardi) e *Faust* (la Valobra, Alcaide, Melnik, Manachini).

Como (Sociale). — Hanno avuto favorevole accoglienza — direttore Del Cupolo — *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni (la Carbone, Flamini, Reali, Malatesta, la Toini) e la pucciniana *Turandot* (la Jacobo, l'Alberti, Melandri, ecc.).

Vicenza (Eretenio). — Dopo *Cavalleria* (la Svilarova, Scarinci, Campagnano) e *Pagliacci* (Pons, Valentino, la Sasso), il maestro Frattini ha diretto: *Norma* (la Scacciati, la Elmo, Voltolini, Ferron) e *Manon Lescaut* (la Zamboni e Civil).

Rimini (Vittorio Emanuele). — Il maestro Berrettoni ha presentato *Norma* (la Monti, la Capuana, Del Corso, Di Lelio) e *Mignon* (la Corsi, la Bugamelli, Bernardi, Di Lelio).

Verona (Filarmonico). — Prima opera rappresentata, *Bohème*, con la Favero e Ziliani, direttore Berrettoni.

Altri spettacoli lirici. — *Bohème* a Venezia (maestro Dal Monte, la Sasso, la Ferrari, Oneto, Mazzuccato) ed a Pavia (maestro Dall'Acqua, la Pilla, la Dori, Cortis, Del Chiaro). — *Tosca* a Padova (maestro Dal Monte, la Visciola, Oneto, De Franceschi). — *Butterfly* a Bergamo (maestro Lo Monaco, Maria De Saerpi, Alfieri, De Surrel). — *Norma* a Prato (m.° Mucci, l'Amerighi Rutili, Marletta).

All'Opéra Comique di Parigi, mentre il mese scorso si era data la 700ª recita di *Bohème*, si è avuta più recentemente la 800ª rappresentazione di *Tosca*, col tenore Kiepura e radiotrasmessa da tutte le stazioni statali francesi. Il popolare spartito era apparso per la prima volta nello stesso teatro nel 1903.

A Montecarlo, il maestro La Rotella ha diretto *Mefistofele* (la Dalla Rizza, Autori e Malipiero); e a Basilea, il maestro Weingartner, che prima di recarsi a Vienna ha voluto rendere omaggio a Verdi, ha presentato l'*Aida* (tenore Battaglia e soprano Fischer).

Ottima accoglienza hanno avuto al Metropolitan di Nuova York, dirette rispettivamente dai maestri Bellezza e Panizza, *La serva padrona* (Edith Fleischer e D'Angelo) e *Don Pasquale* (la Bori, Tito Schipa, De Luca e Pinza). — Pel centenario belliniano, inoltre, il maestro Panizza ha diretto *La sonnambula*, radio diffusa in tutto lo Stato.

# CONCERTI

## MILANO

Quartetto. — Il pianista Arturo Rubinstein, dette prova, ancora una volta, delle risorse del suo temperamento e del suo tecnicismo.

Amici della musica. — Il pianista argentino Raul Spivak, nuovo per il nostro pubblico, ha rivelato un'arte limpida e semplice; fraseggiatore istintivo, ben preparato e dotato, ha avuto calorose accoglienze. — Anche la violinista Erika Morini, nella successiva tornata, è stata assai festeggiata, dimostrandosi virtuosa di gran valore. — Molto bene è riuscito il concerto dedicato a M. E. Bossi, sia per la scelta felice del programma (in cui figurava il suo *Trio in re min.*), sia per l'eccellente interpretazione affidata al Trio Calace-Crepax, alla cantatrice Petris, all'organista Amadio, ed al pianista Favaretto.

Teatro del popolo. — Una bella udizione hanno dato la cantatrice Mercedes Capsir, i violinisti Poltronieri e Carenzi, il violista Alessandri, al piano Favaretto. — Nella successiva udizione sono piaciuti il *Quintetto*, postumo, op. 57 di Boccherini, nella revisione di Polo, un *Ottetto* giovanile di Mendelssohn; ed alcune liriche e brani d'opere cantati dalla soprano Nilde Frattini. — Vasa Prihoda, infine, è stato, più recentemente, vivamente applaudito col suo collaboratore pianistico Otto A. Graef.

Ufficio Concerti. — Hanno dato buone udizioni il Quartetto di Dresda; il Quartetto Löffler; il Trio Ceradini, Vacchelli Ceradini e Secchetti Krakauer; il pianista Kurt Engel in un programma chopiniano; la cantatrice Clara Matacena; il duo Krauss-Goldberg che ha eseguito tre *Sonate* di Beethoven.



Amici dell'arte. — Si sono avvicendati l'arpista Gianni Fumagalli con la cantatrice Emilia Ferrari; la soprano Borestein coi pianisti Moroni e Careazzo; la pianista Sari Bizò; la cantatrice Fiorenza Ciampelli.

G.U.F. — Nell'ultima udizione piacquero particolarmente una *Rêverie* per archi di A. Maggioni, *Solitudine agreste* di B. Bettinelli, *Scherzo e tarantella* di A. Galliera, *Sonata in sol* di A. Lupi.

Lyceum. — Molto pubblico richiamarono le udizioni della soprano Sassone Soster, con la violinista Gigina Poli ed il violoncellista La Spezia; e quella del maestro Marco V. Recupito che presentò alcune sue musiche.

## ROMA

Augusteo. — I valenti cantori dello Schubertbund di Vienna, con l'orchestra dell'Augusteo e sotto la direzione del prof. Victor Keldofer, oltre gli inni patriottici italiani e quello a Roma di Puccini, hanno eseguito mirabilmente — il 13 febbraio — musiche di Bruckner, di Schubert, di Kienyi ecc. Il successo ha culminato ne *Il bel Danubio azzurro* di Strauss, dovuto bissare.

Adolf Busch ha avuto calorosi applausi, specie dopo il *Concerto in la magg.* di Mozart e quello *in re* di Beethoven.

Nel programma del maestro berlinese Edoardo von Borck erano comprese composizioni della giovane scuola tedesca, che hanno lasciato assai perplesso il pubblico.

Mascagni è stato festeggiatissimo nel concerto Pro Opere Assistenziali, al quale intervenne anche la Regina. Nel programma figurava pure l'Interludio del *Nerone*.

Mario Rossi, nel concerto del 3 c. m. si è valso della collaborazione del pianista Rubinstein, assai applaudito anche in brani da solo.

Klemperer ha rinnovato i precedenti successi romani, in due sostanziosi programmi: Bach, Mozart, Beethoven, l'auverture *Anacreonte* di Cherubini, e la *Sinfonia in quattro tempi* di Malipiero (nuova per Roma e già datasi con grande successo al festival di Firenze dell'anno scorso e poi a Boston, Nuova York, Seattle, Mosca, Leningrado, Göteborg, Londra ecc.). Il lavoro è stato accolto anche ora con vivissimi applausi e con molte chiamate anche all'autore.

S. Cecilia. — Tra i molti concerti tenuti, vanno ricordati quelli del violinista Livio Boni, col pianista Artalo Satta; del pianista Rubinstein; del violinista Tutenberg, ecc.; del violinista quattordicenne Corrado Romano.

Concerti diversi. — Si distinsero le cantatrici Bettina Lupo e Germana Bisazza (al piano la signora Ruffanti) e la pianista Ginevra Artusi al Lyceum; la pianista Ornella Puliti Santoliquido e la violinista Gioconda De Vito, alla Sala Borromini; la pianista quattordicenne Maria De Concilis, alla Camerata.

Tullio Serafin, la Pederzini, la Somigli, il pianista Luigi Ricci ed altri hanno dato un concerto al Quirinale alla presenza dei Sovrani. Fu eseguita anche una *Piccola cantata* scritta pel battesimo di S. A. R. Maria Pia dal maestro Carlo Gatti, su versi di L. Orsini.

## FIRENZE

Concerti Sinfonici. — Tre maestri stranieri hanno diretto i concerti del 17, 24 febbraio e del 3 marzo. Mengelber, come novità, ha presentato una *Ciaccona gotica* dell'olandese Cornelio Dopper; Scherchen, una discussa *Ausonia* di Samnisky. Nel programma di Defauw, oltre *I pini di Roma* di Respighi, erano comprese pagine di Franck, di Haydn e e di Debussy.

Al maestro Previtali è stata affidata la udizione popolare del 28 febbraio (l'*Eroica*, *Notturno* di Martucci, Sinfonia del *Nabucco* ecc.) e quella del 10 marzo, in cui — solista Enrico Mainardi — ha diretto il *Concerto* di Haydn, e, nuovo per Firenze, il bellissimo e dovunque ammiratissimo *Concerto in do* di Pizzetti.

Concerti diversi. — Il Quartetto di Firenze ha eseguito al Lyceum due nuove composizioni di giovani autori: un *Quartetto* del marchese Pietro Calabrini ed un altro di Franco Ferrara.

Al Teatro Sperimentale del G.U.F. è stata apprezzata la nuova orchestra d'archi diretta dal maestro Mario Salerno. La serata era preceduta da una prolusione del prof. Damerini su « *Il momento musicale italiano* ».

All'Istituto Fascista si è avuto un bel concerto del pianista Guido Alberto Fano, professore al Conservatorio di Milano, e del violinista Attilio Crepax.

## BOLOGNA

Liceo Musicale. — Le successive udizioni organizzate dalla Direzione hanno avuto ad esecutori: il pianista Nino Rossi col violinista Campajola ed il violoncellista Oblach (in programma, anche, *Trio in la* di Pizzetti, *Sonata come una fantasia* di Veretti, l'*Umoresca* di Nordio); il pianista Prokoviev, che ha eseguite sue musiche; il pianista Rudan, col violinista Materassi, col flautista Gasparri e l'organista Fuser (piacquero particolarmente *Le danze del Re David* di Castelnuovo Tedesco, una composizione organistica di Bossi, *Sonata in fa* di Pilati); il pianista Kurt Engel, in musiche di Chopin.

Concerti diversi. — Meritano particolare rilievo quelli del duo pianistico Alda Rabboni e Edith Kiwi (che suonarono anche alcuni pezzi sincopati); del pianista Fabio Fano, ch'ebbe

un notevole successo, al Circolo della Stampa; e del cantante Luigi Simonetta-Rangoni, alla Filarmonica.

### TORINO

® E.I.A.R. — Nel programma di Rito Selvaggi, oltre il suo *Preludio per la « Messa Antoniana »*, era compresa, nuova per l'Italia, la *Sinfonia in mi magg.* di Schubert, ricostruita da Weingartner.

Guglielmo Mengelberg, oltre la *Quinta* di Ciaicowski, i *Preludi* di Liszt, ed una Sinfonia di G. C. Bach, diresse il *Concerto in re* di Paganini, ottimo violinista Guido Bignami.

Gli ultimi due concerti erano affidati a Victor de Sabata, il quale, oltre il graditissimo preludio dello *Straniero* di Pizzetti, presentò pagine di Wagner, di Berlioz (*Marcia ungherese*), di Rossini, di Strawinski, *Il tempio greco* di Orefice per violoncello (Mazzacurati) e orchestra, e i *Tre corali* di Bach-Respighi.

### VENEZIA

® Accademia di musica antica. — L'eminente direttore di essa, prof. G. G. Bernardi, ha voluto inaugurare il 16° anno accademico con una commemorazione di M. E. Bossi nel decimo anniversario della sua morte. Dopo un esauriente discorso dello stesso prof. Bernardi ed acconce parole del maestro Tincani e di S. E. Volpi di Misurata, si è eseguito un bel programma di musiche del commemorato.

Altra commemorazione di M. E. Bossi si è avuta successivamente al Liceo Musicale, con esecuzione di sue musiche, precedute da un discorso di Gino Tagliapietra.

® IV Mostra interprov. di musica contemporanea. — Nel terzo concerto ebbero festosa accoglienza un *Quartetto* di Nino Sanzogno, un *Trio* di Bruno Dal Pont, alcune *Liriche* di Lino Liviabella, di Franco Baldanello e di Pino Donati; due *Preludi* per pianoforte ed archi di Gino Gorini; un *Intermezzo* per orchestra da camera di Onofrio Altavilla; un *Allegro da concerto* per piano e piccola orchestra di Ermanno Colarocco.

### NAPOLI

® Accademia Napoletana Concerti. — Lieto successo ha avuto il pianista Uninsky e successivamente il violoncellista Barjansky che ha svolto un programma bachiano e händeliano, con la collaborazione di un gruppo di strumenti ad arco. Molti applausi ha avuto, anche, l'organista Germani.

® Conservatorio. — Ottime udizioni del Quintetto napoletano, che eseguì anche il *Qiuntetto gregoriano* di Tebaldini.

Calorosissime accoglienze ebbe Marinuzzi nel suo concerto sinfonico. Oltre la *Quarta*, il *Concerto grosso* di Locatelli, la sinfonia dei *Vespri siciliani*, fece conoscere il suo *Preludio e Preghiera* che piacque assai.

® Camerata musicale. — Buone udizioni della violinista Varriale con la pianista Zino. In programma, anche, *Pastorale di Natale* di Jachino e *Canto* di Cilea.

® Associazione donne Professioniste e Artiste. — Successo del trio femminile Capacci-Palermi-Caputo.

### PALERMO

® Amici della musica. — Il primo concerto ha avuto ad applauditissimo interprete il violinista Vecsey con il pianista Agosti; il secondo, l'eletta cantatrice Fausta Yoshiko Beltramelli, che ha fatto conoscere alcune liriche giapponesi, altre di Pratella e Mortari su versi di Antonio Beltramelli, *Ninna-Nanna* di Mulè, *Filastrocche* di Lualdi, *Tràccas* di Porrino.

® Concerti diversi. — Una bella udizione ha tenuto al Circolo Geraci, con la cooperazione della pianista G. Scala, il violoncellista Caminiti, applaudito anche come autore di una *Giga* e come trascrittore di una Suite bachiana. — Al Circolo della Stampa hanno offerto una riuscita serata la soprano Mimy Yyala ed il tenore Savarino.

### VARIE DALL'ITALIA

® L'onorevole m.° Lualdi ha inaugurato a Catania, nel castello Ursino, il ciclo delle conferenze culturali pel centenario belliniano. — Il senatore Marciano, a sua volta, ha pure commemorato Bellini a Bari ed a Brescia.

® Attilio Ranzato e Renzo Bossi hanno dato alcuni applauditi concerti a Bolzano, Verona, Vicenza, Padova e Rovigo.

® Virgilio Ranzato è stato apprezzato, a Como, anche come compositore. Al piano, ottimamente, anche in brani da sola, Lina Cuscinà.

® Alla Società dei Concerti di Parma si è distinta la valente cantatrice Ira Follador.

® In omaggio al maestro Gilberto Cattolica, pel 25° anniversario della sua nomina a direttore del Liceo Frescobaldi di Ferrara, si è dato un applaudito concerto di sue composizioni. Il m.° Cristiani ha tenuto un discorso sulla attività artistica e didattica del festeggiato, al quale furono offerti diversi doni.

® In uno dei consueti ottimi concerti che il maestro Romano dirige a Merano hanno avuto lietissima accoglienza la *Sposa fedele* di Pietro Clausetti per orchestra e canto (impeccabile solista Viki Minarik) e la *Suite* per archi e piano di M. Pilati.

® La giovane pianista Enrica Cavallo è stata assai applaudita in un concerto a Pisa.

® A Mantova si sono avuti concerti del pianista Alfonso Del Bello (che poche sere prima aveva suonato a Milano) e di Virgilio Ranzato con Marino Beraldi.



® A Treviso, il Quartetto De Guarnieri, con la collaborazione della cantatrice Maria Rota e del pianista G. Favaretto, ha eseguito molto bene musiche di Respighi, di Pizzetti, Casella, Mortari, Rota ecc.

### VARIE DALL'ESTERO

® Alla Sala Rameau di Parigi, una seduta è stata dedicata a composizioni italiane, calorosamente applaudite: *Mascherata delle principesse prigioniere* di Malipiero; *Le fontane di Roma* di Respighi, *Lamento d'Arianna* di Monteverdi, nella trascrizione di G. Benvenuti, le *Tre Canzoni* di Pizzetti cantate squisitamente da Ginevra Vivante, ecc.

® All'Aja, il Quartetto Galliano, diretto da T. Zapparoli, con la collaborazione di artisti olandesi, ha eseguito composizioni di M. Castelnuovo Tedesco, di Pick Mangiagalli, di Santoliquido e di Respighi.

® Nella grande sala del Konzerthaus di Vienna, il maestro Gilberto Gravina ha diretto lo *Stabat Mater* di Rossini, con l'orchestra sinfonica della città e ottimi solisti.

Un bel concerto ha tenuto pure a Vienna, l'arpista prof. Luigi Magistretti.

® In una Accademia di musica italiana tenuta a Varsavia è molto piaciuta la cantatrice Fiorenza Ciampelli.

® Don Licinio Refice ha fatto conoscere al pubblico di Malta, con la cooperazione di alcuni artisti del teatro Reale, le sue composizioni *Martirio di S. Agnese*, *Trittico francescano*, *La Samaritana*. Vivissimo successo.

® Il maestro Max Reiter ha diretto l'Orchestra sinfonica di Budapest, comprendendo nel programma musiche d'autori italiani (Mulè, Respighi, Wolf Ferrari).

® Assai frequenti, in questi ultimi mesi, sono state le esecuzioni all'estero di musiche di Goffredo Petrassi. Segnaliamo, fra esse, quelle dei *Colori del tempo*, a Praga e ad Amsterdam (cantatrici Ré Koster e de Nobel); del *Preludio, Aria e Finale* per violonceello e pianoforte, a Ginevra (violoncellista Walter); dell'*Introduzione e Allegro* per violino e pianoforte, ad Amsterdam (violinista Moszkowski).

® Il distinto violinista Leo Petroni è stato assai apprezzato in diversi concerti tenuti ultimamente a Berlino e precisamente alla sede del Fascio, alla Sala Beethoven, all'Esplanade, ecc.

® Il pianista Giuseppe Piccioli ha svolto un ciclo di concerti nelle principali città dell'Africa del Nord.

® In una serata di gala franco italiana a Nancy, hanno incontrato il pieno favore del pubblico — diretti da Bachelet — il poema sinfonico *Chimere* di Guido Bianchini e la *Suite Adriatica* di Lualdi. Si è assai distinto, anche, il pianista Cesare Valabrega.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Parigi

Le società orchestrali parigine vivono giorni difficili: qualcuna in disgregazione, altre in felice riorganizzazione. La crisi economica avrà dato frutti amari, ma artisticamente non nocivi.

Si afferma talvolta che il francese non è popolo musicale. C'è chi ne ha fatto una specie di assioma. Confesso che ho cercato di approfondire le ragioni che l'hanno creato. Mi pare che si confondano e si svisino sovente le caratteristiche e le tradizioni artistiche e spirituali di questo pubblico. Le masse non provano certamente l'entusiasmo musicale degli italiani o dei tedeschi. Alle loro canzoni popolari manca la sentimentalità spontanea della canzone napoletana, la grazia vivace della viennese. Cantare in coro non è nell'istinto nazionale, e se si eccettua qualche regione del mezzogiorno e l'Alsazia, la musica popolare è povera cosa.

Del resto, anche per la musica, Parigi è giudice unico. E qui il pubblico dei concerti e del teatro lirico è prettamente borghese. L'operaio preferisce lo spettacolo di varietà, il cinema e lo sport. In questo senso la musica, in Francia, non è arte popolare. Ma la borghesia, specialmente dopo la guerra, si è appassionata per la musica sinfonica. Le società orchestrali si sono moltiplicate, si sono costruite nuove sale per accogliere le orchestre e i solisti più o meno celebri dell'universo, che ambiscono la consacrazione francese.

E così, questo pubblico, poco romantico per natura e per educazione — al contrario del tedesco — e ragionatore quale figlio di Descartes, si è creato, più per volontà intellettuale che per temperamento, un centro di vita musicale di primo ordine. Rimane nei musicisti una marcata preferenza per la musica a programma: caratteristica tradizionale francese, che va da Berlioz, imbevuto di letteratura romantica nordica, a Debussy, simbo-

lista ed impressionista. Domina ovunque la letteratura. Il musicista, come gloria nazionale, come simbolo dell'anima popolare ha sempre ceduto il primo posto al poeta, al letterato. L'amore frenetico dell'Italia per Verdi, la popolarità di uno Strauss non sono immaginabili in Francia. Gounod, che fu il più popolare dei musicisti, visse nell'ombra di Victor Hugo, l'idolo nazionale.

Eppure, unicamente Parigi si permette il lusso di avere quattro orchestre da concerto stabili e altre più o meno vacillanti. Qualche volta ne ho sentito dir male. Io stesso rimango sorpreso da certe esecuzioni convenzionali o slavate, quasi sempre causate dalla solita mancanza di prove per ragioni economiche. Le sovvenzioni governative e municipali sono pietosamente meschine. Eppure si ha un totale minimo di sette concerti orchestrali ogni settimana. Così si facilita naturalmente l'esecuzione di musiche nuove e s'incoraggiano i giovani.

Tutto ciò è merito della borghesia che ascolta con entusiasmo fedele i concerti classici, — purtroppo assai spesso Wagner che dovrebbe rimanere in teatro — seguendo con benevola curiosità anche quelli di musica moderna e contemporanea. L'interpretazione di queste musiche potrà talvolta discutersi, ma l'esecuzione materiale è quasi sempre eccellente. I componenti le orchestre sono in generale degli artisti di primo ordine, conoscitori profondi dello strumento che suonano. Se gli ottoni dell'orchestra di Vienna hanno un suono più nobile, un accento più drammatico, sia per la lega metallica o anche per la semplice dimensione, i legni francesi hanno una superiorità indiscutibile.

Arturo Nikisch ammirava profondamente il singolo professore d'orchestra francese. Toscanini ottiene — specialmente nella musica moderna — degli effetti di colorito che le famose orchestre germaniche, più disciplinate ma meno sensibili, non consentono.

Attualmente le società che meglio funzionano sono la più antica, quella del Conservatorio diretta da Gaubert che eccelle nella formazione di programmi artisticamente equilibrati e la Società Colonne, diretta da Paray, successore di Pierné, un temperamento musicale che il pubblico segue con grande curiosità. Le Società Lamoureux e Pasdeloup sono acefale. Ad ogni concerto c'è una nuova bacchetta direttoriale: ogni bacchetta ha le sue intenzioni, ma quasi sempre non sono proprio quelle dell'autore. La morte del maestro Straram è stata una vera perdita per i giovani musicisti, ansiosi di sapersi seguiti con fraterno interessamento.

***

Di novità trascendentali non ne abbiamo avute. Ai concerti Siohan ho riudito le parti migliori che Honegger ha scritto per il film *Les Miserables*. Non seguendo più lo sviluppo del romanzo, obbediscono alle esigenze sinfoniche di una *suite*. Il brano migliore è quello che descrive la scena in cui Jean Valjean salva Marius. Nell'assieme, emerge la nota abilità dell'autore.

*Inscriptions pour les portes de la ville* di Gaubert, ispirate ai versi di Henri de Regnier, sono quattro quadri di tinta orientale e di un certo effetto. Anche qui brillano quelle qualità di tecnica, direi di mestiere, che bisogna riconoscere ai musicisti francesi.

Ferroud, in *Foules*, segue le orme di Stravinski della maniera rivoluzionaria. Al concerto di musica italiana, diretto dal Maestro Siohan, il maggiore successo toccò alle *Tre Canzoni* di Pizzetti, cantate assai finemente e con bellissima voce dalla signorina Vivante. A questo concerto non c'erano purtroppo gli italiani di Parigi. Perchè?... Al Conservatorio molti applausi per il violoncellista Mainardi, che eseguì per la prima volta il *Concerto* in *do* di Pizzetti, accolto con molto favore dalla critica.

Di musica ardita ne sento poca. Si calmano le belve? Sarà forse di conforto per gli autori, ma non approvo la troppa musica di teatro che passa, per svariate ragioni, alle sale da concerto, anche se si tratti di *Le Roi d'Yvetot* del Maestro Ibert, che è cosa graziosa e originale, o dell'*Habanera* di Laparra, che dovrebbe ritrovare l'antico successo teatrale.

***

All'Opéra Comique si è dato *Mon ami Pierrot*, in un atto, parole e spirito di Sacha Guitry, musica dell'americano Sam Barlow. Il soggetto appoggia la leggenda che la famosa canzone *Au clair de la lune* sia del Lulli, personaggio centrale del lavoro. La canzone è invece del diciottesimo secolo e d'autore ignoto. La cosa non ha importanza, perchè le leggende sono belle appunto perchè leggende. Alla musica del Barlow, che ha fatto i suoi studi a Parigi, manca la gaia leggerezza dovuta al soggetto; ma essa ha delle qualità di buon gusto e di forma assai notevoli.

Avvenimento sensazionale è stata la duemillesima rappresentazione del *Faust* di Gounod all'Opéra. Distribuzione delle parti ai migliori cantanti, messa in scena accurata, orchestra obbediente. Si è tolta la polvere che ricopriva quest'opera di repertorio; quella polvere che si accumula con la « routine » e che troppo spesso si spaccia per tradizione sonnifera.

A Parigi la critica musicale è fatta da musicisti di professione. E' naturale che ne risulti una specie di Società di mutuo soccorso. Si dice male solo dei morti e degli stranieri: specialmente se concorrenti e vivi. Da troppo tempo non mancavano le avanguardie intelligenti che consideravano la musica del



Gounod dolciastra, borghese, « pompier », ecc. Purtroppo lo stesso Debussy lanciò delle frecce di un'ironia assai infelice contro Gounod. Ma la cifra 2.000 ha fatto riflettere i più giovani e i più feroci, e ora li vediamo — con quale sincerità? — proclamare « *Faust* è un capolavoro ». Raynaldo Hahn, critico brillante e non snobistico, scrive giustamente: « ... dovevate decidervi prima. Siamo in numero sufficiente per servire la memoria di Gounod. E' troppo tardi, siamo al completo ».

Anche la ripresa di *Otello* ha convertito qualche critico che non voleva ancora accorgersi che Verdi è un classico del teatro.

Malherbe, critico di vasta cultura generale, ne parla con grande ammirazione riconoscendo che *Otello* « est le chef-d'oeuvre incontesté de la musique dramatique d'Italie ».

« Dès ses premiers ouvrages, et avant Wagner — egli aggiunge — Verdi avait pressenti l'efficacité du leit-motivisme... il s'en interdit l'emploi dans ses propres oeuvres... » quando s'accorse che Wagner ne aveva fatto una teoria in voga all'estero.

Come italiano, Verdi voleva rimanere nazionale. E' fantasia, sovente di pessimo gusto, ciò che narra il romanzo *Verdi* del Werfel. Dopo tale articolo, bisogna perdonare al Malherbe qualche leggerezza scritta in altri tempi. Unicamente perchè, in fondo, la cosa è divertente, ricorderò una sua affermazione ormai remota, e che cioè la musica dell'*Otello* non si adatti bene alla parola! Oggi nessuno contesta, invece, che l'espressione musicale della parola sia una delle più singolari meraviglie dell'arte verdiana, e che tale espressione rimanga un modello sinora insuperato.

Dopo 27 anni — prova di vitalità — *Ariane et Barbebleu* di Dukas è passata dall'Opéra Comique all'Opéra, quadro più ampio e favorevole a questo lavoro che ormai si deve considerare con *Pelléas*, certamente più originale e geniale, fra i pochissimi lavori vitali francesi del XX secolo. Il fatto che essi si diano poco non significa nulla. Conteranno però nella storia dell'arte musicale.

Nella fu *Rivista di Roma*, anno 1908, prevedevo l'influenza di quello che allora si chiamava rinnovamento. Virtù e difetti sono ancora gli stessi. Le virtù, moltissime, primissima una coscienza magnifica d'artista; i difetti, in fondo, non sono tali, perchè se la luce generale del lavoro è sovente troppo tetra e plumbea, ciò è dovuto alla scelta del soggetto, a quell'« effroi de l'inconnu » maeterlinkiano ch'era necessario conservare per fare un'opera d'arte.

Il pubblico dell'Opéra, che non mette piede all'Opéra Comique, rimase come sorpreso di non aver acclamato prima un musicista così significativo. Ma Dukas, nella sua ammirabile modestia, non volle presentarsi alla ribalta. Ariane era Germaine Lubin. Dopo le sue interpretazioni di Isotta ed Elektra, con questa, essa ora ha il diritto di prender posto fra le più grandi artiste della nostra epoca.

***

Al librettista Armory, al musicista Mariotte, non è mancato coraggio per tentare un soggetto immortale di proporzioni così ampie, quale *Gargantua* del Rabelais. Più fortunati dello stesso Massenet, hanno ottenuto un certo successo. La grande e grossa popolarità del capolavoro letterario conserva la sua forza. Bisogna lodare il librettista che ha saputo dar vita scenica alla smisurata, orgiastica gaiezza del soggetto, senza cadere nella licenza, e profittare di quella nota di poesia che è pregio originalissimo del libro.

Mariotte — ex-ufficiale di marina — noto per aver musicato una *Salomè*, che gli procurò molte noie con Riccardo Strauss — è certamente un musicista di polso. L'intera partitura denota una volontà cosciente di fare opera d'arte, senza troppe preoccupazioni estetiche, ma da uomo che conosce certi segreti professionali. La parte corale è musicalmente la migliore. L'orchestrale mi sembra meno riuscita.

Penso che con questo soggetto, così tipicamente francese, il Mariotte avrebbe dovuto liberarsi (cosa non facile) da certe sue teorie che sanno troppo spesso di wagnerismo sorpassato. A nulla serve l'*intenzione* del musicista di trattare parodisticamente i troppi temi wagneriani. Il soggetto francese assume un carattere germanico che non trova scuse. Il fatto che la musica sia stata scritta, in gran parte, durante la guerra e che il Mariotte abbia « voluto » ironizzare, non può prendersi in considerazione. La sincerità dell'arte riprende i suoi diritti. La parodia non interessa. In ogni modo, con simili intenzioni, occorreva opporre qualche cosa d'ugual valore, ma di carattere tipicamente diverso. Non ostante questi capitali difetti, credo che il lavoro interesserà per qualche tempo il pubblico dell'Opéra Comique. Gli applausi sono andati anche alla bellissima rappresentazione dovuta alle nuove direttive del Gheusi.

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.

VINCENZO BELLINI

COMPOSIZIONI DA CAMERA

PER CANTO E PIANOFORTE

(123282) L. 12

*EDIZIONE RICORDI*

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

RAABE PETER — *Liszts Schaffen.* (Gotta, Stuttgart).

Non una apologia, neppure una stroncatura, e neppure un dire e non dire, ma l'esame attento e giusto, l'osservazione delle intenzioni e dell'ambiente dell'artista, la comprensione del suo stile e del valore di esso. Per ciò questo libro del Raabe è assai più utile e lodevole di quello, ormai notissimo, di Lina Ramann, sovente incerto nella valutazione e troppo indulgente. Per la serietà dei propositi il Raabe si rifà all'eccellente saggio che Arnold Schering pubblicò sull'arte e la personalità di Liszt nell'*Jahrbuch der Musikbibl. Peters* 1926.

Cominciando col descrivere il gusto francesizzante del romanticismo di Liszt, e col riconoscere la fusillità di molte composizioni di lui, esprime un pensiero che mi sembra riassuntivo di almeno un aspetto lisztiano: Liszt s'illudeva sovente di render concreto ciò che soltanto pensava. Infanti le sue intuizioni, i pensieri, si intravedono forti, profondi, splendidi, più di quanto realmente suonino. E fra il concepire e il realizzare resta spesso un divario, c'è un'ambascia, che, stranamente, neppur la tecnica eccellente e novatrice riesciva a superare.

Con saggio discernimento continua il Raabe a criticare le musiche venute occasionalmente nella penna e quelle inspirate, meditate, elaborate; ed esamina succintamente le opere per il pianoforte e per l'organo, i concerti e i poemi sinfonici, accennando al virtuosismo dell'esecuzione, alla programmaticità, allo svolgimento dei motivi, più che temi, alle qualità inventive; i *Lieder*, notandone le relazioni con quelle dei grandi dell'Ottocento sedesco e i frequenti errori della ritmica verbale; le composizioni per la chiesa e gli oratorii; osservazioni acute e documentate.

Un capitolo su Liszt scrittore è pure interessante, notandovisi ora la originalità della critica di lui, ora la ripetizione quasi integrale di pensieri altrui. Con tali indagini il Raabe ha illuminato pienamente la personalità di Liszt, la quale, per la complessità delle attività e anche delle opposte condizioni della vita, era parsa a molti enigmatica.

Per abbondare, egli si domanda infine: Chi era Franz Liszt?, e risponde toccando le questioni della posizione sociale ed etnica di Liszt, cittadino del mondo più che d'una nazione e non perciò internazionalista; dell'autocritica, essendo egli stato sovente ingenuo fino alla puerilità; della ricchezza tecnica e dell'arricchimento donato ai mezzi dell'espressione musicale; dell'affermazione teorica di un sistema e del ripudio del sistema nelle singole creazioni. Il volume termina con il catalogo completo di tutte le opere di Liszt; preziosissimo per la consultazione.

FEHR MAX — *Wagners Schweizer Zeit.* (H. R. Sauerland & C., Aarau).

I soggiorni a Zurigo dal 1849 al '58, a Tribschen dal '66 al '72, costituiscono due fra le più importanti tappe della vita di Riccardo Wagner. Opportunamente, Max Fehr si è proposto di rievocare quegli anni, descrivendoli più minuziosamente ed esattamente di quanto abbiano fatto altri biografi. Molti documenti nuovissimi gli han reso possibile di riuscire allo scopo. Il primo volume, ora pubblicato, comprende gli anni 1849-58, cioè dall'arrivo di Wagner a Zurigo fino alla memorabile rappresentazione del *Tannhäuser* nell'Aktientheather di quella città.

A decine si soverano gli interessanti eventi wagneriani in rapporto alla cultura di quel tempo. Ecco Wagner, direttore dei concerti, presentare le sinfonie di Beethoven e l'ouverture del *Tannhäuser*; ecco descritte la cura della sua concertazione (l'obolista si reca da lui per studiare meglio la sua parte; l'orchestra lo invita a parlare della sua arte, per intenderne lo spirito). Successi ardenti, e una donna, fra tante ammiratrici, è particolarmente colpita dall'ardore di quell'artista, la Wesendonck... Rappresentazione del *Don Giovanni* di Mozart, un'opera che alla ben costumata società zurighese parve un po' libertina, 8 novembre 1850.

Nello stesso anno, la sera del 28 agosto, l'esule compositore, seduto nell'Osteria del Cigno a Lucerna, immaginò con un'ansia crescente di minuto in minuto, con l'orologio in mano, la rappresentazione del suo *Lohengrin*, che in quella stessa ora Liszt dirigeva per la prima volta a Weimar. Nel '53, visita di Liszt. Si fanno riposti sulla rappresentazione dell'opera nibelungica; grandi difficoltà, grande fede. — Ma costerà un milione, almeno! — dice sbalordito il Wille. — Lo troverà, il milione! — risponde, entusiasta e sicuro, Franz Liszt...

GOLLES H. C. — *Symphony and Drama, 1850-1900.* (University Press, Londra, Humphrey Milford).

È il settimo volume della *Oxford History of music*, la quale rimase, dunque, per continuare. Pubblicazione necessariamente non unitaria, a cagione della varietà dei collaboratori. La collezione ha assunto caso per caso atteggiamenti e metodi diversi. Qualche volume riuscì quasi un manuale, qualche altro un saggio monografico. Questo or ora pubblicato si propone di esaminare le attività di parecchi compositori del periodo postromantico e di accertare le loro relazioni, ora che esse appaiono più evidenti, nella lontananza del tempo. È un periodo di storia, aggiunge l'autore, più che un movimento, e però gli sembra interessante considerare specialmente la creazione del dramma musicale di Wagner e il ritorno della musica strumentale all'ideale sinfonico. Dati siffatti propositi, non sorprende di veder dedicato a Wagner un capitolo, e a Verdi due sole pagine in un capitolo intitolato «Dopo Wagner», e a Puccini quattro pagine...

*a. l. c.*



## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BACH (G. S.) — *Sei Sonate* e *Partite* per Violino solo. Revisione fatta dalla Bach-Gesellschaft. Arcate e segni d'interpretazione a cura di E. Polo. (G. Ricordi e C., Milano).

Dalla *Rassegna dell'Istruzione Artistica*, Roma.

Segnaliamo con intimo orgoglio la nuova revisione italiana di questo monumento della letteratura musicale, destinata finalmente ad emancipare i nostri violinisti dalla schiavitù delle edizioni straniere.

È merito di Enrico Polo, il caposcuola che con tante valide opere ha contribuito alla rinascita dell'Italia violinistica, l'aver saputo curare una edizione che non solo risponde in pieno alle finalità della scuola, ma sostiene anche vittoriosamente il confronto con le più note revisioni d'Oltralpe.

Il compito non era facile, dopo che i maggiori interpreti, cominciando da F. David fino ai contemporanei, avevano tentato a fissare in innumerevoli revisioni le caratteristiche delle proprie vedute. Come dire una parola nuova e convincente dopo tanti illustri esempi?

Enrico Polo ha cominciato col mantenere intatta la genuinità della versione; poi, forte dell'esperienza acquistata in circa quarant'anni d'insegnamento, si è ispirato alla maggiore semplicità e naturalezza nell'indicare i vari segni interpretativi, eroigolando questi sani principi al fuoco della sua rara sensibilità.

Per raggiungere il primo intento si è servito dell'edizione dell'Opera Omnia pubblicata dalla «Bach Gesellschaft», che riproduce fedelmente il manoscritto originale e, quel che più conta, l'ha rispettata. Nei pochi casi in cui era logico supporre un *lapsus calami*, un'annotazione chiarisce il dubbio: (vedi la Sarabanda a pag. 16, o il Preludio a pag. 53). Quando le legature non rispondevano alle esigenze dell'arco, le ha naturalmente modificate; ma serbando sempre integro il senso del discorso musicale bachiano.

Quanto alla dinamica, Enrico Polo non è caduto negli eccessi di alcuni revisori, che con la sovrabbondanza dei segni rendono l'esecuzione manierata e priva di stile, e neppure di quelli che pretenderebbro di essere depositari dell'autentica maniera d'interpretare il grande di Eisenach, escludendo qualsiasi sfumatura di colorito, per non correre il pericolo di rendere espressive opere che, secondo loro, sono state concepite in assoluta freddezza di spirito, e non ammettono quindi altri coloriti all'infuori del *piano* e del *forte*.

Enrico Polo non ha seguito nè gli uni nè gli altri, ma si è tenuto virtuosamente nel giusto mezzo.

Per la diteggiatura (eterno problema, che induce spesso il revisore ad adottare criteri troppo personali), egli ha saputo trovare le soluzioni più semplici e più ingegnose, che accoppiano alla comodità di posizione della mano sinistra il rispetto dell'uniformità di timbro richiesta da determinati passaggi, evitando disagevoli e assurdi cambiamenti di corda; questo ha ottenuto mediante il frequente uso delle posizioni *pari* e con insensibili spostamenti semitonali.

Naturalmente chi ha imparato a conoscere quest'opera attraverso altre edizioni, non dovrà giudicare secondo l'abitudine acquisita da anni, ma rifarsi una verginità che gli permetta di apprezzare gli indiscutibili pregi della nuova revisione con spirito evolutivo e senza preconcetti.

Una innovazione degna di nota e che riuscirà di grande giovamento a quelli che per la prima volta si accostano a questo colosso della polifonia violinistica, è costituita dalle *frecce rovesciate*, poste a indicare in quale voce dell'accordo si trova la linea tematica che si deve far risaltare, imprimendo all'arco un moto inverso sulle corde. Risultato così agevolato l'opera del maestro nello sviscerare questo capolavoro precursore e tuttora insuperato anche nella tecnica polifonica del violino, nonostante l'imitazione regeriana; questo capolavoro di cui lo stesso Bach sentì la grandezza, trascrivendone alcuni brani per altri strumenti, e che ha suggerito accompagnamenti totali o parziali a F. Mendelssohn e a R. Schumann, e trascrizioni per pianoforte e persino per orchestra a F. Liszt, J. Raff, J. Brahms, C. Saint-Saëns, G. Zichy, J. Philipp, F. Busoni, R. Pick-Mangiagalli e altri ancora.

Da notare ancora la modicità del prezzo rispetto alle edizioni straniere.

In conclusione, questa edizione che onora Enrico Polo e l'arte violinistica italiana, costituisce anche una nuova benemerenza per la Casa Ricordi, che in veste dignitosa e correttissima va completando giorno per giorno la raccolta di opere didattiche creata per gli studiosi d'Italia... e non soltanto d'Italia.

M. A.

FEDELI (L.) — *Una mamma*, per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Graziosa la poesia e graziosa la musica; molta semplicità e garbata spontaneità.

MONTICO (M.) — *Nevicata*, per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Accurata interpretazione della notissima poesia di Giosuè Carducci.

*e. o.*

## MUSICA SINFONICA

BARBIERI (M.) — *Epitalamio Reale*, Salmo XLV - Partitura. (Ditta «Musica», Genova)

Questo recente lavoro del nono maestro genovese, se trae occasione da una circostanza particolare, le Nozze delle L.L. Altezze Reali i Principi di Piemonte, a cui è dedicato, è peraltro ispirato ad un brano di altissima poesia, quale è il Salmo XLV di David, ottimamente parafrasato in versi italiani. Quindi la natura encomiastica della composizione si avvalora, si sublima e si interiorizza in virtù di un contenuto ideale universalmente umano. E ci sembra che il Barbieri abbia saputo mantenersi e rimanere al livello della poesia biblica sia per la invenzione tematica che per la realizzazione orchestrale.

Il lavoro si inizia con un «molto maestoso e solenne» in cui ad un tema di ottoni si contrappongono arpeggiati festosi di legni e di archi: e un coro innalza il suo inno glorioso: «Un bel canto mi erompe dal cuore» in stile prevalentemente omofonico di ottimo effetto. Un dolce tema del corno inglese si intreccia ad un altro dei tenori e le voci si rispondono in bella gara di ritmi e di armonie esalanti aromi orientali. Un episodio centrale sereno (solo di baritono) prepara l'«allegro trionfale», che si innanza a sonorità osannanti di luminosa festosità. Dopo un piccolo brano polifonico a voci sole, una breve percorrizione finale chiude la composizione, nella quale ogni elemento di stile e di condotta rende, con fine senso di poesia, l'atmosfera altisalma e lontanamente orientale dell'ambiente biblico.

L'*Epitalamio Reale* è lavoro che attesta la presenza di un maestro della forma e di un artista di fine sensibilità e di accesa fantasia.

ADAMI.

# MUSICA ESEGUITA

## "La Vigna" di G. GUERRINI al Reale dell'Opera.

### Da *La Tribuna*, Roma (A. Gasco)

Spira in ogni parte del lavoro un'aura di letizia e il buon gusto del musicista appare sempre irreprensibile. I personaggi agiscono e cantano con naturalezza; ogni scena ha una giusta dimensione, salvo quella della danza, innegabilmente prolissa. Però, dal punto di vista musicale, questa danza è degna di elogio, perchè felicemente ispirata e svolta con superiore bravura. Crediamo, anzi, che essa potrà essere distaccata dal complesso dell'opera per formare un pezzo sinfonico autonomo, ben adatto ai concerti orchestrali.

### Da *Il Piccolo*, Roma (P. Bernasconi)

Del resto tutta la partitura rivela la capacità squisita del musicista che, ad una variopinta armonizzazione, ha saputo accoppiare bellezze strumentali, geniali e gustosi impasti timbrici e mutevolezza e proprietà di ritmi. E la tecnica abilissima del musicista e dell'artista appare, non solo in quell'inizio della danza del 2° atto, che costituisce indubbiamente una trovata, ma anche e principalmente nei pezzi di assieme, la vivacità e la plasticità dei quali attestano saldezza esemplare di mano e padronanza assoluta della forma.

### Da *Ottobre*, Roma (A. Ghislanzoni)

... Assai sentito e riuscito vi appare l'elemento grottesco e caricaturale, l'entrata di Bartolomeo al II atto, il tema di marcia funebre e nell'atto III il tema di marcia sostenuto quando il vecchio Bartolomeo avvolto nella tenda e armato dello spadone fruga fra i mobili della stanza da letto in cerca dell'amante della moglie.

### Da *Il Popolo di Roma* (L. C.)

Ma è il terzo atto che contiene le pagine migliori della partitura, quelle in cui l'opera si condensa musicalmente. Vi sono situazioni sceniche circoscritte in situazioni musicali di buon effetto, prima di tutte la scena del ritorno di Bartolomeo. Qui il recitativo diventa addirittura parlato, al modo dell'opera buffa rossiniana; e subito, chiarito il senso scenico, alla frase recitata si oppone la frase cantata. Il risalto, come si può immaginare, è eccellente.

### Da *Il Corriere della Sera*, Milano.

Per questa favola burlesca, il maestro Guerrini ha scritto una musica di vario carattere: l'elemento patetico e drammatico si alterna con quello comico senza creare contrasti. La vicenda, per la varietà delle situazioni, si presta ai colori d'una varia tavolozza e il Guerrini ha saputo essere un accorto pittore. Così nel primo atto abbiamo canti interni di innamorati, misti a cantilene di ubbriaconi; poi un terzetto comico di beoni fortemente burlesco. Dopo la pausa lirica del canto di Ruberto, la musica erompe nel concitato terzetto fra Ruberto, Lucrezia e Arrighetto. A questo punto il Guerrini ha dato tocchi musicali vivaci e concitati. Segue la sospirosa serenata di Ruberto a forma chiusa di piana lirica.

Nel secondo atto prevale, ma con misura, il sapore prettamente comico. Esso si apre con poche battute dell'orchestra su un motivo che commenta, anche in altri momenti dell'opera, la gelosia. Poco dopo l'entrata di Bartolomeo l'orchestra descrive in modo caratteristico la paura del vecchio e il battito del suo timido cuore. Volutamente enfatico è il duetto di Ruberto e di Lucrezia. In un brano di forma chiusa, Arrighetto, sotto le vesti di un uomo semibalbuziente, descrive da amargiasso quello che farà se comparirà qualche attentatore all'onore di Lucrezia. Pizzicate degli archi a cui fanno contrasto ritmi secchi e sincopati dei legni e degli ottoni accompagnano la balbuzie. Nella danza degli spiriti, a forma sinfonica, si alternano due motivi principali: quello saltellante degli spiriti malefici e quello languido degli spiriti allettatori.

Il terzo atto è di carattere eminentemente lirico atteggiato a una serietà che contrasta con gli atti precedenti. Si chiude con un quartetto finale di un movimento assai vivace.

### Da *La Nazione*, Firenze (m. c.)

Il maestro Guerrini, musicista di larga e profonda cultura, di schietta e sana ispirazione latina, si è principalmente preoccupato di non distaccarsi troppo dalla tradizione dell'antica opera comica italiana, specie nel dare il maggior rilievo possibile al fattore vocale sulla strumentalità, e nel lasciare un compito assai rilevante ai recitativi. Ciò, senza tuttavia rinunciare a brani di buona, piena ed anche ispirata lirica.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Concludendo, il maestro Guerrini ha scritto un'opera la cui musica ha, per maggiori pregi, la chiarezza della forma ed il carattere di schietta, tipica origine italiana.

---

## "Fiordisole" di F. VITTADINI e G. CORNALI alla Scala.

### Da *Il Corriere della Sera*, Milano (Inter).

Di toni delicati e di morbide cadenze è apparsa la danza dei Coralli, indovinata la grottesca entrata del corteo dell'Arcicorne, saporito il ballo dei ranocchi e delle lucciole così come il «Saltarello» dell'ultimo quadro, vivace e strapaesano, questo, quanto la danza popolare del quadro secondo.

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Gli applausi del numerosissimo pubblico — il teatro era tutto esaurito — hanno accolto ciascun quadro del ballo. Specialmente piaciuti sono stati quelli della valanga e l'ultimo delle spighe d'oro.

### Da *L'Ambrosiano*, Milano (g. c. p.).

Ai suggerimenti dell'azione, fornitagli dal Cornali, si è attenuto il maestro Vittadini, la cui partitura si presenta sullo stampo del ballo nostrano, e non su quello del balletto che per antonomasia si è convenuto di chiamare russo.

Tranne infatti brevi episodi di collegamento — alcuni dei quali di impronta grottesca — e un paio di brani in aspetto di pezzo chiuso sinfonico quali la descrizione della tormenta e il quadro quinto «Le Vele», tutto il resto della partitura di *Fiordisole* è attaccato a tradizionali forme di danza. Tra queste predomina — e forse un po' troppo — il valzer, nei suoi due aspetti di «lento» e di «slanciato».

. . . . . . . . . . . . . . . . .

Fra gli altri numeri danzati abbiamo notato un grazioso minuetto nel secondo quadro; un baldo passo di guide alpine e di sciatori e una caratteristica «zampognata» al quarto, una danza di ranocchi comicamente riuscita nel quadro finale.

Musiche tutte che, nella buona tornitura del ritmo, nella scorrevolezza dell'ideazione, nella sobria eleganza dell'armonia e dell'orchestrazione attestano la padronanza che il maestro Vittadini ha raggiunto in questo genere.



### Da *Il Popolo d'Italia*, Milano (a. t.).

In questo *Fiordisole* non è dunque proposto e risolto nessun teorema pitagorico. L'estro del suo autore musicale è stato chiamato ad animare alcuni quadri di una breve vicenda scenica — breve e intessuta di poche fila con gusto delicato, epperò tenue nei suoi caratteri drammatici — con ritmi di danze tradizionali e qualche tocco di carattere ambientale; più che altro ha voluto far da esca a una serie di balli coreografici.

A questa stregua, il suo compito l'ha assolto assai felicemente. Il Vittadini ha una vena melodica pronta e scorrevole e qui non gli è venuta meno. Si esterna naturalmente in ritmi di danza, e di danze vivaci, briose e focose anzi, eleganti, magari sul gusto un po' troppo dolciastro degli ultimi valzer viennesi, ne ha scritte un buon numero. È un abilissimo, ricco coloritore istrumentale e di colore istrumentale è stato giustamente prodigo.

### Da *La Stampa*, Torino.

Espressiva la musica, che non ricerca effetti bizzarri, ma vuole, in principal modo, arrivare al cuore: musica di una prevalenza melodica e che anche nelle danze, si richiama al nostro genere migliore. La schietta e saporosa italianità di *Fiordisole* (ci sono due valzer di genuino gusto nostrano, balli popolareschi come il saltarello, ecc.) è inoltre accompagnata da un'assoluta «italianità» nella realizzazione scenica.

### Da *Il Resto del Carlino*, Bologna.

L'esito del ballo è stato dei più brillanti e, bisogna dirlo, per esclusivo merito della musica e dell'intreccio. Si sono avuti applausi ad ogni quadro ed al finale le ovazioni si sono levate calorosissime, chiamando al proscenio, una quindicina di volte, gli esecutori insieme al compositore maestro Vittadini ed al librettista.

### Da *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari (Aldo Pasetti).

Il maestro Vittadini, già noto per le musiche di *Anima allegra* e del ballo *Vecchia Milano* — rappresentato alla Scala nel corso di tre stagioni — ha leggiadramente commentato l'azione di *Fiordisole* con graziosi motivi facilmente orecchiabili, con armonie di sapore schiettamente nostrano, con danze campagnole e popolaresche piene di ritmi festosi.

---

## "Il Balilla" di G. GUARINO al Reale dell'Opera.

### Da *La Tribuna*, Roma (A. Gasco)

Adami ha saputo distribuire quest'azione scenica in sei quadri, l'uno più efficace dell'altro. Quello del Porto di Genova, con la pittoresca sfilata delle Corporazioni, quello del Senato e dell'insurrezione meritano un plauso esplicito e fervente.

Il maestro Carmine Guarino ha ornato questo *Balilla*, offertogli da Giuseppe Adami, di una musica sincera, fantasiosa, adamantinamente chiara. Idee semplici ed eleganti, prevalenza di motivi di danza, ma, nei momenti in cui l'azione assume un carattere drammatico, accenti musicali appropriatissimi.

### Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (B. B.)

L'azione coreografica *Balilla* costituì un regalo inatteso, con la sua musica facile e vivace. I suoi quadri pieni di movimento e di sapore, i suoi scenari divertenti, e la grazia allegra e patriottica delle sue cento ballerine.

Questo ballo, che il maestro De Fabritiis diresse con entusiasmo, avrà certo un fortunato seguito di repliche.

### Da *Il Piccolo*, Roma (P. Bernasconi)

.... Musica leggera, ma che è piacevole non solo per la ricchezza e la varietà delle idee, ma per la sua distinzione e per l'abbondanza e la genialità della ritmica.

Quanto alla orchestrazione, c'è da compiacersi col maestro Guarino, perchè egli è stato saporito e piacevole nell'impiego della sua vasta tavolozza. La partitura abbonda di trovate, di accenni caricaturali, di toni delicati, di impasti morbidi.

### Da *Il Tevere*, Roma (A. Righetti)

Nella musica del Guarino si notano subito vivacità, ricchezza di immagini, chiarezza di eloquio. I ritmi, ora incisivi, ora languidi e sinuosi, le melodie sempre chiare e lineari si presentano a noi come una insolita schiettezza di forma strofica; il ritorno alle lontane e pur fascinose mazurke, polke, valzer è tutt'altro che nelle intenzioni.

Questo per gli episodi danzanti che sono numerosi e di notevole ampiezza; quanto a quelli di carattere mimico, appaiono commentati con incisiva efficacia espressiva. Negli uni e negli altri poi, si nota una facilità quasi istintiva di strumentare che rivela padronanza del colore e della tecnica orchestrale.

### Da *Ottobre*, Roma (A. Ghislanzoni)

La musica di Guarino offre caratteristiche di vivacità di ritmi e di timbri e segue passo passo la scena, alternando danze vere e proprie a quadri mimati; quindi mazurke, valzer, polche, gavottine, ecc. Il tutto niente affatto sgradevole, allietato con qualche spunto melodico popolaresco.

### Da *La Nazione*, Firenze (m. c.)

Il maestro Carmine Guarino ha rivestito quest'azione coreografica, sempre varia e ricca di situazioni pittoresche, di una musica assai piacevole, in cui ha fatto sfoggio dei colori di una vivida tavolozza, avvalendosi di una tecnica orchestrale modernissima.

### Da *La Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari (M. Incagliati)

La musica del maestro Guarino non è nè sinfonica, nè impressionistica, secondo alcuni saggi remoti o vicini. È musica italiana, prima di ogni altro, e si basa sulla struttura tradizionalistica, vale a dire sulla successione di danze. Se di diverso tono o carattere, Guarino avrebbe incorso in un grave irrefrenabile errore, perdendo cioè di vista il ballabile. All'azione coreografica fornitagli da Adami, Guarino ha inciso, adattando varietà di danze. E così sono da segnalare la danza popolaresca al primo quadro, e poi, successivamente, la danza del campionario delle stoffe e dei colori; e quelle del quadro che si svolge pittorescamente nel Porto di Genova, in attesa della nave che deve sbarcare a Genova l'inviato di Maria Teresa d'Austria a imporre l'accettazione dei patti crudeli al Senato genovese: la mazurka degli scaricatori, la gavotta dei parrucchieri, la polka dei pescivendoli, il galop dei monelli. E poi altre danze: quella delle ombre e delle stelle in Genova notturna; quella dei fiori e delle frutta a Porta Portoria, e infine quella dell'ultimo quadro, in cui tutte le regioni d'Italia si snodano in apoteosi intorno alla figura del giovinetto eroe.

Musica dunque a ritmi di danze; e vivace e varia e scorrevole e con uno strumentale colorito, moderno, senza astruserie, senza lambicchi cerebrali, chè la melodia dal maestro Guarino non è stata ripudiata.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

### Nuovi Concorsi

® UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO (Via S. Pellico, 6). — Concorso nazionale fra giovani cantanti d'ambo i sessi che non abbiano oltrepassato il 28° anno di età. Fra di essi saranno prescelti gli otto migliori da presentarsi ad un pubblico concerto, per un giudizio a referendum. Scadenza per l'invio delle domande, il 31 marzo.

® LYCEUM DI MILANO (Via Filodrammatici, n. 5). — Concorso tra compositrici italiane per una lirica per canto e pianoforte di ispirazione nazionale, inedita e non eseguita. Invio dei lavori, col sistema del motto e della busta, non oltre il 30 aprile. Premio, menzione onorevole ed esecuzione delle due Liriche prime giudicate. Tassa d'iscrizione L. 10.

### Risultati di Concorsi

® ACCADEMIA MUSICALE DELL'UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO. — Al Concorso per una « Canzone per raduni e marce dopolavoristiche », su 41 concorrenti è stata dichiarata vincitrice, in seguito a referendum del pubblico e con voti 659 su 998 votanti, la composizione del maestro Alberto Soresina, su testo di Ramiro Borella.

® TEATRO DEL POPOLO DI MILANO. — Il giovane diciasettenne Sirio Piovesan di Venezia ha vinto il concorso nazionale per un concerto di violino. E' stato segnalato anche il giovane Carlo La Spina, di Milano.

® SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI, ROMA. — Le due borse di studio di L. 2000 per partecipare al concorso internazionale Wieniawski di Varsavia, sono state aggiudicate l'una ad Antonio Abussi, e l'altra (da dividersi in parti uguali) alla signorina Maria Luisa Sardo ed al prof. Alessandro Bottero.

La Sardo e l'Abussi sono stati compresi tra i primi 18 (su 80 concorrenti presentatisi a Varsavia) per disputare la classifica definitiva.

® PREMIO PIANISTICO ENRICO CONSOLO, FIRENZE. — Ad unanimità, la somma di L. 6000, costituente il premio stesso, è stata assegnata al pianista Luigi Gorini di Venezia.

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO, VICENZA. — Al Concorso per festeggiare il 25° anno di esistenza, riservato ai giovani pianisti delle Tre Venezie, sono stati dichiarati meglio classificati il triestino Luciano Gante ed il padovano Sergio Lorenzi.

® ACCADEMIA DI MUSICHE CONTEMPORANEE, MILANO. — La Commissione per l'esame delle composizioni inviate, composta dei maestri Alfano, Zanella, Tronchi, Pedrollo, Guarino e Pozzoli, ha dato parere favorevole per l'esecuzione delle seguenti musiche: G. Guerrini, *2° Trio;* V. Gianferrari, *Tre Preludi* per orchestra; E. Camussi, *Scene medioevali* (violino e orchestra); G. C. Sonzogno, *Quadri rustici* (piccola orchestra); M. Pilati, *Lunella* (canto e pianoforte); A. Gandino, *Novelletta* (piccola orchestra); G. Spezzaferri, *Due estasi* (violoncello e pianoforte).

## NOTIZIE

® MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. — Causa l'allontanamento del maestro Furtwängler dalla direzione della Filarmonica di Berlino, non potendosi più contare su quel complesso per l'esecuzione della *Nona* di Beethoven, sono in corso trattative con la Filarmonica di Vienna con la direzione di Weingartner. Invece della *Passione di S. Matteo* di Bach, che pure Furtwängler doveva dirigere, si darà la *Messa da requiem* di G. Verdi.

Il regista dell'*Alceste* di Gluck, data la probabile assenza di Max Reinhardt, sarà Herbert Guaf; concertatore e direttore Vittorio Gui.

*Mosè* di Rossini, pure diretto da Gui, avrà ad interpreti l'Arangi Lombardi, la Scuderi, la Stignani, Pasero, Rossi Morelli, Tomei, Wesselowski, Voyer; regista Carlo Ebert; scene di Furiga su bozzetti di Aschieri.

Per ricambiare, inoltre, lo spettacolo che il complesso dell'Opéra di Parigi darà a Firenze, si è deciso di dare nella capitale francese (e poi anche a Bruxelles) la *Norma* (maestro Gui, la Muzio, Merli, la Pederzini, Vaghi) e *La messa da Requiem* di Verdi, diretta da Serafin.

® I CONCERTI SINFONICI ROMANI DI PRIMAVERA, dell'E.I.A.R., già iniziatisi con quello di Max



Reiter, avranno a direttori i maestri Mazurkiewicz, direttore della Radio di Varsavia; Ermanno Colarocco, col pianista Rio Nardi; Rito Selvaggi; Tomaso Benintende; Carlo Pizzini; Fernando Previtali; Alceo Toni e Ildebrando Pizzetti. Quest'ultimo dirigerà il suo Concerto per violoncello e orchestra che tanto successo ebbe al festival veneziano, solista, anche questa volta, Mainardi.

® AMICI DELLA MUSICA, PALERMO. — Oltre quelle alle quali abbiamo accennato nella rubrica dei Concerti, si avranno udizioni del pianista Nicolas Orloff, della violinista Gioconda De Vito, del Quartetto Calvet, del Trio italiano, e del violoncellista Barjanski.

® *La fiamma* di Respighi, diretta dall'autore, verrà prossimamente rappresentata al Verdi di PISA; e *Il Dibuk* di L. Rocca, alla Grande Opera di VARSAVIA.

® TEATRO MUNICIPALE DI S. REMO. — Dal 30 marzo al 21 aprile si daranno *Sonnambula, Tristano e Isotta, La Bohème, Madonna Imperia* di Alfano, *Le Maschere* di Mascagni e una novità assoluta: *La saetta negra*, balletto di Adriano Lualdi. Dirigerà Angelo Questa.

® Per l'ARENA DI VERONA, nella prossima estate, sono state prescelte *Norma, Loreley, Cavalleria rusticana* e *Resurrezione di Cristo* di Perosi.

® GLI ACCADEMICI DI S. CECILIA, riuniti a Roma, hanno eletto a presidente il conte senatore Di San Martino ed a vice presidenti i gr. uff. Paolo Blumensthil e Alessandro Bustini.

® L'ACCADEMIA CORALE STEFANO TEMPIA DI TORINO compie presto il suo 60° anno di vita. Fondata nel 1876, iniziò la sua attività il 12 marzo di quell'anno. I suoi direttori, oltre il fondatore, furono i maestri Giulio Roberti, Delfino Thermignon, G. Pistone. L'Accademia dette udizioni anche fuori di Torino e fu a Parigi nel 1900 per la grande Esposizione. A tutt'oggi ha dato ben 269 udizioni, non tenendo conto che di quelle torinesi.

Il segretario federale Piero Gazzotti ha assicurato nuovo impulso all'attività artistica della benemerita società.

® L'ASSOCIAZIONE NAZIONALE FASCISTA DONNE PROFESSIONISTE ARTISTE LAUREATE indice per i giorni 18 e 19 aprile il primo Raduno intorno alla Cattedra di musica per bambini che da vari anni collabora alla diffusione della cultura musicale infantile nelle scuole di Milano.

® UN FASCICOLO A BELLINI ha dedicato il Bollettino dei Musicisti. Vi hanno collaborato F. Pastura, G. Nataletti, F. Vatielli, G. Tebaldini, O. Tiby, F. Torrefranca, A. Della Corte, L. Ronga, L. Tonelli.

® Il LICEO MUSICALE « G. BRAGA » DI TERAMO ha raccolto in opuscolo la cronaca delle onoranze rese all'illustre compositore concittadino Luigi Badia (1819-1899).

® I palchettisti de la FENICE DI VENEZIA, hanno fatto grazioso dono della loro proprietà al Municipio che, per regolare stabilmente la gestione del teatro, costituirà un Ente Autonomo.

® Il Ministero della Guerra ha deciso la ricostituzione delle BANDE REGGIMENTALI DIVISIONARIE.

® LITTORIALI DELL'ALTA CULTURA. — La Commissione pel *Convegno di critica musicale e Concorso di Composizione musicale* è composta da Giuseppe Blanc, Marino Cremesini, Gino Marinuzzi, Gennaro Napoli, Bonaventura Somma, Riccardo Zandonai; e quella pei *Concorsi di esecuzione corale e di Quartetto*, dai signori Giuseppe Blanc, C. Felice Cillario, Guido Farina, Giuseppe Mulè.

® ALL'OPÉRA COMIQUE DI PARIGI, oltre *Gargantua* di Mariotte (già andata in scena) si daranno nella corrente stagione le seguenti altre novità: *Cendrillon* di Delannoy, *Le jeu de Robin et de Marion* di Larmonjat, *A quoi rêvent les jeunes filles* di Fraggi, e *L'école des maris* di Bondeville.

® IL PROGRAMMA PER LE MANIFESTAZIONI PEL CENTENARIO DI SAINT-SAËNS, che cade in quest'anno, comprende a Parigi la rappresentazione di *Etienne Marcel* e, probabilmente, un concerto sinfonico diretto dal maestro Toscanini con la partecipazione di Paderewski. Inoltre, si darebbe alla nuova chiesa di San Pietro-in-Challot l'esecuzione integrale della *Messa*. Ad Orange, invece, è in progetto la rappresentazione della tragedia di Louis Gallet, *Dejanira*, per la quale Saint-Saëns scrisse la musica di scena. In tutta la Francia, frattanto, si annunciano rappresentazioni di *Sansone e Dalila* e del ballo *Javotte*.

® Quanto prima si terrà a Nizza una ESPOSIZIONE DELLA MUSICA E DEL TEATRO a partire dal secolo XVIII, cioè dall'apertura del teatro Maccaroni (1777) fino ai giorni nostri.

® Il METROPOLITAN DI NUOVA YORK ha concluso una convenzione con l'Istituto musicale Juillard per il finanziamento della prossima stagione, in cui la carica di direttore generale — vacante per le dimissioni di Gatti Casazza — sarà assunta dal signor Herbert Whitespoon, ben noto negli ambienti artistici e musicali della metropoli.

## NECROLOGIO

® Il mese scorso è morto a Torino il celebre liutaio CARLO ODDONE, all'età di 69 anni. Aveva lavorato a Parigi con Chanot ed a Londra con Hill.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1733). *Studi* (Brugnoli); testi francese, tedesco e inglese. (B) L. 15,—

SCARLATTI (D.) (E. R. 1763). *Pastorale e Capriccio* (Tausig-Boghen). (B) L. 2,50

SILVESTRI (R.). *Le Scale:*

—— (E. R. 1759). Vol. 1°. (B) L. 7,—

—— (E. R. 1760). » 2°. » » 15,—

### CANTO E PIANOFORTE

BELLINI (V.) (123282). *Composizioni da camera.* (A) L. 12,—

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123296). *La ermita de San Simon* (dal «Romancero español») — testi spagnolo e italiano. (A) L. 5,—

ROTA (N.) (123260). *Ballata e Sonetto del Petrarca* (MS-Br). (A) L. 5,—

### LAVORI TEATRALI

GUARINO (C.). BALILLA. Azione coreografica in 6 Quadri di G. Adami. (A) L. 20,—

### FLAUTO E PIANOFORTE

KUHLAU (F.) (E. R. 1653). *3 Duetti brillanti*, Op. 110 (Veggetti). (B) L. 10,—

### ORCHESTRA

BOSSI (R.) (123178). *Tre Interludi* per la tragedia «La figlia di Jorio» di Gabriele D'Annunzio. Partitura in-16°. (A) L. 15,—

### BANDA

VESSELLA (A.) (E. R. 1504). *Studi d'istrumentazione.* Parte I., Fascicolo IV: Flicorno, Tromba, Trombone, Istrumenti a percussione. (B) L. 25,—

### PICCOLA ORCHESTRA
### con Pianoforte conduttore

FAVARA (A.). *Canti della terra e del mare di Sicilia.*
1ª Suite: Trascrizioni di A. De Cecco:

—— (122981). 1. A la Rinaldita. (A) L. 6,—

—— (122982). 2. Muretti di la Paliu. » » 6,—

—— (122983). 3. A la Vallelunghisa. » » 6,—

—— (122984). 4. A la Barcellunisa. » » 6,—

—— (122985). 5. A la Liparicsa. » » 6,—

PRATELLA (F. B.) (123177). IL MINUETTO DIABOLICO (De Cecco). (A) L. 10,—

ROBBIANI (I.) GUIDO DEL POPOLO. Fantasie (Culotta):

—— (123111). Fantasia sul 1° Atto. (A) L. 10,—

—— (123138). Fantasia sul 2° Atto. » » 8,—

### LIBRETTI

ADAMI (G.). BALILLA. Azione coreografica in 6 Quadri. Libretto per la musica di C. Guarino. L. 1,—

ROSSATO (A.). ASTUZIE D'AMORE. Tre atti per la musica di F. Casavola. L. 2,—

SABINA (K.). LA SPOSA VENDUTA. Opera comica in 3 Atti. Libretto per la musica di F. Smetana. Versione ritmica italiana di F. Ghione e L. Mandana. Nuova edizione. L. 3,—

TESTONI (A.) e GUERRINI (G.). LA VIGNA. Opera burlesca in 3 Atti. Libretto per la musica di G. Guerrini. L. 4,—

## ALTRE EDIZIONI

### LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALTMANN (W.). *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon.* 1. 2. 3. Lieferung. (G. Bosse, Regensburg).

KRETZCHMAR (H.). *G. S. Bach.* (G. B. Paravia & C., Torino).

PASTURA (F.). *Le lettere di Bellini.* (Totalità ed., Catania).

RINALDI (M.). *L'opera in musica.* Saggio estetico. (Soc. di Novissima, Roma). L. 15,—

SIMROCK (N.). *Jahrbuch III.* (Simrock, Leipzig).

### MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

GOEHLER (G.). *Violinkonzert N. 2 a moll.* (Klamer & Siegel, Leipzig).

MONFEUILLARD (R.). *Souvenir* pour Violoncelle et Piano. (Max Eschig, Paris).

MURRILL (M.). *Prelude, Cadenza, and Fugue* for Clarinet and Piano. (Oxford University Press, London).

NIEMANN (W.). *Vier Stücke* aus einem alten Patrizierhause. Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).

NIEMEZYK (W.). *Valse Caprice.* Violon et Piano. (Max Eschig, Paris).

OBERDOERFFER (P.). *Deux Pièces* pour Violon et Piano: 1. Rondò amabile; 2. La serenata inutile. (Max Eschig, Paris).

PIATIGORSKY (G.). *Konzert-Transcriptionen* Violoncello und Piano. 1. WEBER, Sonate C dur; 2. WEBER, Sonate A. (B. Schott's Söhne, Mainz).

PISTON (W.). *Three Pieces* for Flute, Clarinet & Bassoon. (New Music, S. Francisco).

PITFIELD (T. B.). *Trio* for Piano, Violin and Cello. (Oxford, University Press, London).

RIGACCI (B.). *Mesto addio.* Barcarola per Violino e Pianoforte. (Presso l'A., Firenze).

SZANTO-THÉODORE. *Trois Bis* pour Violon et Piano. (Au Ménestrel, Paris).

VODICKA (F.). *Idylky.* Violino e Piano. (Hudebni Matice, Praha).

WEHRLI (W.). *Quartett B. Dur* für 2 Violinen, Viola und Violoncello. (Hug & Co, Zürich).

WILLNER (A.). *Sonatine facile en ut majeur* pour Violon et Piano. — *Première Sonatine en fa majeur* pour Violon et Piano. (Max Eschig, Paris).

ZIKA (R.). *6 Caprices* pour Violon seul. (Hudebni Matice, Praha).

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. 75.000.000**

SEDE IN **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

AMMINISTRAZIONE IN **TORINO** - VIA S. TERESA, 2

AZIENDE RIUNITE

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

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**TORINO**

CASELLA POSTALE N. 477

VIA S. TERESA, 2 - TEL. 44381/82/83/84



# DITTE RACCOMANDATE

## NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*

**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

*MILANO.*

**Casa Ed. Musica Sacra** - Fatebenefrat., 21.

**G. Ricordi e C.** - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.

*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.

*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.

## INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO IV · APRILE · MCMXXXV · XIII

*Tassa pagata per supplemento*

250° ANNIVERSARIO
DELLA NASCITA DI

# GIOV. SEB. BACH

## DISCHI PUBBLICATI DA "LA VOCE DEL PADRONE„

### ORCHESTRA SINFONICA DI FILADELFIA (m.° L. Stokowsky):

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Siciliana** dalla « Sonata in do min. » per violino e cembalo — **Sarabanda** dalla « Terza Suite inglese » per piano - Riduzioni di L. Stokowsky | DB | 2275 | L. | 30 |
| **Concerto** di Brandeburgo, N. 2, « Fa magg. » — **Corale e Preludio** « Crediamo in un Dio solo » | AW | 100 /102 | » | 90 |
| **Io t'invoco Gesù - Preludio** in « Mi bem. magg. » | AW | 19 | » | 30 |
| **Toccata e Fuga** in « Re min. » | AW | 6 | » | 30 |
| **Preludio** in « Si min. » dal « Clavicembalo ben temperato » N. 24 | AW | 219 | » | 30 |
| **Fuga** in « Sol min. » (La piccola) — **Preludio Corale** « Cristo morente sulla croce » | DB | 1952 | » | 30 |
| **Adagio** di Vivaldi, riduzione di Pochon (Violinista Thibaud) | DA | 1191 | » | 22 |
| **Aria** sulla 4ª corda (Violinista Wülf) | HN | 212 | » | 15 |
| **Concerto** in « Mi bem. » (Violinista Menuhin e Orchestra m.° Enesco) | DB | 2003 /2005 | » | 90 |
| **Concerto** per 4 pianoforti e orchestra, Vivaldi (Pignari-Salles, Leroux, Rolet, Coppola e Orchestra maestro Bret) | S | 10447 /10448 | » | 50 |
| **Concerto** in « Re min. » per due violini (Menuhin e G. Enesco) e Orchestra, maestro Monteux | DB | 1718 /1719 | » | 60 |
| **Fantasia e Fuga** in « Do min. ». Riduzione di Elgar. (Orchestra Sinfonica di Londra, maestro Coates) | AW | 51 | » | 30 |
| **Cantata N. 140.** Frammenti (Coro catalano Orfeò Català) | AW | 276 /277 | » | 60 |
| **Preludio - Alemanna** (Chitarrista Segovia) | AW | 42 | » | 30 |
| **Gavotta** (Chitarrista Segovia) | AW | 4416 | » | 30 |
| **Gavotta** in « Sol min. » (Clavicembalista Landowska) | DA | 1014 | » | 22 |
| **Partita** in « Sol min. ». Adagio. (Violinista Kreisler con orchestra) | DB | 995 | » | 30 |
| **Preludio e Fuga** in « Mi min. » (Organista Schweitzer) | S | 10129 | » | 25 |
| **Preludio** cantata « Actus tragicus », Op. 106. (Orchestra m.° Bret) | S | 10448 | » | 25 |
| **Preludio e Fuga** in « Do dies. magg. » (pianista Borowsky) | DA | 1308 | » | 22 |
| **Ricercare** a 6 voci dal « Sacrificio musicale » su tema di Federico il Grande. Riduz. Fischer (Orchestra da sala, maestro Fischer) | DB | 4419 | » | 30 |
| **Sarabanda,** da Partita N. 1 in « Si min. » (Violinista Menuhin) | DB | 2205 | » | 30 |
| **Toccata e Fuga** in « Re min. » (Bret, grande Organo) | DB | 4812 | » | 30 |

**Rivenditori Autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie**



CARLO ERBA S. A. - MILANO




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



**BOLLETTINO DEI MUSICISTI**

ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA
Via Vittorio Veneto, 7

DIRETTORE: Giuseppe Mulé
DIRETTORE RESPONS.: Giorgio Nataletti

COMITATO DI REDAZIONE
Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fasc. mensili di 16-32 pagine

ABBONAMENTO ANNUO
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. OTTO

# COMPOSIZIONI di GIO. SEB. BACH

## PIANOFORTE A DUE MANI.

*Il Clavicembalo ben temperato* (A. Longo)

E. R. 190-91. - 2 Vol. Ciasc. L. 14,—
Testo italiano, francese, inglese:

*Il Clavicembalo ben temperato* (Tagliapietra):

E. R. 807-8. - 2 Vol. Ciasc. L. 14,—
Testo italiano e spagnolo.

E. R. 1203-4. - 2 Vol. Ciasc. L. 14,—
Testo italiano e portoghese.

E. R. 1452-53 - 2 Vol. Ciasc. L. 14,—
Testo italiano e inglese.

*Suites inglesi* (Longo)

E. R. 6. - N. 1 a 3 L. 6,—
E. R. 7. - N. 4 a 6 » 6,—
Testo italiano, francese, inglese:

*Suites inglesi* (Mugellini):

E. R. 443. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 444. - Testo italiano, francese e inglese L. 12,—
E. R. 1206. - Testo italiano, francese, portoghese L. 12,—
E. R. 1649-50. - Testo italiano, tedesco e inglese. 2 Vol. Ciasc. L. 6,—
E. R. 8. - *Suites francesi* (Longo). Testo italiano, francese, inglese L. 8,—

*Suites francesi* (Mugellini):

E. R. 445. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 10,—
E. R. 446. - Testo italiano, francese e inglese L. 10,—
E. R. 1205. - Testo italiano, francese, portoghese L. 10,—
E. R. 1639. - Testo italiano, tedesco e inglese. L. 10,—
E. R. 25. - *Composizioni* per Organo, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. (F. Boghen). L. 12,—
E. R. 628. - *Fantasia e Fuga in Sol minore* per Organo trascritta da G. Tagliapietra. L. 6,—
E. R. 719. - *Fantasia in Do min.* (B. Cesi) L. 3,—
E. R. 729. - *Concerto italiano in Fa, Fantasia cromatica* e *Fuga in Re minore.* (Bülow). L. 6,—
E. R. 1739. - *Concerto nello stile italiano* (Bülow). L. 5,—
E. R. 1740. - *Fantasia cromatica e Fuga.* (Bülow). L. 5,—
E. R. 1259. - *Concerto nello stile italiano* (Tedoldi). L. 6,—
E. R. 299. - *Due Preludii.* (Dalle Sonate per Violino solo, trascritte per Pianoforte) (R. Pick-Mangiagalli) L. 5,—
E. R. 745. - *Piccoli Preludii e Fughette* (Tagliapietra). Testo italiano, francese, spagnuolo e inglese L. 6,—

*Toccate e Sonate* (Mugellini):

E. R. 416. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 417. - Testo italiano, francese e inglese L. 12,—
E. R. 1257. - Testo italiano, francese, portoghese L. 12,—
E. R. 1655. - Testo italiano, tedesco e inglese. L. 12,—

*Ventitrè Pezzi facili* (Mugellini):

E. R. 450. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 6,—
E. R. 451. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 1240. - Testo italiano, francese e portoghese L. 6,—
E. R. 1646. - Testo italiano, tedesco e inglese. L. 6,—

*Partite.* N. 1 a 3 (Mugellini):

E. R. 465. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 7,—
E. R. 466. - Testo italiano, francese e inglese L. 7,—

*Partite.* N. 4 e *Ouv. franc.* (Mugellini):

E. R. 467. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 8,—
E. R. 468. - Testo italiano, francese e inglese L. 8,—

*Partite.* N. 1 a 4 e *Ouv. francese*

E. R. 553. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 14,—
E. R. 594. - Testo italiano, francese e inglese L. 14,—
E. R. 1654. - Testo italiano, tedesco e inglese. L. 14,—
E. R. 1254. - Testo italiano, francese e portoghese L. 14,—

*Invenzioni a due voci* (Mugellini):

E. R. 477. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 596. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 6,—
E. R. 1252. - Testo italiano, francese e portoghese L. 6,—

*Invenzioni* a tre voci (Mugellini):

E. R. 478. - Testo italiano, francese e inglese L. 6,—
E. R. 597. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 6,—
E. R. 1253. - Testo italiano, francese e portoghese L. 6,—

*Invenzioni* a due ed a tre voci (Mugellini):

E. R. 476. - Testo italiano, francese e spagnuolo L. 12,—
E. R. 595. - Testo italiano, francese e inglese L. 12,—
E. R. 1251. - Testo italiano, francese e portoghese L. 12,—
E. R. 1644. - Testo italiano, tedesco e inglese. L. 12,—
E. R. 1470. - *Aria con Variazioni* (Tagliapietra). L. 7,—
E. R. 1441. - *Partita in si min.* - *Fantasia e Fuga in la min.* - *Capriccio* sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo. (Tagliapietra). L. 6,—
E. R. 580. - *Siciliana,* dalla 2ª Sonata per Flauto (Philipp). L. 3,—
E. R. 1317. - *6 Corali,* per Organo, trascritti (Perrachio). L. 6,—

## DUE PIANOFORTI.

E. R. 1432. - *Concerto in re min.* per Pianoforte e Orchestra (Tagliapietra). Testo ital., franc., ingl. e spagn. L. 14,—

## STRUMENTI DIVERSI.

E. R. 557. - *Ciaccona,* per Violino, dalla 2ª Partita (Anzoletti) L. 4,—
E. R. 558. - *Idem* per Violino e Pianoforte. Parte di Pianoforte di Mendelssohn e Schumann (Anzoletti) L. 6,—
E. R. 227. - *Sonate e Partite* per Violino L. 8,—
E. R. 1058. - *Idem* per Viola. Consolini) L. 7,—
E. R. 70. - *6 Sonate* (Suites) per Violoncello (Dotzauer-Magrini). L. 6,—
E. R. 430. - *Idem* (Forino). L. 10,—
E. R. 784. - *Id.* p. Violino (Polo). L. 10,—
E. R. 1022. - *Id.* p. Viola (Polo) L. 8,—
E. R. 1618. - *6 Sonate e Partite* per Violino (Polo). L. 8,—



E. R. 176. - *Idem* per Violino e Pianoforte (De Guarnieri). L. 20,—
E. R. 159. - *4 Suites* per Viola, dalla Viola di gamba (Consolini). L. 6,—
E. R. 816. - *Adagio* per Organo. Trascriz. per Viol. e Pianof. (Abbado) L. 4,—
E. R. 557. - *Preghiera* (per 4 Violoncelli) dal Preludio della 4ª Sonata — *Gavotte 1ª e 2ª* (per 4 Violoncelli) dalla 6ª Sonata. L. 8,—
E. R. 693. - *Sarabanda* (per 4 Violoncelli) dalla 4ª Sonata per Violoncello. — *Bourrées 1ª e 2ª* (per 4 Violoncelli) dalla 3ª Sonata per Violoncello (Forino). Partitura e Parti. L. 5,—
E. R. 531. - *1° Concerto in La min.* per Violino e Piano (Maglioni). L. 7,—
E. R. 555. - *2° Concerto in Mi min.* per Violino e Piano (Weingand). L. 8,—
E. R. 860. - *Concerto in Re min.* per due Violini e Piano (Weingand). L. 8,—
E. R. 116. - *3 Sonate: in Re, Sol, Sol min.* (per Viola e Pianoforte) dalla Viola da gamba (Consolini) L. 12,—
E. R. 713. - *Aria,* dall'Orat. « La Pentecoste » per Violino e Pianof. (Anzoletti) L. 4,—
E. R. 1263. - *Aria* sulla 4ª corda (della Suite in re per archi) Violino e Pianoforte (Wilhelm]-Corti). L. 2,—
E. R. 1636. - *Sonata a tre* (da « Das musikalische Opfer »). Trascrizione per Violino, Violoncello e Pianoforte ed interpretazione del « continuo » originale a cura di A. Casella. L. 10,—
E. R. 789. - *Invenzioni a due voci* (per due Flauti) dal Clavicembalo (Veggetti). L. 12,—
E. R. 280. - *Adagio* (per Clarinetto e Pianoforte) dalla Sonata 3ª, dall'Organo (Setaccioli) L. 6,—
E. R. 1650. - *Invenzioni a 2 voci,* per Pianoforte, trascritte per 2 Clarinetti Si b. (Savina). L. 8,—

## MUSICA SINFONICA.

120479. - *Due Preludi.* Interpretazione per Orchestra d'Archi di R. Pick Mangiagalli. L. 20,—
122826. - *Preludio e Fuga in re.* Interpretaz. Orch. di O. Respighi L. 20,—
121855. - *Preludio VIII* (dal « Clavicembalo ben temperato » Vol. I) trascritto per Archi, Arpe e Organo da R. Zandonai. L. 5,—

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)

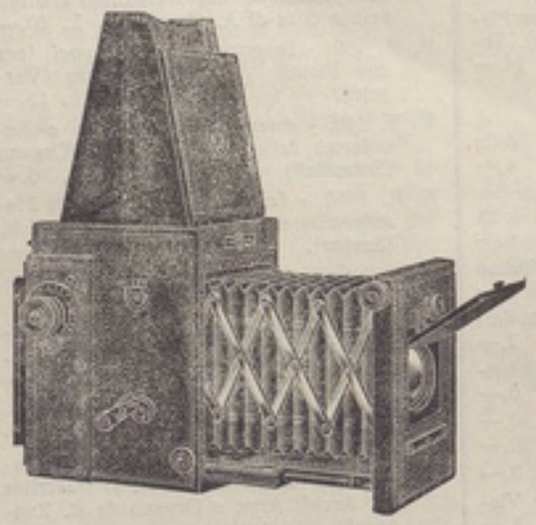

## SOMMARIO


M. Bellucci La Salandra. - Domenico Sarri: saggio cronologico delle opere Pag. 133
A. Procida. - Francesco Santoliquido . . . . . » 138
A. Damerini. - Una lettera inedita di A. Ponchielli . . . . . » 141
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Documenti beethoveniani. - Italia. - Estero . . » 143
**VITA MUSICALE:** L'*Orfeo* di Monteverdi nella realizzazione di Respighi alla Scala (G. Scuderi). - Teatri. - Concerti . . . . . » 148
**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera da Vienna (H. R. Fleischmann). - Lettera da Londra (R. G. Foà) . . . . . » 156
**RECENSIONI:** Le Ariette di Bellini. - Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale. - Musica eseguita . . . . . » 160
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 164
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 168

**BRANI MUSICALI**

U. Rápalo: *Come ti puote uscir dalla mente - Ninna-nanna.* Poesie d'Ignoto.





*APPARECCHI FOTOGRAFICI*

**THORNTON-PICKARD**

RAPPRESENTANTI:

**LAMPERTI & GARBAGNATI**

**MILANO**

**Piazza S. Alessandro, 4**


Anno XVII. Aprile 1935-XIII N. 4

# MVSICA D'OGGI

*MUSICISTI DI PUGLIA DEL XVII SECOLO*

## Domenico Sarri (Trani 1679-Napoli 1744)[1]

### Saggio cronologico delle sue opere

**Anno 1727**

28) Sirge re di Persia. - Opera seria in 3 atti con intermezzi. Poesia di Artino Corasio (Pietro Metastasio). Rappresentata in Napoli, Teatro S. Bartolomeo, nel carnevale dell'anno 1727. Gli esecutori furono: Gaetano Berenstadl, Carlo Scalzi, Filippo Giorgi, Gioacchino Corrado, M. Benti-Bulgarelli, Maddalena Salvai, Antonio Pellizzari e Celeste Resse. Le parole degli Intermezzi (Moschetta e Grullo) non sono dell'autore del dramma. Ignoto al Fétis ed altri.

Partitura ms. e depositata nell'Archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli. Libretto, ediz. di Angelo Vocola, Napoli 1727, di pag. 64 è presso la Libreria di Stato di Washington e al Cons. Mus. di Napoli.

**Anno 1729**

29) Musica per alcuni Cori delle Tragedie Cristiane del Duca Annibale Marchese. Napoli, Mosca 1729. Questi Cori sono esistenti in ms. nella Biblioteca Centrale di Berlino e alla Bibl. Mus. di Bruxelles in 2 vol. in 4°.

**Anno 1731**

30) Artemisia. - Opera seria. Rappresentata in Napoli, al Teatro S. Bartolomeo, l'anno 1731. Il Florimo tace al riguardo e con lui il Croce.

Esiste all'Archivio del Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli la partitura manoscritta di quest'opera, con intermezzo: *La Furba* e *La Sciocca*, parte 1ª e 2ª.

Il Dassori con sicurezza la dice rappr. a Venezia nell'anno 1731, luogo che non risponde a verità, perchè il Wiel nei *Teatri Musicali Veneziani*, nulla ci fa conoscere. Allo Schmidl e ad altri è ignoto.

**Anno 1732**

31) Berenice. - Opera seria in 3 atti. Rappresentata in Napoli al Teatro

(1) Vedi inizio nel fascicolo di marzo u. s.

S. Bartolomeo, l'anno 1732. Il Florimo IV, non registra quest'opera rappr. al Teatro S. Bartolomeo. Al Fetis, Croce, Schmidl ed altri ignota.

A Napoli, all'Archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella esiste una copia manoscritta della partitura.

Riprodotta a Roma, Teatro Argentina, la sera del 13 gennaio 1732 per l'inaugurazione del detto teatro. Libretto ediz. 1732 al Cons. Mus. di S. Cecilia di Roma.

### Anno 1734

32) DEMOFOONTE. - Dramma per musica in 3 atti. Poesia d'incerto autore, rappresentato a Napoli, Teatro S. Bartolomeo, l'anno 1734 con gli artisti: Gaetano Majorano detto il Caffarelli, Tolve, Turcotti, Marta Monticelli, Margherita Chimenti e Caterina Fumagalli. Con musica di Domenico Sarri e Leonardo Leo.

Riprodotto nel 1714 al Teatro S. Carlo di Napoli. Ignoto al Florimo ed altri bibliografi. Libretto ediz. 1734 al Cons. Mus. di Napoli e 1741 pure al Cons. Mus. di Napoli.

33) LA FINTA PELLEGRINA. - Dramma per musica di Antonio Oliva. Rappresentato in Napoli al Teatro Nuovo, nell'anno 1734. Il Sarri compose per questo dramma alcune Arie, secondo ci assicurano il Villarosa, *Memorie dei Compositori di Musica del Regno di Napoli*, pag. 196-199, il Fétis ed altri biografi. Il Florimo nel IV vol. nelle opere rappresentate al Teatro Nuovo non accenna a queste arie del Sarri introdotte nella musica di Antonio Oliva. Ignoto al Dassori ed altri. Libretto ediz. 1734 al Cons. Mus. di Napoli.

34) ESTER RIPARATRICE. - Oratorio per 4 voci, composto per commissione dei Padri della Congregazione di S. Maria del Rimedio, nell'Edificio della Trinità degli Spagnuoli in Napoli, ove venne eseguito.

Fu cantato anche a Bologna nel 1741 nella Chiesa della Madonna di Galliera. (Vedi Ricci, *Teatri di Bologna*, pag. 453).

### Anno 1735

35) GLI AMANTI GENEROSI. - Commedia per musica. Prosa e poesia di Tommaso Mariani. Rappresentata in Napoli, nel Teatro dei Fiorentini, la primavera dell'anno 1735. Vi cantarono: Alessandro Renda, Giacomo D'Ambrosio, Giovanni Romaniello, Caterina Aschieri, Giovanni Giustiniani, Rosa Cirillo e Giovanni Falconetti. Ignoto al Fétis, al Dassori e ad altri. Libretto ediz. 1735 al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno 1736

36) ALESSANDRO NELLE INDIE. - Dramma per musica in 3 atti. Poesia d'incerto autore. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Bartolomeo, il 4 novembre 1736 coi cantanti: Amorevoli, Carestini, Francesco Bilanzoni, Alessandro De Rossi, Vittoria Tesi e Margherita Giacomazzi. Ignoto al Florimo ed altri bibliografi. Riprodotto l'anno 1743 al Teatro S. Carlo di Napoli. Libretto ediz. 1736 al Cons. Mus. di Napoli ed ediz. 1743 pure al Cons. Mus. di Napoli.

37) LA ROSAURA. - Commedia per musica in 3 atti. Poesia di Gennaro Antonio Federico. Rappresentata in Napoli, al Teatro dei Fiorentini l'anno 1736. Riprodotta allo stesso teatro l'anno 1738 coi cantanti: Giuseppe Ciacchi, Giacomo D'Ambrosio, Girolamo Piano, Teresa di Palma, Rosa Costa, Gerolamo Boccabianca, Francesco Bernardino e Margherita Pozzi. Sconosciuta al Croce. Libretto, ediz. di Napoli, Nicola di Biase, 1736, di 72 pag., è presso la Libreria di Stato di Washington, e al Cons. Mus. di Napoli.



38) FINGERE PER GODERE. - Commedia per musica. Poesia di Tommaso Mariani. Rappresentata, in Napoli, al Teatro Nuovo, la primavera dell'anno 1736. Fu eseguita dagli artisti: Gioacchino Corrado, Girolamo Piano, Santa Pascucci, Antonia Marchesini, Vittoria Pasi, Anna Rosa Cirillo, Margherita Pozzi e Francesca Ciocci.

Ignoto al Fétis, Dassori ed altri. Libretto ediz. 1736 al Cons. Mus. di Napoli.

39) FARNACE. - Dramma per musica. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Bartolomeo, la sera del 19 dicembre 1736.

Con quest'opera del Nostro si chiude il primo teatro lirico di S. Bartolomeo di Napoli. Sconosciuto a tutti i bibliografi.

### Anno 1737

40) ACHILLE IN SCIRO. - Opera seria in 3 atti. Poesia di Pietro Metastasio. Rappresentata in Napoli, al Teatro San Carlo, l'autunno dell'anno 1737. Il Teatro San Carlo di Napoli, edificato in questo anno da Angelo Carasale per ordine di Carlo III (in soli 270 giorni), s'inaugurò appunto con quest'opera. Fu eseguita dagli artisti: Anna Peruzzi, Vittoria Tesi, Angelo Amorevoli, Mariani Niccolini e Giovanni Manzuoli.

È curioso che il Florimo, in un avvenimento sì importante per Napoli, l'inaugurazione di un gran teatro, che rivaleggia con altri grandi teatri del mondo, con la messa in scena di una delle opere più originali del nostro Sarri, nulla ci dica al riguardo. Il Fétis, cita il dramma, ma senza luogo e senza data.

Partitura manoscritta depositata nell'Archivio del Conservatorio Mus. di San Pietro a Majella in Napoli. Libretto ediz. Francesco Ricciardo, 1737, di 79 pag., al Cons. Mus. di Napoli, ed alla Bibl. Centr. Vittorio Emanuele di Roma.

### Anno 1738

41) I MASSIMINI. - Tragedia. Alcuni Cori introdotti in questa. Partitura ms. esistente nell'Archivio del Cons. Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

42) LE NOZZE DI TETI E PELEO. - Dramma per musica. Poesia di Antonio Giuvo. Rappresentato a Napoli, al Palazzo Reale, nel dicembre dell'anno 1738, per quanto c'informa il Croce.

Riprodotto nello stesso anno al S. Carlo di Napoli. Libretto ediz. di Napoli, 1738, al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno 1741

43) EZIO. - Dramma per musica. Poesia d'incerto autore. Rappresentato a Napoli, Teatro S. Carlo, il 4 novembre 1741.

Ignoriamo quali furono gli esecutori. Libretto ediz. 1741 al Cons. Mus. di Napoli.

### Anno ?

44) LUCIO VERO. - Opera seria in 3 atti. Poesia d'incerto autore. Partitura autografa esistente nell'Archivio del Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella in

Napoli in bella e ricca rilegatura in tutto marocchino rosso col frontespizio esterno fregiato in oro e con l'intestazione pure in oro. Non contiene nessuna indicazione del teatro e della data della prima e di altra rappresentazione. Nessuna notizia possiamo dare al riguardo.

45) VALDEMARO. - Opera seria in 3 atti. Poesia d'incerto autore. Non sappiamo altro di quest'opera, nè il luogo nè la data di prima rappresentazione.

Partitura ms. al Cons. Mus. di Napoli e diverse Arie di quest'opera in manoscritto esistono alla Hofbibliotek di Vienna.

### Musica profana

46) SERENATA per 3 voci per le nozze tra Don Gregorio Pinto Principe di Montaguto e Donna Cristina Malaspina.

47) SERENATA per 3 voci: *La Gara della Virtù e della Dolcezza* per le nozze fra Don Scipione Spinelli Duca di Seminara e Donna Emanuella d'Euil.

### Messe cantate ecc.

MISSA a 4 voci con istrumenti. Partitura manoscritta esistente alla Biblioteca di Berlino.

MISSA a 4 voci con 2 violini, viola e basso continuo. Partitura manoscritta esistente alla Biblioteca di Berlino.

IN NATIVITATE DOMINI. Lectio 3 in 2 not. per Violino e Violetta per Soprano e Basso. Partitura manoscritta alla Biblioteca di Berlino.

MESSA a 5 voci con Violini, Tromba ed Oboe, con Kyrie e Gloria. Partitura manoscritta alla Biblioteca Musicale di Dresda.

MESSA a 4 voci con strumenti obbligati con Kyrie e Gloria. Partitura manoscritta anche a Dresda.

MISSA *in gloria di S. Giovanni Nepomuceno* a 5 voci per 2 Violini, 1 Oboe, 1 Tromba, Violoncello e Basso continuo, con Kyrie e Gloria. Partitura manoscritta anche a Dresda.

MISERERE a 4 voci con istrumenti. Partitura manoscritta esistente alla Hofbibliotek di Vienna.

3 KYRIE E GLORIA a 4 o 5 voci con istrumenti. Partitura manoscritta esistente alla Biblioteca di Dresda.

### Composizioni minori esistenti nelle varie Biblioteche musicali d'Europa

CANTATA per Soprano col Basso continuo *Io son povera*. Manoscritto alla Biblioteca di Berlino.

CANTATA a 3 Voci, con 2 Violini, Viola e Basso: *La Contesa di Pallade e Venere*. Manoscritto. Partitura alla Biblioteca di Stato di München.

CANTATA per Soprano col Basso. Manoscritto alla Biblioteca di Dresda.

CANTATA per Soprano con 2 Violini e Basso. Manoscritto. Partitura alla Biblioteca di Stato di Vienna.

CANTATE a voce sola col Basso; 2 volumi. Manoscritto all'Archivio del Conservatorio Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

3 DUETTI a 2 Soprani con strumenti. Partitura manoscritta alla Biblioteca Mus. di Dresda.



15 ARIE. Manoscritti alla Biblioteca Mus. di Dresda.

ARIA: *Chi mai vide* con Violini, Viola e Basso. Manoscritto alla Biblioteca di Wolfenbüttel.

3 ARIE in manoscritto alla Hofbibliotek di Vienna.

MISCELLANEA DI ARIE E MOTTETTI di pag. 23, manoscritto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

DUETTO: *Pensa che tua son io* del DEMOFONTE per 2 Soprani. Manoscritto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

ARIA: *Sento che un freddo orrore*. Manoscritto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

12 CANTATE per Soprano col Basso. - 2 CANTATE per Contralto col Basso. - 6 ARIE per Soprano. - 4 ARIE per Contralto.

DUETTO: *Pensa che* ecc. Manoscritto alla Biblioteca del Conservatorio Mus. di Milano.

9 ARIE diverse col solo Basso, ed altre con Violini, Viola e Basso in 1 vol. all'Archivio del Conserv. Mus. di S. Pietro a Majella in Napoli.

CONCERTO per due Violini, Flauto, Viola, Violoncello e Basso. Manoscritto all'Archivio del Conserv. Mus. di S. Pietro a Majella di Napoli.

*Sen corre l'agnelletta*. CANZONE che fa parte delle *Arie antiche* a una voce per cura di Alessandro Parisotti. Milano, Ricordi, 3 vol. in-4°.

CANTATE, con testo alemanno di composizioni diverse; vi sono cantate di arie d'opere di Ariosti, Boniventi, ecc., vi è anche un'aria del Sarri. Esistente al Cons. Musicale di Bruxelles.

ARIA manoscritta: *Tortora che il suo bene* della PARTENOPE, alla Biblioteca Musicale di Bruxelles.

*In solitaria serra*, ms. alla Bibl. Mus. di Bruxelles.

*Oh Dio che in petto il core* (PARTENOPE). *Mo che te stregno...* in dialetto napoletano, che fu riprodotta nelle *Gloires de l'Italie* di F. A. Gevaert; *Ohimè! ma presto* nella Raccolta di 14 duetti con accompagnamento di piano. Manoscritto al Cons. Mus. di Bruxelles.

***

Dalla doviziosa produzione di Domenico Sarri, qui elencata, sgombra di ogni inutile supercostruzione che affatica la mente e lascia arido il cuore, la musica del Nostro nella espressione del sentimento è « *la pura nudità dell'essenziale* ».

E come ineluttabilmente in ogni stato e grado di civiltà, dalle oscure origini all'avvenire chiuso da impenetrabili nubi, la vita dell'uomo è sempre stata e sempre sarà accompagnata da luci e da ombre, da impeti di gioia vitale e da angoscie di mortale dolore, attraverso il prisma delle passioni; così la voce del cantore di Puglia, che rende in armonie divine la passione, la vita, il pianto e il sorriso della umanità, non è nè antica nè moderna, ma semplicemente eterna..

MARIO BELLUCCI-LA SALANDRA.

# Francesco Santoliquido

Ad Anacapri, in una deliziosa casetta bianca nascosta nel verde dei fichi d'India e degli ulivi, vive Francesco Santoliquido. Dalla sua vecchia casa araba di Hammamet, in Tunisia, ove ha vissuto per lunghi anni, quest'artista dall'aspetto mite e sereno, ma tenace quanto ardito combattente delle battaglie della musica, è ritornato in Italia e, dopo una breve apparizione a Roma, si è stabilito in questo tranquillo eremitaggio, tutto intento al suo lavoro, ritmato dall'ampio respiro del mare.

Di silenzio s'è sempre circondato questo limpido musicista italiano, e di questa solitudine raccolta e pensosa è tutta riverberata l'opera sua, varia e copiosa, iniziata negli anni di rivendicazione della musica sinfonica.

Nato a S. Giorgio a Cremano, presso Napoli, Francesco Santoliquido ha studiato a Roma, nel Liceo musicale di S. Cecilia, dove si diplomò nel 1908 e non poco dovette lottare per imporre, assieme a pochi altri, le sue idee. Giovane compiutamente colto, al corrente della produzione letteraria e dell'orientamento del pensiero moderno; autore di uno studio (il primo apparso in Italia) su Claudio Debussy, animo sensibilissimo d'artista, preso dalle tendenze che si agitavano nel campo della musica, la quale attraversava allora una delle più singolari ed interessanti svolte, Francesco Santoliquido seguì con tutto l'ardore la tendenza aristocratica del suo animo, ma non sacrificò mai al fascino del nuovo la limpidezza e l'umanità dello stile.

Questo suo « credo » artistico apparve chiaro e netto attraverso le prime composizioni del giovane musicista, subito impostesi alla attenzione del pubblico e della critica: il preludio a *La mort de Tintagiles* che è del 1907, *L'ultima visione di Cassandra* cantata per soprano, coro femminile ed orchestra, che è dell'anno seguente, e che, edita dal Forlivesi 15 anni or sono, costituisce un documento interessantissimo dal quale si rileva la sensibilità d'eccezione ond'era dotato il giovanissimo musicista ancora studente, sono pagine dalle quali traspare un'accorata musicalità, pagine nelle quali canto, armonia e colore si fondono in un'atmosfera delicatissima, la cui portata descrittiva ed espressiva era assai rara fra i giovani in quel tempo. Lo stile debussyano cominciava, allora, a far presa sulle sensibilità più evolute (sebbene proprio in quel tempo l'ostilità più accesa del pubblico romano accogliesse *Fêtes* e *Nuages*), ma il Santoliquido pure essendo un ammiratore di Claudio Debussy non dimenticava di essere e di sentirsi italiano, e lo dimostrava nella solidità della linea costruttiva come nella vibrazione umana della sua musica.

Uomo di cultura e di equilibrio, egli intravide subito la sua via: non si è lasciato infatti mai attirare dal miraggio di internazionalizzare il linguaggio musicale.

« Un musicista deve sempre esprimere l'anima della stirpe cui appartiene — dice Santoliquido — la diversità delle razze sta nel temperamento specifico di ciascuna di esse: non è quindi la tecnica che distingue le varie musiche nazionali, ma è precisamente il temperamento. Invece di una vera e propria tecnica italiana, esiste quindi un inconfondibile temperamento italiano, rilevabile nel fondo di ogni musica nostra: ed è questo che noi abbiamo in fondo al nostro animo ».



Il Santoliquido non ha mai avuto idee preconcette; non è di quelli che mentre davano la croce addosso all'accademismo del vecchio, si impegolavano in un'altra forma di schiavitù: l'accademismo del nuovo.

***

Abbiamo detto che l'opera del Santoliquido è vasta e complessa; essa comprende infatti tutti i generi: musica da camera, per orchestra, per canto, per teatro.

Occorre forse ricordare che le liriche di Francesco Santoliquido sono cantate in tutto il mondo, e che non v'è cantante italiana che non ne abbia inclusa qualcuna nel suo repertorio? *Erinni, Tre poesie persiane, Tristezza crepuscolare, Nel giardino, Riflessi, Mélancolie* (che Madeleine Grey rende in modo ammirevole), *Supremo sonno* — per citarne solo qualcuna — sono pagine squisite, che parlano un linguaggio ispirato, limpido, succoso: e giustamente esse fanno parte dei programmi dei concerti, in Italia come all'estero, e da vari anni sono deliziosamente eseguite dalle cantatrici italiane come Chiarina Fino-Savio, Graziella Valle, Alba Anzellotti, Uccia Cattaneo, Anna Mendicini-Pasetti, ecc....

Le sue partiture d'orchestra, eseguite in tutte le grandi città d'Europa e d'America, hanno affermato attraverso la propaganda di direttori insigni quali Furtwängler, Bruno Walter, Albert Coates, Oscar Fried, Victor De Sabata, Ansermet e così via, il temperamento di questo musicista italiano che va classificato tra gli iniziatori dell'odierna scuola sinfonica d'Italia. Difatti il suo schizzo sinfonico *Crepuscolo sul mare* fu eseguito nel 1910 all'Augusteo da George Schnéevoigt. La sua suite *Acquarelli* — diretta la prima volta da Albert Coates all'Augusteo di Roma — viene inclusa frequentemente nei programmi ed accolta con inalterato favore per la grazia e la freschezza della tavolozza. Nobilissima pagina, assai espressiva nell'austerità della linea, è l'elegia *La sagra dei morti*, scritta in memoria degli Eroi caduti nella grande guerra ed eseguita due volte all'Augusteo.

*Grotte di Capri* — presentate anche all'Augusteo da Piero Coppola — sono quattro impressioni sinfoniche di grande risalto coloristico: *Il profumo delle oasi sahariane* è una pagina che ha dettagli di una lievità squisita, in cui pare a volte che il suono sia trasparente come l'aria, e infine le *Tre miniature per i piccoli* — che Ansermet diresse con grande successo a Ginevra e di cui Victor De Sabata diede all'Augusteo una indimenticabile esecuzione — completano, assieme alla *Sinfonia in Fa*, la produzione sinfonica di maggior mole che Francesco Santoliquido ha dato alle stampe.

In quanto alla musica pianistica (*Notturno, Preludio in La bemolle minore, Piccola ballata, Due acqueforti tunisine, Una lauda medioevale, Giardini notturni*, ecc.), uno dei più forti pianisti viventi, Walter Gieseking, ne ha dato questo giudizio: « Vos pièces de musique sont vraiment superbes en sonorité, caractère musical et écriture pianistique. Soyez certain que je ferai toute la propagande possible pour vos oeuvres et croyez que votre connaissance musicale m'à été un plaisir profond et que je compte parmi vos admirateurs sincères dès maintenant ».

Una *Piccola messa ad uso dei Conventi*, opera nobilissima e commossa, ha suscitato l'ammirazione di un disdegnoso artista quale André Gide.

Nel campo della musica da camera, il *Quartetto in Do minore* e la *Sonata* per pianoforte e violino, assai frequentemente eseguiti, hanno raccolto il favore più largo del pubblico, che identifica in queste pagine schiette, dalla decisa impo-

stazione tematica (il secondo tempo della *Sonata* è una melodia di grande soavità), le composizioni più fortunate del Maestro.

***

Al teatro, Francesco Santoliquido ha dato due opere ed un balletto. Il primo lavoro teatrale è del 1910: *La favola di Helga*, edita da Casa Ricordi, ottenne al Dal Verme di Milano (direttore Ettore Panizza) eppoi al S. Carlo di Napoli (direttore Vittorio Gui) un successo caloroso ben diverso dai consueti successi di stima. Il pubblico e la critica rilevarono la grazia del canto e la delicatissima atmosfera armonico-strumentale dello spartito, il cui poema in prosa fu scritto dallo stesso Santoliquido. E se non fosse scoppiato il conflitto europeo, l'opera non avrebbe interrotto il giro che aveva intrapreso.

A guerra terminata, ecco che il maestro inizia il nuovo ciclo di attività teatrale: nel 1919 scrive un delizioso balletto, *La Bajadera dalla maschera gialla*, che ottiene festosissime accoglienze a Roma ed è poi più volte rappresentato nella interpretazione delle celebri danzatrici Jia Ruskaia e Cia Fornaroli. L'anno scorso questo balletto ottenne un vivo successo a Milano, diretto da Ferruccio Calusio.

Nello stesso anno il Maestro scrive *La Ferhuda*, scene di vita araba in tre atti, su libretto da lui stesso disteso. L'opera, rappresentata al teatro Rossini di Tunisi, viene replicata molte volte, in seguito alle festosissime accoglienze ricevute. La *Ferhuda* è ambientata nel quadro orientale di Tunisi e il suo colore locale, di squisita efficacia, non rimane estraneo al dramma: il canto infatti esprime i sentimenti e le passioni che s'agitano nei protagonisti con quel fervore languido, ardente e rinchiuso, proprio degli arabi. Opera di un verace artista italiano, questa *Ferhuda*, che vorremmo veder presto rappresentata in Italia.

Attualmente il Maestro ha terminato — o quasi — un'opera in 4 atti: *La porta verde*, a proposito della quale egli ebbe già a fare la seguente confessione: « Per il teatro sono un verdiano, vale a dire ritengo che il teatro musicale debba avere quelle qualità di concisione, sincerità e forza che contiene in sommo grado il teatro di Verdi. Stimo indispensabile il predominio della parola e del canto e ritengo che l'orchestra debba avere in teatro una funzione d'accompagnamento e solo nei tratti descrittivi possa abbandonarsi liberamente al suo discorso sinfonico. Il teatro è nato per il popolo ed è vano, anzi dannoso, ogni tentativo di indirizzarlo ai soli intellettuali: l'opera deve entrare nella coscienza del popolo e, perchè ciò sia, essa dev'essere umana, chiara e d'una semplicità fatta di valori essenziali e profondi ».

Forte di questa fede, alla quale egli è sempre fedele, Francesco Santoliquido lavora fra le bianche mura del suo eremo, per servire in purità quell'ideale d'arte al quale ha votato la sua vita.

ANTONINO PROCIDA.

---



# Una lettera inedita di A. Ponchielli

Fra alcune lettere inedite di Amilcare Ponchielli esistenti nella Biblioteca del R. Conservatorio « L. Cherubini » di Firenze ve n'è una che merita conto venga conosciuta, perchè oltre a confermare la sincera modestia e la bontà d'animo dell'autore di *Gioconda*, illumina, sia pure indirettamente, le condizioni musicali dell'ultimo scorcio del secolo passato.

La lettera è indirizzata al m.° Venceslao Fumi, che gli aveva mandato due sue composizioni. E intanto ci ricorda così un altro maestro, che, insieme ai maggiori, Sgambati, Martucci e Mancinelli più spesso citati, coltivò le forme strumentali da camera e sinfoniche: ciò che conferma il desiderio e il bisogno di meglio conoscere questo nostro ottocento che ci ha generato e del quale è ancora da fare la storia.

Giova dunque fare un cenno di questo Maestro che ebbe fama assai vasta specialmente come Direttore d'orchestra. Nacque a Montepulciano (Siena) il 20 ottobre 1823. Studiò violino prima con Aless. Vanni e con il m.° Rastrelli in Orvieto, poi violino e composizione a Firenze col celebre Ferdinando Giorgetti. Dopo aver tenuto l'insegnamento e la direzione del teatro e della Banda civica a Spezia dal 1844 al 1853, fu chiamato a dirigere l'orchestra del Teatro imperiale di Costantinopoli, passò poi a Buenos Aires e a Montevideo, dove diresse anche una sua opera *Atala* e finalmente dal 1865 al 1868 fu direttore al Teatro Pagliano di Firenze.

Ripartito di nuovo per l'America, ritornò a Firenze nella fine del 1869 e vi rimase fino alla morte avvenuta il 20 novembre 1880. Negli ultimi anni si dedicò particolarmente alla composizione: e fra i suoi lavori, oltre a molte composizioni per violino di scarso interesse, sono notevoli alcuni poemetti sinfonici, come *La Siesta della Señorita*, *All'ombra dei Palmizi*, il *Sogno di Gretchen* che sono concepiti con serietà e realizzati, specialmente l'ultimo, con senso sinfonico, per quel tempo e nelle condizioni culturali del momento, assai pieno e colorito. Notevole per esempio nel *Sogno di Gretchen* la divisione dei violini in cinque parti forse ad imitazione del preludio del *Lohengrin*. Queste composizioni sinfoniche sono stampate in partitura nella nitida ed elegante edizione tascabile fiorentina del Guidi.

Queste devono essere le partiturine inviate dal Fumi al Ponchielli e di cui questi si compiace con tanta garbatezza e sincera simpatia. Non voglio tralasciar di aggiungere che il Cianchi in un suo necrologio (*Atti dell'Accad. del R. Istit. mus.* di Firenze, a. XIX, 1881) accennava ad una interessante raccolta di canti popolari che il Fumi preparava da tempo e che aveva in animo di pubblicare: ed augurava che qualche amico raccogliesse quei materiali e li coordinasse. Ciò non è stato mai fatto nè so dove quella raccolta, che, dato il senso d'arte del maestro Fumi, abbiamo ragione di ritenere di qualche interesse, si trovi al momento presente.

La lettera del Ponchielli oltre a offrire occasione di ricordare un maestro valente assolutamente dimenticato della seconda metà del secolo passato, getta altresì uno sprazzo di luce sulle condizioni dei cantanti suoi contemporanei, che per cultura intellettuale e per vera educazione vocale lasciavano, pare, a desiderare anche

allora. E dunque lamentando, come si fa troppo spesso e un po' esageratamente, la crisi del cantante attuale e riferendosi per contrasto agli artisti lirici passati si pecca del vizio proprio ai soliti *laudatores temporis acti*. Notate come Ponchielli aspirasse ad una esecuzione perfetta sotto ogni riguardo e non trascurasse nè il canto nè la declamazione nè il gesto, ciò che attesta del gusto e del senso d'arte onde egli era animato. Ecco intanto la lettera al m.° Fumi, che, per le considerazioni più sopra dette, merita di essere conosciuta:

*« All'Illustre Maestro Sig. Venceslao Fumi*
*Via Torta N. 9 Piano 2° - Firenze*
*21 O.bre 1880 - Milano, Via Pontani, 8*

*« Egregio Maestro ed amico,*

*« Già da alcuni giorni ho ricevuto le due di lei bellissime composizioni e non le scrissi subito, perchè volli passarle più di una volta, onde farmi un giusto criterio delle stesse, per quanto la mia intelligenza ci arrivi. Mi piace molto la* Siesta de la Señorita *ma moltissimo il* Sogno di Gretchen *pezzo che a mio vedere si svolge con forma vasta, mentre le idee vi abbondano simpatiche eleganti, e appassionate. Io non ricordo molto le varie fasi di questo Sogno dal quale lei attinse il soggetto, ma tuttavia s'intravedono, ed a me pare un pezzo assai ben descritto e colorito. La* Siesta de la Señorita, *ha il genere più alla portata del pubblico, epperò anche qui le idee, la condotta, lo strumentale gareggiano di buon gusto e di squisitezza.*

*« L'arte deve augurarsi ch'Ella continui a scrivere e arricchire così il repertorio italiano di musica strumentale di cui com'Ella ben disse difetta di scarsità* (sic). *E' anche il genere che può ottenere in più siti, sicura e buona esecuzione, poichè le Orchestra parmi hanno prögredito... mentre l'elemento vocale (ove si eccettuino parecchie Società Corali) ahimè! lascia molto a desiderare e raramente dal lato* cantanti *si può esser sicuri di una esecuzione* finita, giusta, *sia come canto, sia come giustezza di azione, di gesto, di declamazione. Vi sono invece grandi pretese pecuniarie... e (fatte le debite eccezioni)* un po' d'asineria (1). *Ma bisogna prender ciò che Dio manda e dir sempre... che va bene!!*

*« Io le invio un* bravo *di cuore unitamente a mille ringraziamenti e sentite congratulazioni, che valgono poco è vero, ma sono sincere. Ove si presenti l'occasione non dubiti che non mancherò di disturbarla, e mi terrò veramente onorato di valermi di un artista tanto distinto quale è Lei. Pertanto voglia aggradire una stretta di mano, e credermi con grande stima e sentita amicizia.*

*Tutto suo*
A. Ponchielli.

« (1) *Questo va detto P.P. e assai sottovoce!!!!*
« P.S. - *Dove posso servirla, si ricordi che io pure sono a sua disposizione* ».

Le altre lettere, cui più sopra accennavo, non hanno alcun interesse e sono indirizzate, dall'a. 1866 al 1868, al fabbricante di strumenti d'ottone signor Pelitti, inventore anche di uno strumento detto il « pelittone » specie di bombardone. In queste svariate lettere il Ponchielli non fa che ordinare strumenti per la sua banda di Cremona o ne accusa ricevimento.

Adelmo Damerini.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Documenti beethoveniani

Possiede la più numerosa raccolta di manoscritti di Beethoven, e vuole che il suo nome resti ignoto. E' questo il singolare caso di un cittadino svizzero. Invidiabile e modesto, e anche socievole e non gretto, com'è dei più fra i collezionisti, egli ha accolto nel suo archivio Max Unger, l'esperto ricercatore beethoveniano; gli ha mostrato ogni cosa e lo ha autorizzato a pubblicare notizie e commenti. Da una prima relazione dell'Unger nella *Frankfurter Zeitung* si desume la importanza della raccolta.

Sono circa duecento autografi o stampe musicali, complementi, abbozzi, correzioni e duecentocinquanta lettere. E queste costituiscono la sesta parte dell'epistolario beethoveniano finora noto e posseduto da biblioteche statali o private a Berlino, a Vienna e altrove. Fra i manoscritti c'è per esempio, la sonata dedicata a Teresa Brunswik, le *Sette bagatelle*, la *Fantasia in sol min.* per pianoforte, la *Sonata* per piano e violino *in do min.*, due *Lieder* su testo di Goethe, *Neue Liebe* e le quattro stesure di *Nur wer die Sehnsucht*, una frammentaria parte del trombone che completa la partitura della *IX Sinfonia*, piccole pagine sconosciute, quali due cadenze e un concerto per pianoforte del 1808, due canzoni su « Te solo adoro » dalla *Betulia liberata* di Metastasio, altri minori pezzi, nove numeri del *Fidelio*, ultima redazione, bozze di stampa della *IX Sinfonia*, dell'ultima *Sonata* per pianoforte, delle *Variazioni* sul tema di Diabelli, ecc.

Nota l'Unger che oltre il pregio dei cimelii occorre tener conto del valore documentario, poichè un esame di questi autografi e di queste bozze mostra quanti errori siano da correggere nelle edizioni accreditate; una dozzina almeno nel *Neue Liebe;* manca una misura nelle *Variazioni* di Diabelli; falsi sono alcuni passi nell'ouverture del *Fidelio*.

***

Non meno importante è l'inedito fascio delle lettere di Beethoven a compositori, poeti, amici; quattordici al Ries, parecchie a Nägeli, allo Zelter, al Griesinger. In quelle a J. A. Streicher, il giovane amico di Schiller, che si dedicò poi alla costruzione dei pianoforti, si leggono importanti pareri sugli strumenti che, a mano a mano perfezionati, davano a Beethoven mezzi sempre più larghi e convenienti al suo ideale sonatistico. E anche si leggono notizie dell'amara vita, dell'infermità, della mancanza di denaro, della morte del mecenate principe Kinsky.

L'amicizia con la famiglia Streicher durò inalterata, e fu il giovane Giovanni Battista che recò a lui l'edizione inglese delle opere di Händel, dono carissimo negli ultimi giorni di sua vita. In una lettera del 1823 al Dunder, poeta e segretario di Stato prussiano, c'è una curiosa frase: « Il mio spirito è spesso vicino al suo! Deve esserci fra gli amici una qualche telegrafia... ». Proprio in quegli anni la telegrafia si diffondeva, sorprendendo con la sua novità. In un'altra, Beethoven raccomanda la sottoscrizione alla *Missa solemnis*. In un'altra a G. Ch. Härtel diceva d'aver smarrito il foglio, nel quale l'Härtel stesso gli suggeriva un'idea « per una specie di sinfonia, ed era un'idea già acquisita... ». Altre lettere sono del tempo di Bonn, 1790.

La raccolta dell'anonimo svizzero può adunque illuminare la giovinezza e la maturità di Beethoven.

G. F. MALIPIERO

123218. - *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. Partitura in facsimile dell'autografo L. 25,—

123220. - *Idem* per 2 Pianoforti. Riduzione dell'Autore L. 12,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

## ITALIA

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 9 marzo 1935.

F. Arbiati : *L'organista di Eisenach : G. Seb. Bach* (in occasione del 250° anno dalla nascita).

——— 22 marzo 1935.

A. Lualdi : *La musica come mezzo di redenzione.*

**Musica Sacra.** - Milano, gennaio 1935.

G. L. C. : *Vera e falsa polifonia.*

**Scenario.** - Milano, marzo 1935.

M. Labroca : *Bellini e noi.*

**La Rassegna Musicale.** - Torino, gennaio-febbraio 1935.

G. Pannain : *V. Bellini* (inizio d'uno studio critico ; sulla biografia ; sull'*Adelson* e sulla *Bianca*). — R. Paoli : *La musica sacra nel nostro tempo.* — H. F. Redlich : *Sull'edizione moderna delle opere di C. Monteverdi* (è l'articolo pubblicato nella *Schweizerische Musikz.* e da noi riassunto). — M. Rinaldi : *Valori drammatici e musicali del « Simon Boccanegra » di Verdi.*

**La Musica Orante.** - Bergamo, febbraio 1935.

A. Meli : *La « missa pro defunctis »* (cenni storici). — D. C. Sangiorgio : *Musica e culto.*

——— marzo 1935.

A. Meli : *La « missa pro defunctis »* (continuazione).

**L'Organista Liturgico.** - Bergamo, febbraio 1935.

C. Sangiorgio : *Tecnica e fonica dell'organo* (continua nel fascicolo di marzo).

**La Gazzetta di Venezia.** - Venezia, 21 marzo 1935.

G. Tagliapietra : *La didattica nella musica.* (Nuove direttive dell'insegnamento musicale).

**Note d'Archivio per la storia musicale.** - Roma, gennaio-febbraio 1935.

R. Casimiri : *«Disciplina musicae» e «maestri di cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma : Seminario romano, Collegio germanico, Collegio inglese.* (In tali istituti delle varie nazioni la *disciplina musicae*, e più specificamente del canto, era vigilata non solo dai pontefici, ma anche dei vicarii, rettori e superiori, in modo che il clero, educato dai migliori musicisti, fosse all'avanguardia nella restaurazione musicale. Cominciando dal Seminario romano, il C. analizza l'ordinamento liturgico musicale, minuzioso e severo, affidato a un maestro di cappella e a quattro cantori stipendiati, e le feste extraliturgiche o accademie ; ricorda i nomi e le funzioni dei musicisti preposti alla scuola. Primo maestro di cappella fu Palestrina, verosimilmente dal 1566 el '71 ; secondo il Victoria, dal '71 al '73 ; terzo P. P. Lanza, dal '73 al '76 ; poi, Paolo Vicuaro, '77 ; P. G. Jacobetti, '79-'83 ; F. Capocci, '83-'86 ; G. P. da Malines, '86. L'articolo continua). — N. Pelicelli : *Musicisti in Parma nel secolo XVIII.* — M. Bellucci La Salandra : *Opere di N. Piccinni* (cronologia). — R. Casimiri : *I diarii sistini.*

**La Nuova Antologia.** - Roma, 16 marzo 1935.

A. Luzio : *Come fu composta l'« Aida »* (con nuovi documenti verdiani).

**Bollettino dei Musicisti.** - Roma, marzo 1935.

G. Guerrini. - *Per un primato* (l'opera lirica italiana).

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, marzo 1935.

R. Pêlissier : *Indagini sugli ascendenti di Vincenzo Bellini.*

**Bollettino Ceciliano.** - Roma, gennaio-marzo 1935.

Atti del Congresso di Firenze uer l'azione ceciliana. — P. Ferretti : *L'introito « Sacerdotes Dei » della messa di S. Gregorio Magno.* — R. Casimiri : *Arte musicale sacra e suo progresso.* — A. Bambini : *La rinascità del Positivo.* — P. Alfonso : *Il pontificio Istituto di musica sacra.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, marzo 1935.

Referendum sulla critica musicale : Risposte di Georges Migot, di H. L. Morrow, Gajanus, L. Forino, a Ellemberg.

**L'Italia Letteraria.** - Roma, 2 marzo 1935.

A. De Donno : *Amarezze e speranze dei musicisti in una conversazione con Adriano Lualdi* (Il L. propone lo scambio fra opere italiane e straniere, opportunamente selezionate ; ed auspica che i teatri d'opera funzionino come altrettante esposizioni permanenti di musica melodrammatica. Circa i concerti lamenta la troppo somiglianza dei programmi, e lo scarso posto concesso alle nuove musiche italiane).



**Il Ventuno.** - Roma, 29 marzo 1935.

A. Ghislanzoni : *Direttive per un teatro lirico fascista* (I sottotitoli — *Basta, con gli autonomisti ; Necessità di clima nuovo ; Comitati corporativi ; Deflazione di paghe e di prezzi* — indicano il contenuto dell'articolo).

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, febbraio 1935.

A. Boschot : *Mozart e le sue prime opere importanti* (*Il ratto del serraglio* e i sei quartetti dedicati ad Haydn ; un capitolo del *Mozart* del B., ora pubblicato). — M. Dauge : *Saggio sul vocalizzo* (rapida scorsa al vocalizzo dall'antichità ai tempi presenti). — *Lettere di Gounod* al barone Vendeuvre. (Sono del '44, '47, '51 e '52 e confermano le curiose vicende spirituali di Gounod, in quegli anni, allorchè rinunciò alla musica profana, pensò al sacerdozio, compose *Sapho* e passò a nozze). — A. Dandelot : *Giudizii giornalistici* (sulla prima rappresentazione del *Faust* di Gounod). — A. Suarès : *Pensieri sulla musica.*

——— marzo 1935.

A. Suarès : *Orphée.* — Bellefonds : *Lettere inedite di Berlioz* (a F. Schwab, critico musicale a Strasburgo, del '58, '60, '62, '63, con qualche notizia della vita, delle composizioni). — P. Collaert : *« Loulou » di A. Berg* (descrizione di questa nuova opera e suite eseguita a Ginevra e a Praga). N. Dufourcq : *I registri nell'organo francese della Rinascenza.* — K. Meyer : *Un balletto a Cassel nel XVII secolo.* (Écorcheville nel dar notizia del manoscritto della biblioteca di Cassel, contenente 25 fascicoli di *Suites* composte fra il 1650 e il '70, accennò a un Delahaye. La Meyer identifica con questo Delahaye il Du Haye autore del balletto *Die triumphierende Liebe*, rappresentato a Zelle nel 1653). — R. Bernard : *Il « Concerto per violoncello » di Pizzetti* (entusiastica recensione).

**Revue Grégorienne.** - Parigi, gennaio - febbraio 1935.

R. J. Hesbert : *Il responsorio « Tenebrae » nelle liturgie romana, milanese e beneventana.* — E. Mourey : *Due usi dell'accento tonico.*

**Le Monde Musical.** - Parigi, 1, 15 febbraio, 1 marzo 1935.

A. Mangeot : *Devono i musicisti essere esclusi dall'insegnamento della musica negli istituti statali ?* — A. Mangeot : *Analisi della II sinfonia di M. Emanuel.*

M. Semenoff : *Pirandello parla dell'improvvisazione al teatro.* — N. Lejenne : *Polemica sulla direzione della « Schola cantorum ».*

A. Boschot : *Mozart.* — M. Semenoff : *Della sensibilità giapponese.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 15, 22 febbraio ; 1, 8 marzo 1935.

A. Boschot : *Mozart* (un capitolo del recente libro). — P. Saegel : Resoconto de *Le médecin de son honneur*, musica di J. Ibert.

D. Bertrand : Resoconto di *Gargantua*, musica di A. Mariotte.

A. Boschot : *Mozart.*

Ch. Coechlin : *Ricordi della classe Massenet* (continua nel fascicolo successivo).

**Le Guide du concert.** - Parigi, 15, 22 febbraio ; 1, 9 marzo 1935.

P. Soccanne : *P .H. Azaïs* (continua nei due successivi fascicoli).

J. Bruir : *Un'intervista con M. Yvain.*

**Le Guide musical.** - Parigi, gennaio-febbr. 1935.

G. Bender : *Il professorato musicale.* — E. Borrel : *La musica in Turchia.*

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, marzo 1935.

W. C. Smith : *La prima visita di Händel a Londra* (ricordi dello stato dell'opera italiana a Londra). — A. Huschings : *La musica da camera di Delius.* — W. Legge : *Conversazioni con Sibelius.* — G. D. Skelton : *Mode musicali in Germania.*

**Music and Letters.** - Londra, aprile 1935.

M. Bukofzer : *Il gimel, la prima forma della polifonia inglese.* — G. Abraham : *La storia del « Principe Igor ».* — S. Grew : *Note su i canti spirituals.* — M. Cooper : *La mistica di Scriabin.* — A. Jobosy : *Il segreto dei liutai italiani.* — A. Cortot : *Fanciulli prodigiosi e grandi musicisti.*

**The Chesterian.** - Londra, aprile 1935. —

S. A. Bayliss : *T. Mace* (autore di un Mu-

sick's Monument, pubbl. nel 1676). — M. M. KURBANOFF: *Reminiscenze di Borodin.* — D. EWEN: *Leopold Stokowski.*

**Monthly Musical Record.** - Londra, marzo-aprile 1935.

W. F. H. BLANDFORD: *La « tromba Bach »* (intorno alla origine e alla fattura degli ottoni usati da Bach). — E. WALKER: *Musica familiare nel 1792* (riguardo alla presenza di Haydn a Londra). — I. A. WESTRUP: *Ebenezev Prout* (insegnante di armonia e composizione, 1835-1909). — G. M. GATTI: *Malipiero, classico e romantico.* — J. PULVER: *Personali relazioni con Brahms.*

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, marzo 1935.

E. KRIEGER: *Il testamento di Bach.* — W. KORTE-MÜNSTER: *Sul tema da fuga in Bach.* — F. TORREFRANCA: *Omaggio dell'Italia a Händel* (Discorso nelle feste commemorative ad Halle). — H. NEUPERT: *Il cembalo nel momento presente.* — R. SONNER: *Danza popolare e movimento di danza popolare.* — W. HEINITZ: *Problemi della forma musicale.* — F. HERIOG: *I compositori della Svizzera tedesca* (Schoch, Brun, Andreae, Moser, Aeschbacher, Moeschinger, Gersbach). — H. GERIGK: *Reznicek.* — K. LAUX: *K. Böm.* — F. WELTER: *« Il principe di Homburg » di P. Graener* (introduzione all'opera). — F. HERZOG: *« Der Günstling » di R. Wagner-Regeny* (resoconto della prima rappresentazione).

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 23 febbraio; 2, 9, 16, 23 marzo 1935.

F. MAHLING: *Perchè celebriamo Bach, Händel e Schütz.* — P. MITTMANN: *Musiche di Händel per flauto.* — M. K. BÖTTCHER: *Il « Messia ».* — NOTIZIARIO: La radio tedesca novera, al 1° gennaio 1935, 6.142.921 abbonati, cioè 1.090.314 più del 1934.

H. J. ZINGEL: *L'arpa al tempo di Schütz, di Bach e di Händel.*

R. VON MOJSISOVICS: *I cinque stili di Beethoven.* — W. ROSEN: *L'« Arminio » di Händel,* in nuova elaborazione.

H. HERING: *Bach nelle sue lettere.* — A. REHMAN: *Per avvicinare Bach al popolo tedesco.* — R. VON MOISISOVICS: *Goethe e Bach.* — R. HIRT: *Schütz e la sua « Passione secondo S. Matteo ».* — K. IHLERT: *Händel e noi.* — K. HUSCHKE: *Beethoven in rapporto a Bach e Händel.*

A. MORGENROTTE: *Gli allievi bandisti.*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 15, 22 febbraio, 1, 8, 15 marzo 1935.

F. BRUST: *Chopin, tutto un mondo.* — W. ALMANN: *Orchestra di donne?* — A. TONI: *Il « Nerone » di Mascagni.*

J. MÜLLER BLATTAU: *Händel e il popolo tedesco.* — E. SCHENK: *Händel sconosciuto* (la musica strumentale). — E. JANDER: *Händel e l'antico Testamento.*

R. VON MOJSISOVICS: *I principii dell'armonistica romantica nell'opera.* — J. CORSWANDT: *Spirito sportivo in musica.* — E. SCHMITZ: *« Der Günstling » di Wagner-Regeny.*

E. BOUCHE: *Nuovo uso dei cori nell'opera* (Milhaud: *Columbus;* Strawinski: *Oedipus Rex;* Weile: *Bürgschaff;* Krenek: *Vita di Oreste;* Schönberg: *Die glückliche Hand*). — K. HUSCHKE: *Brahms e Wagner.*

G. ERNEST: *Genio ed ereditarietà.* — FRITZ BRUST: *Nel 75° anniversario della nascita di H. Wolf.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 13, 27 febbraio 1935.

F. VON LEPEL: *Inedite lettere di Händel* (tre, del 1744, a Charles Jeunens junior, che rielaborò *L'allegro e il pensieroso* di Milton e scrisse i libretti del *Saul,* del *Messia,* del *Belsazar*). — A. MEUER: *Il pianoforte a piramide* (sulla restaurazione del raro istrumento conservato nella Casa di Goethe a Francoforte, e detto anche pianoforte a giraffa, datato anno 1745).

W. PETZET: *« Der Günstling » di R. Wagner-Regeny.* — W. KEMPFF: *Familie Gozzi* (resoconto della prima esecuzione all'Opernhaus di Hannover). — F. RASER: *Wolf e Lilieucron.*

**Neues Musikblatt.** - Berlino, marzo 1935.

K. G. FELLERER: *Compiti della musicologia.*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, marzo 1935.

R. BENZ: *La missione tedesca di Bach.* — B. STÄNDER: *L'insegnante nella scuola popolare, come organizzatore della sua istruzione musicale.* — W. BUCHHEIM: *Istruzione musicale nella scuola.*

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, marzo 1935.

F. NOACK: *Händel e Bach.* — O. RIEMER: *Il tema da fuga in Bach e Händel.* — R. PESSENLEHNER: *Bach e Schumann.* — F. MÜLLER: *L'umorismo bachiano.* — R. GERBER: *Händel e l'opera.* — B. WITT: *Händel e la Germania.* — E. ZILLINGER: *«L'allegro, il pensieroso e il moderato»,* in nuova elaborazione.



## SVIZZERA

**Dissonances.** - Ginevra, febbraio 1935.

R. A. MOSER: *K. Nef* (necrologio).

——— marzo 1935.

R. A. MOSER: *L'orchestra corporativa di Ginevra. — Le mistificazioni di Kreysler. — L'esodo dei direttori tedeschi* (E. Szenker da Colonia a Mosca, Stiedry da Dresda a Leningrado, H. Unger alla Radio di Leningrado, O. Fried a Tiflis).

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 e 15 marzo 1935.

H. EHINGER: *K. Nef* (necrologio). — E. WALDMANN: *Il canto popolare tedesco fuori dei confini.*

W. TAPPOLET: Recensione del *S. Francesco d'Assisi,* oratorio di H. Gagnebin. — G. WALDMANN: *Il canto corale popolare* (continuazione).

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, febbraio 1935.

F. LLIURAT: *Le malefatte dell'accento metrico* (sulle teorie di D'Indy, Riemann, Lussy). — F. PUJOL: *A proposito di un concerto commemorativo di A. Vives.* — R. HALL: Resoconto dell'*Orfeo* di Monteverdi (Benvenuti) al R. Teatro dell'Opera.

**Musicografia.** - Monovar, marzo 1935.

F. LLIURAT: *Händel.*

## AUSTRIA

**Anbruch.** - Vienna, gennaio 1935.

Annuncio redazionale che la rivista, distaccatasi dall'Universal Edition, continuerà a svolgere il suo programma a favore della musica contemporanea. — A. WILLNER: *Bach ed Händel.* — P. STEFAN: *Alban Berg.* — C. SCHNEIDER: *Il primo festival di Salzburg.* — W. REICH: *Un maestro dell'indagine musicale* (Heinrich Schenker). — E. WELLESZ: *L'istituto per le ricerche bizantine a Vienna.*


Composizioni di FRANCESCO SANTOLIQUIDO

**Canto e Pianoforte**

I CANTI DELLA SERA. Parole dell'A. per MS-Br:

114261. - 1. L'assiolo canta L. 5
114262. - 2. Alba di luna sul bosco » 5
114263. - 3. Tristezza crepuscolare » 5
114264. - 4. L'incontro » 5
114265. - Uniti » 15
115020. - I POEMI DEL SOLE. Parole dell'A. per S-T: Un'ora di sole - Riflessi - Nel giardino - Sole d'autunno L. 10
119274. - SUPREMO SONNO. Lirica. Parole dell'A. per S-T L. 5

**Pianoforte**

114267. - NOTTURNO L. 6
114268. - PICCOLA BALLATA » 6
120438. - PRELUDIO IN LA BEM. MIN. » 6

**Opere Teatrali**

LA FAVOLA DI HELGA. Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20
Libretto, I atto di F. Santoliquido » 3

**Musica Strumentale da Camera**

120263. - SONATA IN LA MIN. per Violino e Pianoforte L. 10
120290. - CHIARITÀ LUNARE per Violino e Pianoforte L. 8
121248. - ARIA ANTICA per Violoncello e Pianoforte L. 6
121957. - QUARTETTO IN DO MIN. Partitura in formato tascabile L. 10

**Musica Sinfonica**

118711. - ACQUARELLI. Suite. 1. La mattina nel bosco. - 2. Nevica... - 3. Vespro. - 4. Festa notturna L. 20

**Piccola Orchestra**

121900. - LA FAVOLA DI HELGA. Fantasia di De Cecco L. 20

**Grande Banda**

ACQUARELLI. Suite Sinfonica (Romeo)
122988. - Partitura L. 15
122989. - Parti staccate » 25

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

# VITA MVSICALE

## TEATRI

PRIME RAPPRESENTAZIONI

### L'«Orfeo» di Monteverdi nella realizzazione di O. Respighi alla Scala.

Che l'*Orfeo* di Monteverdi sia stata la vera prima opera in musica e quelle precedenti della « Camerata » solo dei tentativi ubbidienti ad un concetto umanistico non è del tutto esatto pur avendo un fondo di verità sostanziale. Per intendere appieno il valore universale del melodramma — nel senso assoluto di azione, parole e musica — è bene precisare ch'esso fu sempre immanente e, quindi, senza soluzione di continuità nella vita spirituale degli uomini; per cui l'espressione artistica della « Camerata » è da considerare solo come uno degli anelli rabescato di preziosismi e di raffinatezze sensitive, che formano l'infinita catena del melodramma: opera d'arte, in senso lato, sempre la stessa dall'antichità più remota all'ultimo ottocento e diversa solo nella estrinsecazione della visione trascendentale o storica. Nè deve dirsi che quell'espressione artistica fu soltanto frutto umanistico; perchè se dalla cultura, tutta permeata di ricorsi storici, la « Camerata » aveva preso alcuni suoi elementi, anche dalla sensibilità del tempo era stata portata alla tendenza del rappresentare l'idea drammatica « cantando, danzando e mimando », a somiglianza, ed ancor più per evoluzione, della musica profana e popolaresca in cui erano già implicite fioriture drammatiche e rappresentative fin dall'« Ars Nova » fiorentina. La quale, neppur dalla invasione fiamminga era stata soffocata interamente; chè anzi, attraverso le villote e gli altri componimenti popolari cinquecenteschi, influì senza dubbio anche sulla tendenza di melodizzare sempre più il madrigale.

Il concetto di canto espresso con l'azione non è, quindi, una conquista della « Camerata », ma una forma d'arte già acquisita dalla coscienza musicale del tempo; la « Camerata » fu però la prima a manifestarla in una chiusa cornice scenica rivendicando — ed è solo in questo il ricorso storico — il concetto mediterraneo dell'espressione *anticorale dell'io* drammatico operante, già proclamato con vivo senso polemico dal Peri e dal Caccini, essi stessi musici della « Camerata ».

Nè Monteverdi iniziando con l'*Orfeo* la sua fatica artistica s'allontana sostanzialmente dai postulati della « Camerata » di cui segue, anzi, con disciplina il concetto formale del chiuso quadro scenico quale spettacolo di Corte per esprimere la sua nascente forza melodrammatica. Ma l'evoluzione è già in atto nell'*Orfeo* e, se ancora siamo lontani dall'ardita concezione storica dell'ultimo melodramma monteverdiano, se l'addentellato culturale costringe ancora l'autore alle speculazioni declamatorie della « Camerata », si avvertono d'altra parte, in quest'opera, i primi germi della meravigliosa fioritura melodrammatica dei secoli seguenti per la diversa sensibilità, per il senso drammatico e l'emozione canora che sono infinitamente più profondi ed universali, per il determinarsi di alcune espressioni non nate da lavorio cerebrale, ma scaturite da uno stato d'animo.

Alcuni autori della « Camerata » avevano già dato un loro grido passionale, per cui non sarebbe giusto attribuirne l'assoluta priorità al Monteverdi; ma il Monteverdi tese sempre a rendere quel grido con maggior concretezza di proporzione musicale preannunziando la conquista sublime e logica ad un tempo della futura « Aria ». Non basta. Nell'*Orfeo*, oltre all'affermazione di un vero disegno musicale che cerca di concretarsi con alcuni ritorni ritmici — vero e proprio inizio di sviluppo dell'idea germinale — si riscontra per la prima volta la caratteristica formula anti-letteraria, anti-drammatica ed assolutamente musicale della ripetizione d'uno stesso disegno melodico che accompagna strofe diverse e si imporrà poi definitivamente con lo Scarlatti, determinando quel predominio della musica sul dramma che nel seicento stesso, e più ancora nel settecento e nell'ottocento, diverrà schiacciante. S'inizia cioè, con l'*Orfeo*, l'evasione della musica non più serva dell'espressione letteraria, ma libera idea musicale che si manifesta anche al di fuori della relazione con il valore delle parole: esempio tipico il « *vi ricordo o boschi ombrosi* » che si può ritenere il primo saggio di musica formalmente per se stante e di carattere popolare innestata nel melodram-



*A TOTI DAL MONTE*

# DUE CANTI ANTICHI

## I.
## Come ti puote uscir dalla mente

*Poesia*
d'IGNOTO
*del XV secolo*

*Musica di*
Ugo Ràpalo




*Proprietà riservata.*

(ansiosa) corta

Bá_sti_ti l'alma di non dirmi niente quan_do mi vedi afflit_to per la

corta

quasi (con dispetto)

vi_a? Se mel di_ces_se tut_ta u_ma_na gen_te, che non m'a_

quasi

mf p mf p col canto

2 Ped.

lento

f-pp lunga p

_mas_si, non lo cre_der_ri_a

calmo

lunga

pp

lunga col canto espress. e lontano



# NANNA-NANNA

*Poesia*
d'IGNOTO
*del XIII o XIV sec.*

Allegretto grazioso

Canto

Nanna nanna nan_na nan_na Nan_na li

Allegretto grazioso

Pianoforte

*P e stacc.*

*f* *brillante* *stacc.*

mie_i be_gli fan_ti: già mai non fu co_tan_ti: tre in came_

*f* *pp*

*mormorato*

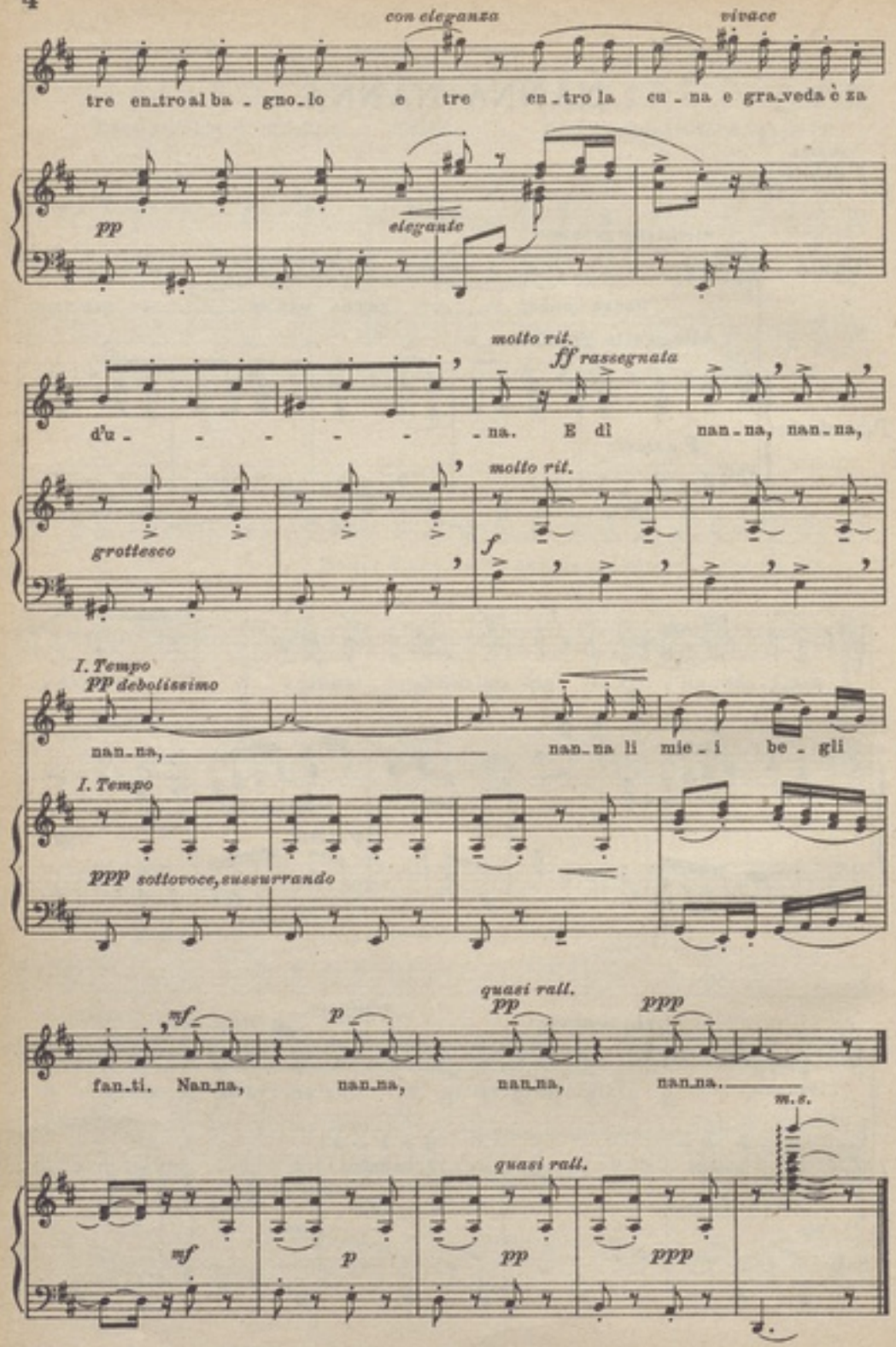
*p subito* *mf*

*con mestizia* *brillante* *f* *stacc. molto*

_rel_la, tre in fosse_rel_la, tre a pro_va del fo_gnò_lo e

*imitando la voce*

*pp* *p* — *ff* *pp*






ma. Innesti che saranno poi continui nell'opera in musica, ricorrendo, cioè, ogni volta che una nuova forma od espressione musicale sarà creata dalla sensibilità artistica: le forme « a solo » e « concertanti » e, dal secondo ottocento ai nostri giorni, il sinfonismo nonchè le infinite espressioni di tutti i tentativi musicali più recenti.

***

Espressione tipica del tempo è la scelta dell'argomento della prima opera monteverdiana. La rinascita della sensibilità mediterranea, che aveva già determinato nelle lettere e nelle arti plastiche una nuova fioritura spirituale, conquistava rapidamente tutti i settori d'ogni attività speculativa. Con l'antica civiltà venivano logicamente esaltate e rivissute tutte le sue più tipiche manifestazioni; sì che il pensiero poetico splendente nelle mitiche fantasie trovò nei lontani nipoti dalla rinnovellata sensibilità mediterranea gli entusiasti cultori pronti a cogliere ed a ridar nuova vita a quel mondo dovizioso di seducente immaginativa. Limitando lo sguardo agli immediati precedenti letterari della « Camerata », l'espressione più tipica e più rappresentativa di questo ritorno alle belle fantasie degli antichi, la dette il Tasso con l'*Aminta*, dove la pura classicità ellenica che ridava valore alla bellezza della natura, si era come liricizzata al contatto della squisita sensibilità tassiana portando nella vicenda scenica l'incanto d'una sensualità velata e quasi irreale ricca di suggestiva musicalità. Musicalità che ha potuto far considerare la poetica favola come il preannunzio dell'avvento reale della musica quale elemento artistico integrativo.

Il teatro offriva, quindi, l'ispirazione ai poeti e musici della « Camerata » ed a quelli che seguirono, senza che essi dovessero attingere direttamente all'antichità classica per trarne fuori i mitici argomenti.

Quello d'*Orfeo* fu, senza dubbio, uno dei soggetti che più colpirono i musicisti. Lo troviamo, infatti, all'inizio della « Camerata » — l'*Euridice* del Peri — e dell'attività operistica del Monteverdi. Lo ritroviamo, poi, musicato dal Rossi per la prima esportazione dell'opera in Francia e finalmente, dal Gluck. E questo per limitarci ai più rappresentativi.

Non si può dire che l'*Orfeo* musicato dal Monteverdi abbia un grande valore letterario. E' come gli altri del tempo, accademico, privo di azione, venato solo qua e là di patetici accenti. Lo Striggio non creò nulla che si staccasse dai modelli convenzionali e, tranne la scena dell'annunzio ad *Orfeo* della morte di Euridice, in cinque atti non offre mai al musicista materia di alta vibrazione drammatica o lirica. Opportuno è apparso quindi il lavoro del Guastalla che, come già il Rossato per la realizzazione di Giacomo Benvenuti, ha ridotto i cinque atti a tre e che ha cercato, pur conservandone lo spirito, di rendere il libretto più consono alla realizzazione di Ottorino Respighi.

L'Orfeo presentato alla Scala nell'interpretazione del Respighi è una libera trascrizione dell'originale monteverdiano. Non che il Respighi abbia lavorato di pura fantasia; egli ha, piuttosto, voluto interpretare con sensibilità odierna il lavoro del Monteverdi portandovi colori e procedimenti che lo rendessero meglio intelligibile.

Infatti, più che una rielaborazione tecnica — ottima in proposito quella di Giacomo Benvenuti, che pur facendo opera di poesia ha realizzato con senso di verità storica il suo lavoro — Respighi ci ha dato una rielaborazione del pensiero Monteverdiano di sua natura trascendentale, innovatore, pronto a far suo quanto le conquiste strumentali del tempo potevano consentirgli.

Rivivendoli nel suo spirito, il Respighi ha rielaborato i disegni monteverdiani con cadenze ed armonie che, discutibili dal punto di vista della fedeltà all'originale, hanno dato, però, la sensazione viva di quello che fu lo spirito monteverdiano; lo stesso può dirsi per lo strumentale rispondente più al concetto di poetica ricostruzione che di fedele attaccamento al testo.

Se i concetti di realizzazione del Respighi hanno potuto apparire per un certo senso discutibili, diciamo subito che, per chi non voglia fare opera di pura ricostruzione tecnica, sono sempre apprezzabili. Ed aggiungiamo che il Respighi è riuscito pienamente nel fine che si era imposto.

L'*Orfeo* ottenne alla Scala il pieno suffragio del pubblico che, se il rispetto storico aveva fatto avvicinare con deferenza all'opera del Monteverdi, finì poi con l'esserne conquiso, manifestando la sua incondizionata soddisfazione per una buona parte del primo e del terzo atto e per quasi l'intero secondo atto, nel quale la freschezza e la giocosità elementare dell'inizio trova magnifico riscontro nella passionalità che anima la seconda parte tutta permeata di palpito e di dolore umano.

***

L'esecuzione dell'*Orfeo* fu curata in ogni particolare. Gino Marinuzzi concertò e diresse con la fine spiritualità e l'intelligente cura dei particolari che caratterizzano sempre la sua direzione. Lo studio profondo della parte tecnica — più che mai necessario in quest'opera perchè non si perdesse nella moderna ricostruzione orchestrale la vaghezza del colore arcaico — non turbò mai lo spirito artistico del Marinuzzi sempre vigile e pronto a cogliere l'immortale emotività del Monteverdi. Anche i cori, fatica geniale di Vittore Veneziani, impegnati in orchestra come timbro strumentale — magnificò l'effetto del coro a bocca chiusa — si amalgamarono stupen-

damente con l'orchestra; e la concertazione risultò, anche per questo, nella più perfetta proporzione di luce.

E' pure da lodare il movimento delle danze che, tranne in alcuni poco felici momenti, sono apparse composte in armonici, classici disegni, variate con sviluppi ricchi di fantasia pur in una linea di nobile severità.

Carlo Galeffi, nella parte di *Orfeo*, fu all'altezza del suo nome di artista intelligente e di ottimo cantante.

Se l'*Orfeo* offertoci da lui non avrebbe certo risposto alle esigenze del tempo in cui l'opera nacque, nè soddisfatto i buongustai della Corte mantovana, dobbiamo riconoscere che oggi non si può fare meglio e che gli applausi del pubblico sono stati compenso meritato alla sua nobile fatica.

Ebe Stignani, nella doppia parte della *Musica* e di *Silvia* prodigò con la signorile liberalità che le è propria, la sua magnifica voce; e Carolina Segrera fu una Euridice assai vaga per la dolcezza del canto e per la gentile interpretazione della sua parte.

La *Speranza*, la *Ninfa*, *Caronte*, il *primo Pastore*, *Apollo* ebbero ottimi interpreti in Vittoria Palombini, Marisa Merlo, Franco Zaccarini, Gino del Signore, Nino Ederle.

Piacquero le scene del pittore Oppo, realizzate dal Benoit, per la poetica interpretazione dell'ambiente, e fu giudicata assai favorevolmente la regia di Lothar Wallerstein.

Del successo s'è già detto: sempre vivo e schietto durante i tre atti, culminò in alcune scene del secondo. Le chiamate furono ventuno: sette dopo il primo atto, otto dopo il secondo, sei dopo il terzo al maestro Respighi, al maestro Marinuzzi ed agli artisti.

GASPARE SCUDERI.

## «Il Drago rosso» di G. Savagnone.

Anche questo balletto in cinque quadri, che aveva vinto il concorso indetto dal teatro, ha avuto calorose accoglienze (come il mese precedente il « Balilla » di Adami e Guarino) al Reale dell'Opera, il 28 marzo.

Il maestro Savagnone ne aveva pure ideato la trama, nella quale si prospetta la lotta tra un eroico scudiero ed un drago che rendeva difficile la vita di un ipotetico regno. Lo scudiero, nonostante le rivalità di due guerrieri, riesce vincitore ed ottiene come premio la mano della bella figlia del Re.

La musica per un balletto a tono fantastico — osserva giustamente un critico — ha avuto nel maestro Savagnone un attento e spesso ispirato artista. V'ha nel suo *Drago Rosso* un clima che indica e giustifica la vicenda coreografica. Esso non è turbato da digressioni unicamente dirette a una vana divagazione auditiva. Qui l'occhio segue la scena e ne coglie i movimenti e ne intende le alterne figurazioni, sia isolate, sia collettive, senza che l'orchestra non vi aderisca completamente.

La musica è varia, scintillante e come avvolta in un'atmosfera immaginaria; ma ciò che più conta è la insistenza dei ritmi sempre agili, vivaci e appropriati.

Il successo, come abbiamo già detto, è stato lietissimo e l'autore, che dirigeva il proprio lavoro, ha avuto numerose chiamate con i principali interpreti: Bianca Gallizia, Nino Sergini, Boris Romanoff, Mara Dousse, la Tweiberg, ecc. Ammirati gli scenari ideati da Cito di Filomarino.

## Novità teatrali a Firenze.

La Compagnia d'Arte lirica nuova, che poi ha fatto un giro per la Toscana, ha rappresentato, con la direzione del m.° Sottile, diversi nuovi lavori alla Pergola, tutti accolti con molto favore, il 21 e 23 marzo. Essi sono:

*Il piccolo muto*, un atto lirico di Antonio Lega, musica di Vincenzo Raffaelli, accuratamente strumentata, chiara e melodica; interpreti la Grimaldi, il tenore Mazziotti, il baritono Mazzanti, il basso Salvatori.

*Aziadée*, mimodramma di Arrigo Pedrollo che si pregia di una musica nobile, ben condotta ed armonizzata con gusto; interpreti, la Leonidoff, Felici, Oolski, ecc.

I balletti *Kreisleriana*, *Flirtation* su motivi della « Madame Angot », *Le vergini savie e le vergini folli con* musica di Grieg, adattata da Pedrollo, *Exilés* e *Baccanale*, con musica rispettivamente di Ciaicowski e Glazunof.

*Le burle di Lisetta*, atto comico-romantico in due quadri di ambiente bohèmien; intreccio di A. Lega e musica di Giovanni Garau, scritta con garbo, ricca di frasi e motivetti leggeri e graziosi; interpreti le signore Fiumana, Quaranta e De Vincenzi, il tenore Paglierani, il baritono Mazzanti.

Regista di tutti gli spettacoli, Antonio Lega.

® Pure a FIRENZE (all'Accademia dei Fidenti) è piaciuto, il 14 marzo, *Cucina e salotto*, balletto di A. Sartorio, musica di Sandro Levignani. Le scene erano di Guido Salvini e i costumi di Titina Rota.

® A MARSIGLIA (Teatro dell'Opera) si è rappresentato con buon esito *Il festino di mezzanotte*, libretto di Paul Bonaud, musica di Gaston Mouren. Il lavoro aveva ottenuto il primo premio al concorso della Società francese degli autori.

**Nel prossimo fascicolo daremo il resoconto della TERZA MOSTRA DEL SINDAC. NAZ. MUSICISTI tenutasi in ROMA dal 31 III al 6 IV u. s.**



## Il quarto mese scaligero.

Oltre l'*Orfeo* di Monteverdi-Respighi, del quale abbiamo già riferito, si sono rappresentate due opere di ripresa (*Faust* e *Carmen*) ed eseguite le nove *Sinfonie* beethoveniane, suddivise in quattro serate: prima, quarta e quinta sinfonia; seconda e terza; sesta e settima; ottava e nona.

Di tutte le sinfonie è stato pregevolissimo direttore il maestro Klemperer, assai ben secondato dall'orchestra scaligera. Le sue interpretazioni hanno avuto un carattere nobile e severo; forse, talvolta, un po' troppo rigido; comunque sono state sempre vivamente apprezzate dal pubblico che ha ogni volta affollato il teatro, fino ad esaurirlo, ed ha accolto tutte le esecuzioni con applausi calorosi al Klemperer e alla valorosa orchestra del teatro alla Scala.

Il maggiore interesse l'ha suscitato, naturalmente, la *Nona*, la cui esecuzione è stata davvero impeccabile. Il travolgente finale ha destato entusiasmo, per merito oltre che del direttore e dell'orchestra, anche del quartetto di solisti (la Somigli, la Stignani, Parmeggiani e Pasero) e del coro della Scala. Questo, per l'occasione, era rinforzato da quello femminile dell'Accademia di Canto e della Civica scuola di musica, tutti autorevolmente guidati dal maestro Veneziani.

Il *Faust*, per la sempre fresca ricchezza melodica e per la delicatezza e il fascino di molte pagine, ha ancora una volta avuto presa immediata sul pubblico, tanto più che questa edizione — alla quale Gino Marinuzzi aveva dedicato particolari cure, riuscendo a conferirle un'impronta di arte omogenea e severa — era affidata ad artisti fra i più quotati. Ricorderemo Maria Caniglia, innanzi tutto, eccellente e soave Margherita; il tenore Lauri Volpi, che fece valere le specialissime doti della sua magnifica voce; Pasero, ottimo Mefistofele; il baritono Galeffi, efficace Valentino, e la Palombini elegante Siebel.

Buona la regia di Frigerio e parecchie scene assai ben riuscite.

Il maestro Ghione ha presentato un'edizione di *Carmen* molto equilibrata e colorita, affidata sul palcoscenico a interpreti di grande valore. Primeggiò fra essi la Pederzini, che fu una protagonista di bella linea e di sicura vocalità, pur senza mai ricorrere a certi virtuosismi ormai fastidiosi. Ottimo Josè il Merli, artista in continuo progresso, e una Micaela di eccezione la Favero. Il baritono Nava dette al personaggio di Escamillo tutte le risorse della sua voce potente e del suo intelligente giuoco scenico.

Benissimo le seconde parti e più che lodevoli i cori.

## Teatro Reale dell'Opera.

Il maestro Serafin ha diretto, col consueto caloroso consenso, la *Favorita* e la *Bohème*. Dello spartito donizettiano sono stati applauditi interpreti Beniamino Gigli, la Cobelli, Basiola, Vaghi e Zagonara; scene di Scaioli, allestimento di Ansaldo. Nella *Bohème* (datasi fuori programma) si sono distinti Beniamino Gigli, la Tassinari, la Fersula, Basiola, Vaghi e Meletti.

Riccardo Zandonai, a sua volta, ha presentato la sua *Farsa amorosa*, ritornata allo stesso teatro dopo appena due anni dalla « prima », in considerazione del grande successo che aveva riportato allora e che è stato pienamente confermato anche questa volta sia alla prima rappresentazione che alle repliche.

Numerose le chiamate all'autore (salutato da una grande ovazione nel salire sul podio) ed agli interpreti che, all'infuori della Tassinari, assai ammirata nella parte di Lucia, erano gli stessi della precedente edizione: Bertelli, Maugeri, De Paolis, la Ungaro, Baccaloni, ecc.

---

Al Reale si sono avute anche alcune rappresentazioni, da parte del complesso dell'Opera di Stato di Vienna, di *Arianna a Nasso* di Strauss, datasi in Italia soltanto a Torino nel 1928. Lo spettacolo rientra nel complesso degli scambi culturali fra l'Italia e l'Austria. Tutte le recite si sono svolte alla presenza di un pubblico elettissimo ed alla prima assistettero anche la Regina con la Principessa Maria e il Duce.

L'opera, com'è stata ora inscenata, è un rifacimento compiuto nel 1915 dallo stesso Strauss e dal librettista Hugo von Hofmannsthal del primitivo spartito apparso nel 1912. Accanto ai personaggi mitici figurano alcune maschere italiane, Zerbinetta, Arlecchino, Brighella, Scaramuccia, Truffaldino. La musica appartiene al secondo periodo dell'attività del fecondo compositore e denota il suo accostamento alle forme classiche e melodiche più semplici.

L'esecuzione è apparsa degna della rinomanza che gode il grande teatro austriaco. L'orchestra, che era quella del Reale, ha suonato benissimo, sotto la direzione del maestro Crips. Tra i cantanti si distinsero particolarmente la Honetzny (Arianna), la Habradove (il compositore), la Gerhardt (Zerbinetta), il tenore Kalemberg (Bacco), ecc. Di bell'effetto le scene e la regia di Lothar Wallerstein.

Coll'*Arianna a Nasso* si è dato il nuovo ballo di Savagnone, *Il drago rosso*, del quale abbiamo già riferito.

## Altri spettacoli lirici.

® TORINO (Teatro Regio). — Con gran concorso di pubblico si sono svolti i quattro cicli della *Tetralogia* wagneriana diretti dal maestro Fritz Busch i primi due, e dal maestro Erede gli altri.

Ne furono principali ed apprezzati interpreti: Rossi Morelli, Parmeggiani, Cavallini, Nardi, l'Anitua, la Vane, la Guasconi, la Nicola nell'*Oro del Reno;* la Burck, la Turner, l'Anitua, Parmeggiani, Rossi Morelli, Melnik nella *Walchiria;* Fagoaga, Nardi, Di Lelio, la Turner, Cavallini, la Guasconi, nel *Sigfrido;* Fagoaga, Melnik, la Burck, la Vasari, Andreoli, Cavallini, la Gottardi, la Avogadro nel *Crepuscolo degli Dei.*

Alla messa in scena ha presieduto Peter Busch, figlio del direttore, e gli scenari dipinti appositamente da Renato Testi.

® TEATRO S. CARLO. — Pel mecenatismo del Banco di Napoli la stagione ha potuto prolungarsi di qualche settimana; si sono date altre due opere dirette dal maestro Capuana: *I Capuleti e i Montecchi* (per la celebrazione belliniana), con le signore Alba Damonte, Masetti Bassi, tenore Ferrauto, Giampieri, ecc., e *Madama Butterfly* (protagonista la Pampanini).

® Accoglienze calorosissime ha avuto a PISA (Teatro Verdi), *La Fiamma* di Respighi, con sette chiamate alla fine d'ogni atto all'autore che dirigeva ed agli ottimi interpreti: la Cigna, la Nicolai, la Fiori, la Monticone, Wesselowsky, Guicciardi ecc. Moltissime personalità erano convenute anche da ogni parte della Toscana.

Come seconda opera si è data *Norma* (direttore Armani, protagonista la Cigna), preceduta da un discorso di S. E. Farinelli.

® La stagione lirica a S. REMO (direttore Questa) si è iniziata con *Sonnambula* (Toti Dal Monte, Manurita, Checchi), e un discorso commemorativo su Bellini dell'on. Corrado Marchi. Come secondo spettacolo si è dato *Tristano e Isotta* con la Helm Sbisà e Voyer.

Successivamente hanno avuto ottima accoglienza *Madonna Imperia* di Alfano (Gilda Dalla Rizza, Cristy Solari, Bettoni) diretta da Questa; e *Le furie di Arlecchino* di Lualdi (la Alfani Tellini, Cristy Solari, la Legnani e la Di Giosuè), diretta dall'autore. Tanto l'Alfano che Adriano Lualdi si sono dovuti presentare ripetutamente alla ribalta.

® A POLA, il maestro Rotondo ha diretto *La Sonnambula* con la Gentile, Merlini, Del Chiaro; ed il maestro Sbisà *Madame Butterfly*, con la Concato, Bova, Del Chiaro, Gallo Toscani.

® *La Sonnambula* si è pure rappresentata a VENEZIA (maestro Barbieri, la Pagliughi, la Ferrari, Montanari); a IMPERIA (maestro Rotondo, Maria Gentile) ove ha parlato su Bellini il giornalista Amerigo Manzini; a VOGHERA (maestro Corace, Nilla Burzio).

® Diretta dai maestri Cordone e Santarelli si è svolta a TRIPOLI una stagione lirica di opere italiane. Sono state rappresentate *Adriana Lecouvreur, Traviata, Madama Butterfly*, ecc.

---

® Della grande stagione italiana a VIENNA diretta dal maestro *Del Campo* parla il dott. Fleischmann, nella sua odierna lettera da quella città. Lo stesso complesso artistico si è poi trasferito a BUDAPEST ove a quel teatro comunale ha rappresentato con pari successo le stesse opere: *Sonnambula, Barbiere di Siviglia,* la *Traviata.* La prima sera si eseguirono gli inni nazionali italiani e ungheresi, presenti il Reggente, il Ministro d'Italia e cospicue personalità.

® Sempre a BUDAPEŠT, è terminata al Teatro dell'Opera la *Tetralogia* wagneriana, diretta dal maestro Failoni, col concorso degli artisti di Bayreuth.

® Il maestro Santarelli ha diretto a TUNISI *La Sonnambula* (la Archi protagonista) per commemorazione di Bellini, del quale ha parlato Fernand Hayward. Ha seguito il *Carillon magico* di Pick Mangiagalli accolto con molto favore.

® A BELGRADO si è rappresentata *Traviata* con interpreti jugoslavi, meno la signora Alfani Tellini.

® *Fedora* di Giordano, nuova per BRUXELLES, è piaciuta al teatro della Monnaie; direttore il maestro Bastin, interpreti Hilda Nissa, il tenore Alcaide e il baritono Toutenel.

® Nella stagione svoltasi al Reale del CAIRO, direttore il maestro Moresco, hanno avuto ottima accoglienza l'*Aida, Norma, Fedora, Mefistofele, Pagliacci, Otello,* oltre — nuova per l'Egitto — *Le preziose ridicole* di Lattuada.

® La serata in onore e d'addio di Gatti Casazza al Metropolitan di NUOVA YORK è riuscita una solenne manifestazione di stima e di affetto per l'illustre uomo. Si rappresentarono il 2° atto di *Lucia* (la Morgana, Martinelli e Pinza); il 4° dell'*Otello* (Melchior, la Rethberg, Vettori); il 3° della *Norma* (la Ponselle, Swarthout e Falco); il prologo dei *Pagliacci* con Tibbet; il 4° atto di *Manon* (la Bori, Clark, De Luca); il 3° atto della *Walchiria.* L'incasso ha superato i 15 mila dollari, devoluti in beneficenza.

A. LA ROSA PARODI

**Poema per Violoncello e Pianoforte**

(123221) L. 10

*EDIZIONE RICORDI*



# CONCERTI

### MILANO

® SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Il pianista Orloff, nuovo pel nostro pubblico, si è dimostrato interprete aristocratico, composto e misurato. — Il violinista Bronislaw Hubermann ha dato nuova prova delle sue grandi possibilità artistiche.

® AMICI DELLA MUSICA. — Maddalena Grey, con la sua tipica e finissima arte, ha svolto un variato programma che comprendeva, applaudite novità, alcune liriche di Castelnuovo Tedesco, tra cui *Ballade des biens immeubles.* — Successivamente sono stati applauditi il pianista Nino Rossi con l'orchestra del G.U.F. di Pavia, diretta da Guido Farina, la quale è sembrata composta di buoni elementi e bene affiatata. In programma *Umoresca* di Nordio, *Studio* di concerto di Pick Mangiagalli, *Fiaba marina* di Castelnuovo Tedesco, ecc.

® TEATRO DEL POPOLO. — Un'ottima udizione ha offerto la clavicembalista Wanda Landowska, squisita anima d'artista. — Ha seguito un concerto di musica moderna, diretto da Luigi Malatesta. In programma, molte nuove composizioni favorevolmente accolte: *Preludio agreste* e *Serenata rustica* di Ricci Signorini; l'*Oriente immaginario* di Malipiero; *Introduzione, tema e variazioni* di Massarani; *Serenata* di Martinu; *Cinque Canti napoletani* di Antonio Sabino (finemente interpretati da Hina Spani) e la *Seconda Suite* di Strawinski. — In un programma di liriche di Schubert, Schumann, Brahms e Wolf ha rivelato cospicue doti la cantatrice Elisabetta Schumann. — Nell'ultima serata della stagione ha ottenuto calorosa accoglienza il giovane violinista Gino Piovesan, vincitore del Concorso indetto dallo stesso teatro. Egli si è dimostrato artista di belle e sicure doti.

® CONVEGNO. — L'ultimo concerto era dedicato a musiche di Mikloz Rozsa, Bloch, Blonchet, Enesco, Albeniz, Strawinsky.

® AMICI DELL'ARTE. — Interessanti udizioni hanno offerto il giovane e colto pianista Fabio Fano, che presentó anche una *Sonatina* di G. A. Fano; la cantatrice Irma Colasanti De Rato, con la pianista Clara Andri; la pianista Sara Birò.

® G.U.F. — La terza manifestazione ha avuto a direttore Primo Casale. Furono applaudite nuove composizioni dello stesso Casale, di Sandro Fuga, di Malipiero junior.

® CONSERVATORIO. — Intenso godimento ha prodotto l'udizione di *Otto Villote* quattrocentesche, di stile fresco ed elegante e aggraziate nei movimenti contrappuntistici, molto bene interpretate da un piccolo coro diretto da Romeo Bartoli. Esse sono state scoperte da Fausto Torrefranca che le ha illustrate con una erudita e applauditissima conferenza.

In un concerto per gli Enti culturali ha avuto unanimi consensi l'orchestra del Liceo musicale di Piacenza, diretta dal maestro G. Spezzaferri, del quale si sono pure applaudite due composizioni: *Lia* e *Carovane.* Oltre le sinfonie della *Norma* e del *Guglielmo Tell* completavano il programma il preludio del *Giuda* di Campogalliani e *Farfalle nella rete* di Centemeri.

Ad un'udizione benefica del Fascio femminile hanno offerto ottimo concorso le pianiste Navarra e Bardi, le cantatrici Zanoletti, Vittadini, Cicogna Mozzoni, la violinista Gadda. Al piano donna Giusta Greppi e il prof. Martinotti.

Ancora una volta ha avuto calorose accoglienze il pianista Borowsky. — In altre tornate si distinsero l'arpista Egle Jenorutti-Rocchi, con la cantante Stella Donner, la cantatrice Flora Collins ed il duo pianistico Grillo-Saladini.

® ALTRI CONCERTI. — Di un programma di musiche italiane, illustrate da Antonio Capri, sono stati interpreti, al Filologico, la soprano Fino Savio, la pianista Ruella Mondini e il Trio di Milano. — Musiche di Mario Tarenghi si sono eseguite alla Sala Sammartini ed altre di G. Spezzaferri a Nuova Vita: le une e le altre bene accolte. — Al Lyceum sono state festeggiate le pianiste Gregoria Nardi-Gobbio e Jeanne Perrottet.

Da ricordare anche il concerto che, per la ricorrenza di S. Giuseppe, han dato alla Casa di riposo « G. Verdi » alcuni artisti della Scala (la Caniglia, la Stignani, Pasero); al piano Dick Marzollo.

### ROMA

® AUGUSTEO. — Molinari ha diretto i concerti del 17, 20 e 24 marzo. Nel primo programma oltre la *Pastorale,* l'*Alborada del Gracioso* di Ravel, la *Saga* di Sibelius, il *Moto perpetuo* di Paganini, egli fece conoscere il Preludio dell'*Arabella* di Strauss. Al secondo concerto, a beneficio dell'O.N.B., al quale assistette il Duce, parteciparono varie società corali del Regime, che eseguirono con perfetto affiatamento pagine di Monteverdi e Donati, canti abruzzesi e siciliani, la Preghiera del *Mosè* ecc. Alla terza udizione di Molinari prese parte il violinista Hubermann, eccellente interprete di alcuni *Concerti* di Bach, di Beethoven e di Brahms.

® COMMEMORAZIONI BELLINIANE. — Ne furono tenute due, di carattere ufficiale. Una al Campidoglio, alla presenza dei Sovrani, con discorso del Governatore S. E. Bottai, del prof. Liuzzi e concerto tenuto da Beniamino Gigli, dalla Labia e dalla Pedrini. L'altra eb-

be luogo alla R. Accademia d'Italia, e del catanese parlò degnamente l'accademico Arturo Farinelli.

® S. Cecilia. — Oltre i concerti di Hubermann, del violoncellista Mazzacurati, della cantatrice Paola Sanfelice di Viggiano, con la pianista Tita Parisi, ecc., va ricordata un'applaudita conferenza di Andrea Della Corte sulle *Figure artistiche di Bach, Händel e Scarlatti*.

® Concerti di primavera. — Nel primo, oltre il *Quintetto in la magg.* di Mozart (interpreti il Quartetto di Venezia e il clarinettista Cahuzac) e tre brani della *Serenata* per piccola orchestra di Casella, sono piaciute alcune *Liriche* di Auric (ottima cantatrice la Peignot) e *Concertino di J. Françaix* per pianoforte (l'autore) e orchestra.

® Concerti diversi. — Delle ultime sedute della Rassegna del Sindacato provinciale dei musicisti sono da ricordare: *Concertino* per Quartetto di Mario Peragallo; *Fantasia* per violino e pianoforte di Gino Contilli; *Variazione su un tema popolare friulano*, per violoncello e piano, di Ghislanzoni; e *Andante* di Capponi.

Al Quartetto è piaciuta l'arte di Gigliola Galli, allieva di Bajardi, ed alla Filarmonica è stata applaudita Ginevra Vivante (al piano Favaretto).

### FIRENZE

® Teatro Comunale. — Molto pubblico ha richiamato il concerto De Sabata, il quale ha riportato grandissimo successo dirigendo la *Quarta*, *Rossignol* di Strawinsky, pagine di Catalani e di Wagner e, applaudita novità, *Tre Corali* di Bach-Respighi.

Il 19 ed il 24 Gui ha concluso la riuscita stagione. Nei due programmi: l'*Incompiuta*, lo scherzo *La Regina Mab* dal poema di Berlioz, l'ouverture del *Manfredo* di Schumann e come novità assoluta *Trifons* di G. Guerrini che è piaciuta assai ed ha procurato molte chiamate anche all'autore.

® Sindacato musicisti. — Meritano particolare menzione, tra i concertisti esordienti, le pianiste Giacomina Donzelli, Maria Luisa Moresco e Isolde Dobrowolny.

Alcune sue nuove musiche per pianoforte, delle quali fu anche valente interprete, ha fatto udire il maestro Enrico De Angelis Valentini.

® Concerti diversi. — Ricordiamo quelli del violinista Gino Francescatti alla Sala Bianca: di Hubermann; di musiche mozartiane tenuto dall'arpista Gandolfi; dal pianista Horszowski e del flautista Vitali.

### TORINO

® E.I.A.R. — Désiré Defauw ha chiuso la stagione sinfonica, specialmente applaudito dopo la *Sinfonia* di Franck, l'ouverture *Anacreonte* di Cherubini, la suite *Gli uccelli* di Respighi ecc.

® Liceo. — Un concerto della mostra del Sindacato è stato dedicato a musiche di Enrico Contessa, tutte accolte favorevolmente: *Suite* per pianoforte in cinque tempi; il poemetto *Mattino di settembre*, una *Sonata* per violino e pianoforte, e sei *Canzonette per Nuvoladoro* su testo di Valeri.

® Nel Salone della Stampa, Giuseppe Adami ha fatto una commossa e interessante rievocazione di Giacomo Puccini. — Alla Pro Cultura si è ricordato il 250° anniversario della nascita di Bach con interpretazioni di sue musiche da parte del pianista Fischer.

### TRIESTE

® Il maestro Emilio Cooper ha diretto due concerti sinfonici. Il primo comprendeva pagine di Borodin, Castelnuovo, Ravel, Strauss e Mussorgsky; il secondo, la *Ottava* e la *Nona* di Beethoven. Di quest'ultima furono solisti la Laurenti, la Clinova, Civil e Marone, col coro istruito dal maestro Illesberger.

Il pianista Angelo Kessissoglù ha eseguito, in un riuscito programma del Sindacato musicisti, due *Impressioni* e un'*Umoresca* di Cesare Nordio.

### VENEZIA

® L'Accademia di Musica Antica ha ricordato il centenario di Saint-Saëns, con un concerto di sue musiche, interpreti il clarinettista Miotto, i pianisti Maria Conciato e prof. Polacco, l'arpista Orlandini, le cantatrici Baccalin Fossetta e Perinelli, e la Scuola corale dell'Accademia. Prima aveva parlato a lungo, su Saint-Saëns, il prof. Fael ed il prof. Bernardi aveva comunicate le molte adesioni pervenute, tra cui quella del Ministro francese della P. I.

® Interessante è riuscito il concerto sinfonico organizzato dal G.U.F. veneziano per i Prelittoriali. Tutti i numeri del ricco programma sono piaciuti: *Preludio* di Arnaldo Benvenuti; *Vanitas*, meditazione sinfonica di Nino Sanzogno; *Concerto* per violino e orchestra di Gino Gorini; *Suite* di cinque danze di Raffaele Cumar; *Sinfonia* in quattro tempi di Sante Zanon.

**PIANOFORTE A DUE MANI**

G. CAMINITI
123154. - *La filatrice* L. 5,—

A. TEDOLDI
123237. - *Ballata* L. 4,—

V. RIETI
123127. - *Sei pezzi brevi* L. 6,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**



### BOLOGNA

® Liceo musicale. — Le successive udizioni del venerdì hanno avuto ad interpreti il violinista Vasa Prihoda; la cantatrice I. M. Ferraris, col pianista Piccioli, il violinista Materassi ed il violoncellista Oblsch; la cantatrice Maddalena Grey col pianista e compositore Castelnuovo Tedesco; il pianista Nino Rossi col violinista Materassi, il flautista Gasparri e l'arpista Galeati; lo stesso pianista Rossi col clarinettista Bianchini ed il flautista Gasparri, in musiche di autori francesi.

® Prelittoriali della cultura. — Ad una udizione hanno partecipato il Quartetto d'archi del G.U.F. (Grandi, La Canna, Bitelli e Grossi) col coro dei giovani fascisti. Nelle due successive si sono eseguite musiche di giovani compositori: Zara, Mannino, Medici, Grandi, Zaccarini, signorina Cafaro, Urban, Cecco, Montanari, Stefanski, Bettucci, Molinali-Pradelli, Grossi.

® In altre sale si sono distinti il violinista Carlo Felice Cillario, coadiuvato dall'orchestra dell'Accademia diretta dal maestro Zecchi; il pianista Renato Cohen.

### NAPOLI

® Conservatorio. — Un concerto di musiche orchestrali ungheresi ha diretto, egregiamente, il maestro Fleischer; ed un altro il maestro F. M. Napolitano, con la partecipazione di Borowsky (in programma anche *Aria su tema gregoriano* di G. Napoli, bene accolta). — Una riuscita commemorazione bachiana, ha pure diretto lo stesso Napolitano; applaudita anche la pianista Miriam Longo.

® Accademia napoletana concerti. — Vivo successo della pianista Parisi e, successivamente, del Quartetto Calvet.

® G.U.F. — Organizzate dal maestro Aiello hanno avuto luogo alcune udizioni di musiche di giovani iscritti al G.U.F. di Napoli e precisamente di Stabile, di I. Napoli, di Parmiciano, di Mormone, di Rapalo, di Aiello, di Cocchia, di Saponaro, di Perrota, di Cece, di Fiume, di Martino.

® Camerata. — Si sono distinti, in diverse tornate, il pianista Caporali, la cantante Bianca Stagno Bellincioni, il pianista Broussard, la pianista Zito, che fece applaudire una *Sonatina* di Achille Longo.

® Sindacato musicisti. — Ottimo concerto della pianista Maria Golia.

### PALERMO

® Amici della musica. — Lietissime accoglienze ha avuto la violinista Gioconda De Vito, con la collaborazione pianistica della signorina Elvira De Vito. Nei successivi concerti si sono distinti il pianista Orloff ed il Quartetto Calvet.

® Al Circolo Artistico, per ricordare il centenario di Saint-Saëns, il Quintetto femminile palermitano ha offerto un'udizione di sue musiche.

### CAGLIARI

® Il pianista Borowsky ha inaugurato l'importante stagione concertistica. Hanno seguito tre concerti sinfonici diretti, rispettivamente, da Alfredo Casella (oltre la sua *Serenata* per piccola orchestra, ha presentato pagine di Vivaldi, di Mozart e di Rossini); dall'on. m.° Lualdi nel cui programma erano compresi, oltre pagine di Mozart, di Beethoven e di Wagner, *Andantino all'antica* di Marinuzzi, *Serenata medioevale* di Zandonai, *Quattro episodi* di Bloch; e dal maestro Fasano, direttore del Liceo (*Sinfonia militare* di Haydn, due *Pezzi settecenteschi*, rielaborati da Pizzetti, *Burlesca* di Scarlatti-De Nardis, *El amor brujo* di De Falla ecc.).

### VARIE DALL'ITALIA

® In un concerto diretto dal maestro Mario Mascagni a Bolzano sono stati particolarmente applauditi il *Concerto in re min.* per violino e orchestra di Tartini (solista Nives Fontana-Luzzatto), ed una novità: l'Andantino della *Sinfonia italiana* di Edoardo Lucerna.

® A Verona si sono commemorati Bellini e Faccio al Teatro Filarmonico. Dirigevano l'orchestra i maestri Bottagisio e Brunetto Maderna.

® Ad una commemorazione belliniana a La Spezia, con discorso del senatore Marciano, hanno partecipato per la parte vocale Cesarina Valobra, De Muro Lomanto e Bione.

® A Sassari, il nuovo direttore di quel Liceo Musicale, il pianista Libero Barni, è stato festeggiato in due concerti al Civico, unitamente alla violinista Nella Ranieri ed al violoncellista Ugo Scabia.

® Per gli Amici della Musica ha dato un bel concerto ad Udine il Trio Salviati-Campajola-Oblach. Piacque particolarmente il *Trio in la* di Pizzetti.

® Nino Salvaneschi ha tenuto a Monza una conferenza su il *Tormento di Chopin*, con esemplificazioni pianistiche affidate alla signorina Rina Sala Gallo.

## Alfredo Casella in Russia

Molto fortunato è stato il giro che l'autore de *La donna serpente* ha compiuto nell'U. R. S. S. Egli ha diretto otto concerti (4 a Mosca, 1 a Kharkov e 3 a Leningrado) con vivo successo di pubblico e di critica. A tutti i concerti di Mosca ha partecipato, col personale, l'Ambasciatore Attolico che ha voluto mandare un dettagliato rapporto al Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda.

Oltre le sue *Introduzione, Aria e Toccata*, la 2ª Suite de *La donna serpente*, *La giara*, *Italia*, *Partita*, *Scarlattiana* e *Serenata*, il Casella comprese nei suoi programmi la *Sinfonia* di Malipiero, e pagine di Vivaldi, Rossini e Scarlatti.

La Voks (Soc. per le relazioni culturali) ha dato a Mosca, in suo onore, un grande ricevimento, al quale parteciparono il nostro Ambasciatore e molti musicisti sovietici.

### VARIE DALL'ESTERO

Vincenzo Bellini ha avuto degne commemorazioni in diverse città dell'estero. A Parigi, nei saloni del *Journal*, hanno parlato di lui Mario Meunier e il maestro Davico, poi si è svolto un concerto di musiche del catanese. — A Liegi un programma belliniano è stato diretto dal maestro Marsik: fra gli interpreti era la soprano Elena Morini.

In una udizione diretta dal maestro Fausto Magnani, coll'orchestra dell'Opera nazionale di Sofia, vennero applauditi *I pini di Roma* di Respighi.

Riusciti concerti hanno tenuto alcuni artisti italiani in diverse città dell'estero: la pianista Bianca Mari a Budapest; la pianista Gobbi Belcredi a Tolosa; il Trio di Milano a Marsiglia; il pianista Rodolfo Caporali a Bucarest ed altre città della Romania; la cantatrice Alfani Tellini a Leningrado; il pianista Carlo Zecchi a Bruxelles; il pianista Vico La Volpe ad Amsterdam, Losanna e Ginevra; il pianista Nino Rossi a Praga.

In un concerto a Montecarlo, il maestro Mitropoulos ha presentato la suite sinfonica tratta dalla *Corsaresca* di Pasquale La Rotella, oltre le *Fontane di Roma* di Respighi, l'Inno al Sole dell'*Iris*, ecc.

A Tolone si è avuta una serata di musiche di Zanella il quale, a quella Casa d'Italia, ha pure commemorato Vincenzo Bellini.

# Corrispondenze dall'Estero

## Lettera da Vienna

La vita musicale del principio del 1935 è stata dedicata in gran parte a Bach ed a Händel, con magnifiche esecuzioni dei loro lavori, nella ricorrenza del 250° anniversario della nascita. Nonostante le recenti affermazioni del dott. Georg Göhler di Lubecca, il quale sostiene che G. S. Bach e la sua musica sieno poco adatti a costituire il programma d'un festival, il pubblico viennese ha ritenuto che tanto di Bach, come di Händel, si possano fare interessanti commemorazioni; ed il prestigio e la gloria di essi è stata anche più avvalorata dalle recenti manifestazioni che, in loro onore, hanno avuto luogo, non solo a Vienna, ma in tutta l'Europa.

Ciò è avvenuto nonostante i due grandi maestri, quasi contemporanei e nati in città vicine, presentino molti contrasti sia nella loro vita che nella loro arte. Händel, infatti, dalla prodigiosa natura battagliera e intraprendente, è il musicista mondano che ha viaggiato molto e compiuto i suoi studi nei più importanti centri musicali d'Italia, quali Roma, Firenze, Napoli e Venezia; la cui fantasia, inoltre, si è infiammata alla sfarzosa vita della Corte di Londra. Bach, invece, il modesto provinciale tedesco, non ha mai varcato le frontiere della sua patria e si ha creato intimamente il suo mondo e la sua religione, vivendo solo per il suo Dio, per la sua arte e per la sua famiglia.

La Società degli Amici della Musica onorò Händel con una magnifica esecuzione del *Messia*, diretta da Bruno Walter con la collaborazione del Singverein, dei Sinfonici viennesi, dei solisti Ria Ginster soprano, Enid Szantho mezzosoprano, Julius Patzak tenore, e Josef Manowarda basso.

Il successo fu grandissimo specie dopo il celebre Halleluja, che costituisce una delle più grandiose ispirazioni di Händel e che suscitò già alla sua prima esecuzione, quasi duecento anni fa, una tempesta di applausi.

La Konzerthausgesellschaft di Vienna con la Società Accademica wagneriana di Vienna in una serata diretta dal prof. Oswald Kabasta, hanno festeggiato, a loro volta, il giubileo di Johann Sebastian Bach. Solista nel *Concerto in re minore* per pianoforte ed orchestra d'archi, fu il prof. Franz Schmidt, uno dei migliori compositori austriaci, sulle cui opere ci soffermeremo qualche volta più dettagliatamente. Nel programma erano anche compresi il *Magnificat* per coro e solisti, la *Ouverture* per orchestra in *re magg.*, e la Cantata *Schlage doch, gewünschte Stunde* (Suona dunque, ora desiata) per mezzosoprano ed orchestra di archi. Fu una commemorazione veramente degna di Bach, il cui ben riuscito busto, esposto nella sala, è opera dello scultore Chr. Plath.



Facendo un salto di circa due secoli, dall'epoca di Bach-Händel alla contemporanea, ricorderemo che l'Oratorio *Il grande calendario* per coro misto, ragazzi, orchestra, organo, soprano e baritono, di Herman Reutter, fu l'ultima novità dell'Accademia di canto di Vienna. Il compositore trentacinquenne, nato a Stoccarda e che ha scritto anche musica per pianoforte e da camera, ci fa ricordare col suo oratorio le *Stagioni* di Haydn, dalle quali è, nello stesso tempo, stilisticamente molto lontano. L'ipertrofia dei mezzi usati non è sempre in giusta armonia col contenuto spirituale del grande lavoro e specialmente il coro di ragazzi, eseguito dai celebri cantori viennesi, trattato piuttosto male, è del tutto superfluo. Però, come saggio di capacità di un musicista di serie aspirazioni, questo *Grande Calendario* è lavoro notevole.

Con grandissimo interesse è stata accolta la nuova sinfonia *Mathis der Maler* (Mathis il pittore) di Paul Hindemith, che ebbe il suo battesimo da noi coi Sinfonici di Vienna, diretti dal dott. Robert Kolisko. L'interesse non era tanto per la nuova composizione, quanto per l'autore, il quale oggi è uno dei più importanti esponenti del movimento musicale europeo, benchè, come tanti altri eminenti musicisti tedeschi, messo all'indice in Germania. *Mathis il pittore* è il grande maestro del rinascimento Mathis Grünewald, contemporaneo di Dürer e Holbein, che intorno al 1510 creò l'altare di Isenheim, le cui meravigliose pitture vengono illustrate musicalmente in questa Sinfonia, che, meglio, potrebbe definirsi una Suite in tre tempi. Le singole parti: Concerto degli angeli - Sepoltura - Tentazione di S. Antonio, seducono per la loro coloratura sonora, ritmicamente movimentata e che si eleva ad altezze serafiche. E' stata una buona idea quella della direzione del concerto di inserire nel programma, per una migliore comprensione del lavoro di Hindemith, una riproduzione dei quadri dell'altare ai quali la fantasia dell'autore si è felicemente ispirato.

Il compositore peruviano Raul de Verneuil ci ha fatto conoscere vecchia musica peruviana dell'impero degli Incas, dandoci, con la collaborazione di solisti di prim'ordine, delle prove assai originali ma non facilmente digeribili di musica esotica. Se i vecchi indiani facevano veramente nei momenti di riposo della musica così atonale come ci dimostrò il Verneuil è facile di trovare un rapporto tra la loro arte ed alcuni nostri compositori tra i più moderni.

Alle molte associazioni orchestrali, composte da dilettanti, che già esistono a Vienna, come un'orchestra di sole donne, è da aggiungersi ora — vera curiosità — l'Orchestra sinfonica della Unione dei combattenti austriaci ebrei, ch'è la più giovane della nostra vita musicale; essa ha dato ultimamente, sotto la direzione del suo direttore Dr. Kurt Pahlen, un'udizione sinfonica che ebbe grande successo e nella quale gli ex-combattenti musicali affrontarono con ardore straordinario dei lavori difficili come l'*Ouverture Sakuntala* di Goldmark e la *Sinfonia N. 5* di Ciaïkovski.

Il 50° compleanno del compositore viennese Alban Berg, che appartiene oggi alle personalità più importanti dell'ala sinistra tra i musicisti moderni, ha offerto occasione ad uno sguardo retrospettivo delle sue opere, tutte estremamente personali. Alban Berg, uno degli allievi più intelligenti della scuola di Arnold Schönberg, si è fatto conoscere sinora al gran pubblico soprattutto colla sua opera *Wozzeck*, molto rappresentata. Una seconda opera *Lulù*, dal dramma di Wedekind, è ancora in attesa della sua rappresentazione integrale, ma parti di essa vennero già eseguite in concerti sinfonici. La sua aria da concerto *Il vino* si è fatta fortemente notare alla Biennale di Venezia. In Alban Berg, in conclusione, si nota un compositore di grande capacità, che combatte per ideali molto alti.

Lo Studio Austriaco, sotto la direzione di Ernst Kreneck, continua la sua missione, facendo eseguire, con buona preparazione, lavori della giovane generazione musicale di tutte le nazioni. Questo modesto Studio si sviluppa lentamente, ma col pieno entusiasmo di tutti coloro che vi aderiscono, sventolando la bandiera di impetuoso progresso nella creazione musicale. Non mancheranno certamente i risultati, che speriamo proficui.

***

Una nuova opera di soggetto italiano, musicata da un americano, Richard Hageman che pure la diresse, ed eseguita per la prima volta a Vienna, ebbe un successo notevole. Essa ha per titolo *Caponsacchi* dal nome del protagonista, un popolare monaco di Arezzo, e si svolge nel periodo del Rinascimento. Venne trasmessa per radio in America. L'azione assai logica è drammaticamente di grande effetto ed il musicista l'ha commentata con una fine musica tutt'altro che americana, anzi europea nel miglior senso della parola, piena di belle idee ed istrumentata senza pomposità, con un voluto distacco dalla musica di jazz e negra. *Caponsacchi*, a giudicare dal successo viennese, troverà certamente un pubblico plaudente anche in altri teatri.

Le strette relazioni intellettuali tra l'Italia e l'Austria, che ebbero anche recentemente una nuova conferma colla fondazione di un grande Istituto culturale italiano a Vienna, hanno dato

luogo ad una importante e riuscitissima stagione italiana alla nostra Opera di Stato, direttore d'orchestra il maestro Giuseppe Del Campo. Si sono rappresentate *La Sonnambula* (con Toti Dal Monte, già dalle precedenti recite beniamina del pubblico viennese, Sinnone, Righetti, Torbari); *Andrea Chénier* (con Masini e la Barla Castelletti); *Traviata* (con la Capsir, Masini e Valentino); *Tosca* (la Barla Castelletti, Masini e Formichi); *Barbiere di Siviglia* (Toti Dal Monte, Montesanto, Sinnone, Autori ecc.). Ad alcune rappresentazioni sono intervenuti il Presidente della Repubblica, il Cancelliere ecc.; ed a tutte il Ministro d'Italia ed un eletto pubblico.

Lo stesso Ministro d'Italia ha offerto prima dell'inizio della stagione un ricevimento ed un concerto al quale hanno partecipato tutti gli artisti; i quali, prima di partire, si sono presentati anche nella sala del Konzerthaus, svolgendo un interessante programma di musica vocale ed ottenendo ancora una volta calorosi applausi.

H. R. Fleischmann.

## Lettera da Londra

Durante l'inverno diverse novità di autori stranieri contribuirono ad arricchire il repertorio delle principali orchestre sinfoniche di Londra.

Iniziò la serie Sibelius con la sua Musica di scena per *La Tempesta* di Shakespeare, in un concerto della London Philarmonic Orchestra, diretta da Sir Thomas Beecham.

I diversi frammenti che compongono questa Suite suscitarono viva curiosità e numerosi applausi, ma, alle orecchie degli inglesi, il fragore della tempesta secondo la concezione di Sibelius apparve troppo nordico per potere accompagnare naturalmente le fantasie tipicamente britanniche di Shakespeare.

Sibelius è anzi tutto un compositore di musica puramente sinfonica; un tema prefisso lo ostacola invece di aiutarlo a realizzare la propria idea originale. La tempesta rappresenta ai suoi occhi lo stesso spettacolo tanto se essa imperversi tra i fiordi della Finlandia quanto se sia suscitata ad arte dai calcoli fantastici di Prospero; preso da questa idea, Sibelius ha costruito musicalmente un paesaggio marino in preda alla furia degli elementi e non si è preoccupato di creare uno sfondo adatto al lavoro per cui fu pensato. Dopo tutto anche gli spagnoli contrastano la autenticità dello sfondo e del colore a lavori come la *Carmen* di Bizet e il *Don Quixote* di Strauss, senza voler parlare del rossiniano *Barbiere di Siviglia*, e quindi concediamo pure a Sibelius le circostanze attenuanti. La verità è, tuttavia, che, eccettuati uno o due movimenti, questa Musica di scena non arriva all'altezza di altre sue composizioni sinfoniche.

Dopo Sibelius, Stravinsky. L'eminente compositore russo ha diretto in persona la prima esecuzione in Inghilterra di « Persephone », mimodramma in tre parti per orchestra, coro misto e di ragazzi, narratore e voce di tenore.

Il testo di André Gide divide il lavoro in tre parti: il Ratto di Persefone, Persefone nell'Ade, e il Ritorno di Persefone sulla Terra. Il compositore ha realizzato ognuna di queste parti intensamente, se pure personalmente al massimo grado. Vi sono pagine veramente creative in cui l'emozione raggiunge momenti di notevole altezza; altri passaggi sono decadenti, altri ingenui, altri ancora di una semplicità infantile. Il Coro delle Ninfe nella prima parte è puramente bello ed espressivo; un Interludio per orchestra nella seconda parte risponde a uno dei momenti più ispirati della fantasia di Stravinsky, mentre l'invocazione « Ouvrez-vous, fatales portes » nella terza parte raggiunge un'intensità grandiosa e magniloquente. Cori ed orchestra della B.B.C., contribuirono, con il tenore André Maison, ad un'esecuzione ottima sotto molti punti di vista. La parte del narratore fu sostenuta con grande animo e con ripetuta enfasi negli squarci più lirici del lavoro da Ida Rubinstein. Forse, mancando la cornice scenica a questo dramma mimato, la voce di un narratore che si eleva al di sopra degli strumenti dell'orchestra da una piattaforma di concerto non riesce a fondersi pienamente. Ida Rubinstein non poteva meglio calcolare accenti e ritmi, ma il risultato ottenuto fu spesso stridente ed in aperto contrasto con le intenzioni espresse dalla veste musicale. Il successo della interessantissima serata fu pieno e incontrastato.

Un altro concerto della Philarmonic Orchestra diretta da Beecham fu interamente dedicato a musiche di Delius: *Hassan, Eventry, Sea Drift, Paris, Cynara* e la scena finale di un'opera giovanile *Koanga*. In un concerto di musiche di Delius, è inevitabile riscontrare una certa uniformità di modi, di costruzione e di linguaggio. Londra, Parigi e Oriente sono descritti vagamente e idilliacamente, senza penetrare oltre la visione leggermente indefinita del compositore. Ma la delicatezza dello strumentale e la grazia descrittiva di ogni frammento allevia la monotonia del pellegrinaggio e ci permette di arrestarci e riposare per alcuni momenti di indicibile freschezza.

Anche Holst fu commemorato dalla orchestra della B.B.C., diretta da Adrian Boult, con una nitidissima ed ispirata esecuzione di *The Planets* che riscossero ancora una volta calorosissimi applausi.

Tra le novità italiane della stagione invernale ebbero particolare successo due limpide composizioni di Ildebrando Pizzetti, la *Messa da Requiem* per voci sole e i *Canti della Stagione alta* per pianoforte e orchestra.



Il maestro Pizzetti diresse in persona la prima esecuzione in Inghilterra di questo suo nuovo Concerto con l'orchestra della B.B.C., solista la pianista Eileen Joyce.

A pochi mesi di distanza dalla prima esecuzione del *Concerto dell'Estate*, il pubblico di Londra ritrovò nei *Canti della Stagione alta* il facile linguaggio melodico e le chiare idee semplici e moderne di Pizzetti.

Le dolcezze virgiliane di alcuni temi affidati al solista, l'effettivo sfondo orchestrale che mai non manca di suggerire espressivamente l'atmosfera creata dalla piena stagione, conquistarono il favore del pubblico sin dal primo tempo del Concerto. La semplice pagina per pianoforte solo che apre il secondo tempo piacque moltissimo ed il finale conchiuse brillantemente questa efficace composizione dallo spirito eminentemente latino. Il lavoro fu ripetuto in un altro concerto di musiche italiane antiche e moderne a Cambridge, diretto con anima e chiarezza da Bruno Pizzetti, con l'orchestra della Cambridge University Musical Society, solista la pianista Kathleen Long, e riconfermò pienamente il successo riportato a Londra.

Nello stesso programma, l'autore diresse la prima esecuzione in Inghilterra della sua *Messa di Requiem*. Il successo fu unanime. Critici e pubblico si domandano come mai questo lavoro, che indubbiamente rappresenta una pietra miliare nella storia della musica sacra italiana, sia arrivato in Inghilterra dieci anni dopo la sua prima esecuzione. I critici dei principali giornali di Londra gareggiarono a lodare in ogni dettaglio il lavoro, che fu considerato all'unanimità uno dei più interessanti lavori moderni che l'Inghilterra abbia sentito da diversi anni in qua. Il sentimento mistico che pervade questa Messa apparve espresso personalmente e profondamente, in un modo veramente nuovo alla musica sacra italiana, pur essendo perfettamente in carattere con la tradizione ed esprimendosi in semplici melodie dal canto ampio e effettivo. Il pubblico tributò all'illustre compositore italiano calorosi applausi.

Per un breve istante un soffio di pura arte latina pervase le aule nordiche della Guildhall di Cambridge e vi portò il messaggio moderno di uno dei nostri genii viventi.

A poche settimane di distanza il Quartetto Blech eseguì per la prima volta a Londra nella sala della Grotrian Hall il nuovo *Quartetto in Re* di Pizzetti riportando calorosissimi applausi. Dopo le composizioni corali e orchestrali del maestro italiano, fu facile al pubblico musicale di Londra seguire lo stile di Pizzetti anche nella sua musica da camera. L'esecuzione fu precisa e accurata.

Nel campo dell'opera fu eseguito per la prima volta al Sadler's Wells Theatre *Eugenio Onegin* di Tschaikowsky. L'opera mancò di interessare il pubblico. Il romanticismo di Pushkin poteva fornire al musicista ottimo materiale per un interessante lavoro teatrale, sia pure di un carattere di eccezione. Ma nè il librettista nè il musicista seppero dar vita al carattere complicato del protagonista, e, tanto meno, a dipingere con mano sicura lo sfondo, che tanta parte avrebbe dovuto avere per ravvivare e spiegare la strana vicenda.

Miglior successo riportò invece allo stesso teatro, la prima esecuzione assoluta per Londra, del vivace balletto di Casella *La Giara*. Una stilizzata messa in scena contribuì a rappresentare efficacemente, ma con colori esageratamente carichi, la Sicilia della novella di Pirandello, e, se nessun tentativo fu fatto di suggerire il simbolismo della novella, le danze riuscirono animate e l'orchestra, sotto la guida efficace di Constant Lambert, trascinò alla fine la gaia vicenda paesana con brio e con gusto, tra i grandi applausi del pubblico.

Giorgio R. Fox.


**CANTO E PIANOFORTE**

A. BUSTINI

Tre Liriche (S-T):
123234. - 1. *Esame di coscienza*. Versi di G. E. Mottini L. 5,—
123235. - 2. *Per una strada ripida*. Versi di G. E. Mottini L. 5,—
123236. - 3. *Solo*. Versi di Bizzani L. 5,—

A. D'ERASMO

123226. - *Alla donna amata* (S-T). Versi di V. Alfieri L. 5,—
123227. - *Nuvole* (S-T). Versi di M. Tibaldi Chiesa L. 5,—

G. FARINA

123202. - *Meriggio* (S-T - MS-Br). Versi di M. Tibaldi Chiesa L. 5,—

V. GUI

I Canti dell'ombra:
123207. - 1. *Ritorno* (S-T). Parole di V. Gui L. 6,—
123208. - 2. *Giuramento* (MS-Br) da una antica poesia cinese L. 5,—
123209. - 3. *La mietitura* (C-B) - da una poesia popolare ungherese L. 5,—

M. PILATI

123161. - *Echi di Napoli*. Otto Canzoni su vecchi testi popolari L. 8,—

E. PORRINO

123198. - *Il fabbro di Betlemme* (S-T) Versi di A. Jandolo L. 6,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# RECENSIONI

## Le Ariette di Bellini

Rivedono finalmente la luce quindici giovanili ariette di Vincenzo Bellini (*Composizioni da camera* per canto e pianoforte, G. Ricordi e C., Milano), una piccola parte delle molte che egli certamente compose, per svago o per sfogo o per esercizio o per offrirle ad amici, rispondere alle sollecitazioni dei salotti e dei dilettanti, a Catania, a Napoli, più tardi a Milano. Attese, e sempre più desiderate dai contemporanei affascinati dalla piacevole musa e dalla crescente fortuna di lui, esse trovavano stampatori più pronti, forse, che generosi, come accade. Stampe del primo Ottocento, pagine larghe ed alte di carta spugnosa e giallina, sulle quali, umide come bozze, la lastra metallica ha lasciato l'impronta dell'impressione, sì che il margine sembra tuttora come una cornice un poco rilevata. Frontespizi sovente ornati di fregi e talvolta d'una figurina di donna sentimentale. E il nome dell'autore, che spiccava nei caratteri non superbi, grazie all'armonia dell'impaginazione, diceva al lettore d'allora assai più e assai meno di quanto dica a noi.

Assai più, per la curiosità del nuovo e del contemporaneo, meno per essere tuttavia il nome d'un esordiente. Con ben diverso animo noi leggiamo queste ristampe. L'osservazione risale dalla maturità all'esordio e cerca nei modi antichi ciò che è ancor vivo. Ma questa non è fatica soltanto musicologica è anche scoperta di grazie e gentilezze.

Nel ritrovare qui per prima *La farfalletta*, una canzoncina scritta a dodici anni, ho involontariamente ripensato a *Bastien und Bastienne*, l'opericciola di Mozart in quella stessa età. L'incontro fortuito deve limitarsi alle condizioni del lavoro. Angustiata, vessata, la fanciullezza del salisburghese si esercitava con testi letterarii, con forme, con possibilità assai migliori e più vaste di quelle del catanese. Questi, amato e non sfruttato dai suoi parenti, mirava, invece, un orizzonte limitatissimo. Son proprio scemine le parole di questa anonima canzoncina, puerilmente arcadica. La strofa musicale, in sol, è squisitamente ingenua, il che vuol dire artistica e semplice. Tale che si può ancor oggi cantarla con diletto. Non sappiamo se la penna del nonno, vi abbia corretto alcunchè. Quale resta, è linda, con due frasucce da canzonetta o di *lied* italianizzante (delle quali una accentua tanto improvvisamente il pathos da far ricordare Pergolesi), con le armonie e l'accompagnamento essenziali. Le repliche immutate sono echi sensibili e non monotone. Invano si cercherebbero le influenze. Quel caro fanciullo era già un italiano dell'Ottocento. Meritava dieci e la lode.

Quattro ariette ricordano gli anni napolitani, fra il '22 e il '26. Una, *Il sogno dell'infanzia*, è certamente del '34. Romanza, in tre strofe invariate, non è felice. Ma la moltitudine degli elementi anticipa quella cura, che nel *Pirata* già eccelle, di mutar cantilene e accenti nel corso d'una romanza. Notevoli anche il carattere e l'ambito, proprio dell'aria da camera. Semplice l'accompagnamento pianistico. Delle altre, due recano versi, sembra accertato, di Maddalena Fumaroli. A parte le segrete relazioni della collaborazione amorosa, la «scena e aria» *Quando incise su quel marmo* (quasi una doppia cantata settecentesca, costruita da un recitativo seguito da un larghetto, e da un altro seguito ad un allegro), è cosa mediocre. E' per contralto, con qualche vocalizzo. Graziosa, e più ricordata, è *Dolente immagine di Fille mia*, lineare e semplice. Sembra che l'Andante flebile tenda a diventar più celere, per certe accentuazioni, quasi che la melodia del tre quarti non sia consona alla parola; ma, raffrenato, consente delicate inflessioni vocali. Un poco rossiniano, per la lievità di alcune brevi fioriture, è *Il fervido desiderio;* ma un ritmo, che frequentemente pulsa nelle giovanili opere teatrali, richiama qui una maniera propriamente belliniana. Dubbia è la data di *Vaga luna che inargenti*, romanzetta, e forse posteriore al '29, benchè editorialmente collegata a quelle che abbiamo or ora ricordate. Godette un largo favore, se Ricordi, Girard, Mechetti e lo Schott di Magonza la ristamparono. E' gentile, soave, a nota e sillaba, e in un passo ricorda *I Capuleti e i Montecchi*.

Altre ariette, da ascrivere agli anni milanesi, fra il '27 e il '29, furono stampate a Milano da Ricordi, a Napoli da Girard, trascritte per pianoforte e per due pianoforti da Czerny e pubblicate da Mechetti a Vienna. Lo stile ne è diverso e disuguale. Testi, come sempre, mediocrissimi. *Malinconia* sembra una traduzione o un rifacimento cattivi d'una *Melancholie* del *Wertherzeit*.. Qui Bellini pare che si sia ricordato, chi sa, di Sarti, di Haydn, di Mozart, di Paër. Quasi è ritornato indietro. La cantilena è meno vocale delle precedenti. Uno scherzoso sei ottavi ricorda la tarantella in *Vanne, o rosa fortunata*. La cantabilità riprende la supremazia in *Bella Nice, che d'amore;* la voce s'eleva sugli accordi gravi ribattuti, ascende al si bemolle, richiede il registro e il carattere tenorile, congiunge il lirico e il drammatico. Un nuovo ricordo dei sette-ottocentisti è recato da *Al men se non poss'io*, con alcune agilità, da *Per pietà*, e da *Ma rendi pur contento*. Sestine e terzine acefale ritmano più frequenti l'accompagnamento di queste pagine.

Dai primi pezzi all'ultimo non si nota un forte sviluppo nel gusto armonico, nella scelta delle tonalità, nei disegni ritmici, nella pianistica. La varietà, la libertà restano limitate in una sufficienza, che lievi tocchi, modulanti o ritmici, bastano a rendere affettiva, elegante, concorde con la linea vocale. Riaffermano così questi giovanili saggi alcune caratteristiche belliniane: la melodiosità diffusa in ogni parte della composizione e dunque nell'intiero complesso armonica, la esclusione di qualsiasi scolasticismo tecnico. Anche è notevole che il gusto sia qui schiettamente da camera, scevro di influenze teatrali. Occorre una voce calma, soave, affettuosa, che s'abbandoni al piacere della melodia e ne rifletta l'emozione gentile.

Arte da concerto.

(Da *La Stampa*). A. Della Corte.

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHNEIDER MARIUS — *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. (Julius Bard, Berlino).

Di quanta e quale utilità culturale possa esser ricca una discoteca di Stato è esempio convincente questa Storia della polifonia. Lo Schneider, già segnalatosi per un pregevole saggio sull'*Ars nova*, ha cercato di proporre verosimili ipotesi sul sorgere della musica a più voci, una questione necessariamente oscura, giovandosi del metodo comparativo dei più antichi documenti polifonici europei con gli elementi musicali che attualmente si rivelano presso i popoli o incolti o tardi nell'evoluzione musicale. Egli stesso non si è nascosto la relatività delle indagini e delle conclusioni, una relatività che pertanto non è minima nè infruttuosa.

L'Archivio fonografico di Berlino gli ha potuto fornire dischi assai numerosi e istruttivi, incisi nei più lontani paesi da missioni culturali, e perciò testimonianze alcune dello stato attuale della musica presso i popoli ancora barbari. Due raccolte di dischi di canti del Caucaso, una della Malacca, cinque dell'Indonesia forniscono documenti per ciò che riguarda l'Asia. Una per la Terra del fuoco riguarda l'America. Una dell'Australia, quattro della Nuova Guinea, sei della Melanesia, tre della Samoa recano musiche dell'Oceania. Sette raccolte dell'Africa occidentale, tredici dell'Africa Orientale, quattro della meridionale, altre delle regioni periferiche dell'Europa completano il largo campo documentario.

Centinaia di dischi, minuziosamente studiati, han reso possibili accertamenti interessantissimi intorno alla melodia, all'armonia, alla tonalità, alla modalità usate presentemente dai barbari, e raffronti con i concetti nostri di tali elementi e con quelli tramandatici dai più antichi trattatisti. Ai tecnici, ai colti, agli esperti di tali materie è offerto dunque un contributo prezioso.

Per l'informazione elementare del pubblico basterà riferire che non poche analogie si riscontrano fra le rudimentali pratiche dei popoli extraeuropei e le basi della nostra musicalità, sia per quanto riguarda i gradi più essenziali dell'armonia, sia per i movimenti delle melodie contrapposte; che analogie pratiche si riscontrano in varii popoli e regioni, un gruppo essendo costituito dalle culture del Sudasia e del Sudamerica, un altro da quelle della Papuasia, della Melanesia, il terzo da quelle della Polinesia, eccetera. Il fatto che l'uso della concomitanza dei suoni si riscontri anche presso i più primitivi indurrebbe alla conclusione che la polifonia non è il prodotto di un'alta cultura musicale, e che essa si è potuta sviluppare tardi anche nelle culture elevate.

MARKÉVITCH — *Rimski-Korsakof*. (Rieder. Parigi).

Se l'attesa dei pensieri del giovanissimo compositore russo sul maestro di tanti maestri russi e stranieri è delusa, il desiderio d'una snella e compiuta biografia di Rimski-Korsakof è invece soddisfatto in questo libro, ornato di nitide tavole, com'è consuetudine della collezione del *Maîtres de la musique ancienne et moderne*.

Attraverso le notizie della formazione, della carriera, dell'operosità di R. K. vedi qua e là alcuni accenni delle simpatie del biografo per le maggiori persone del mondo musicale russo. Ma sono accenni soltanto. Anche della tecnica e della concezione dell'opera trovi rare osservazioni; a p. 44 sulla *Fanciulla di neve*, a p. 59 sull'orchestrazione. Pel resto, una scorrevole narrazione della vita e della fortuna.

BORREL EUGÈNE — *L'interprétation de la musique française, de Lully à la Révolution*. (Alcan, Parigi).

All'attualissima necessità di studii che illuminino quale debba essere l'esecuzione pratica delle musiche antiche risponde questo libro, non con metodo scientifico alla Schering o alla Haas, ma con piacevole ricordo, ora quasi aneddotico, ora statistico, dei più antichi trattatisti e delle notizie più credibili. E la musica francese del Sei a tutto il Settecento è il campo dell'osservazione. Vi si tratta dei mezzi sonori (canto, istrumenti soliati, orchestra), degli abbellimenti, della realizzazione del basso cifrato, del movimenti, dei principii di Rameau, e un poco dell'espressione.

EWEN DAVID — *Composers of today*. (The H. W. Wilson Company, New York).

Contiene 200 biografie e altrettanti ritratti di contemporanei. La biografia consta dei principali dati della carriera, di qualche referenza critica, di un sommario elenco delle opere, di una succinta bibliografia. In media, una colonna e mezza per ciascuno. Strawinski, Strauss ne hanno sei o sette. Fra gli italiani sono ricordati: Alfano, Casella, Castelnuovo Tedesco, Franchetti, Giordano, Malipiero, Mascagni, Montemezzi, Perosi, Pick-Mangiagalli, Pizzetti, Respighi, Rieti, Sinigaglia, Tommasini, Zandonai.

*a. d. c.*

## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

DONINI (I.) — *Poemetto per quartetto d'archi.* (Proprietà dell'Autore).

In questo poemetto è notevole una facile cantabilità. Il lavoro polifonico delle parti e la condotta generale del lavoro rivelano un accorto musicista.

JAQUES DALCROZE (E.) — *Rythmes de chant et de danse.* 32 Vocalises. (Au Ménestrel, Parigi).

Questi vocalizzi meritano una speciale menzione per le cure particolari rivolte dall'A. al fraseggio, alla dinamica, all'agogica e specialmente alla ritmica, presentando nuove varietà ritmiche, ineguaglianze, cambiamenti e sovrapposizioni di tempi. Possono essere cantati in coro e sono anche suscettibili d'un'interpretazione plastica.

JAQUES-DALCROZE (E.) — *Trois rondeaux joyeux pour la danse,* pour Piano seul. (Au Ménestrel, Parigi).

WILLNER (A.) — *Rythmes* (Etudes faciles pour le Piano. (M. Eschig, Parigi).

MEDAU (H.) — *Bewegungs-Musik* (10 Klavierstücke für den Gymnastik-und Turnunterricht). — *Musique Rythmique* (10 Morceaux de piano pour l'instruction gymnastique). (Bote-Bock, Berlino).

Studi facili, piacevoli; si distinguono per la varietà dei ritmi, la vivacità e i contrasti di colori e sono specialmente adatti alle esercitazioni di ginnastica ritmica.

G. F.

---

AUBIN (T.) — *Prélude, Récitatif et Final* per Pianoforte. — *Six Poèmes de Verlaine* per Canto e Pianoforte. (Heugel, Parigi).

Musica di tipica maniera francese moderna, conseguenza diretta delle tracce lasciate da Debussy e Ravel. La ricerca di raffinatissime preziosità sonore toglie qualche volta quella chiarezza di condotta tonale, di cui l'armonia modernissima (e non è un paradosso) ha bisogno per soddisfare le esigenze di un eloquio spontaneo e naturale. Altre volte invece l'Aubin raggiunge risultati veramente notevoli, sopratutto nei *Sei poemi di Verlaine*, l'ultimo dei quali, « Pantoun négligé », è un delizioso piacevolissimo quadretto che raccomandiamo alle nostre cantatrici di concerto.

HUE (G.) — *Pièce en forme de ballet* per Pianoforte. — *Volupté* per Canto e Pianoforte. (Heugel, Parigi).

Due composizioni di non grande interesse, ma eleganti e di nobile fattura.

HALFFTER (E.) — *Sonata* per Pianoforte. (M. Eschig, Parigi).

Lo spagnuolo Halffter, il cui apparire all'orizzonte ufficiale abbiamo salutato con simpatia al Festival di Oxford (1931), continua e sviluppa con questa breve Sonata in un sol tempo quelle tendenze di classicismo nazionale, che, con minore esperienza forse, aveva già dimostrato in quella *Sinfonietta in re maggiore* per orchestra. Il suo materiale tematico, senza essere di grande respiro, è però pieno di grazia spontanea e fra trilli e mordenti si sviluppa in una stesura planistica che richiama spesso l'originaria sonorità del clavicembalo.

PIJPER (W.) — *Sonata* per Pianoforte. (Oxford University Press, Londra).

L'atonalità e la politonalità hanno creato un certo numero di musicisti parassiti, i quali, speculando sullo snobismo della *nota sbagliata*, sperano di destare quell'interesse che la loro natura non saprebbe altrimenti suscitare. Tale è il caso dell'olandese Pijper, che con questa minuscola *Sonata* in tre tempi ripete quanto di lui è già stato fatto noto.

V. M.

---

FARINA (G.) — *Liriche* (Si dondola, Quella notte, Orfano, Recitativo) per Canto e Piano. (Edizioni Carisch, Milano).

Anche in queste brevi pagine l'autore riafferma la bella vena melodica e il buon gusto dell'armonizzazione, confermando quelle doti musicali che fin dai primi saggi gli attirarono l'attenzione e la simpatia del pubblico.

SIVORI (A.) — *Capriccio* per Canto e Piano. (F. Bongiovanni, Bologna).

La compositrice non è ancor nota agli amatori della lirica vocale; ma nel breve *Capriccio* essa sa trovare una vivacità di andamenti e una melodiosità vocale che possono bastare ad infondere alla piccola romanza il carattere di una simpatica presentazione.

SEELIG (P. J.) — *Liebeslied* für eine Singstimme. (Edizioni Matatani, India).

La lirica vocale si ispira al canto indigeno delle lontane Indie e riflette, sotto un certo punto di vista, la singolarità della regione e de' suoi abitatori.

THIRIET (A.) — *Stances du mortel sourire* per Canto. (M. Senart, Parigi).

Serie di liriche singolari di autentico sapore ultramoderno.

SEELIG (P. J.) — *Kupu Kupu* due liriche vocali. (Edizioni Matatani, India).

Esotiche e serlamente interessanti entrambe; fra le due è preferibile la seconda intitolata *Puki Chichin* (Questo anello).

THIMAN (E. H.) — *Marjoram - London pride* per Violino e Pianoforte. (Edizioni Augener, Londra).

Due paginette violinistiche con accompagnamento di pianoforte di modeste proporzioni e di facile comprensione.

REDMAN (R.) — *Old welsh air* per Piano, Violino e Cello. (Ediz. Augener, Londra).

Simpatica elaborazione di una vecchia canzone tradizionale adatta ad abituare gli studenti ad esercitarsi nella musica concertante.

E. Ossone.



## MUSICA ESEGUITA

### « Sinfonia in quattro tempi » (come le quattro stagioni) di G. F. MALIPIERO, all'Augusteo.

Da *La Tribuna* (A. Gasco).

In effetto, questa composizione del Malipiero non è ispida, nè ermeneutica. Come genere può avvicinarsi a quella dell'*Arcisio*. Procede in modo abrigliato e arbitrario: si chiama *Sinfonia*, ma in realtà, non è retta da alcun canone accademico. È una collana di brani musicali ispirati alle varie stagioni dell'anno. La primavera si annunzia con blabigli, cinguettii e suoni di cennamelle. C'è un pastore che si esercita sullo zufolo agreste e le pecore sono poco lontane.

L'idillio primaverile è breve: l'estate sopraggiunge veloce. Malipiero non ha, come D'Annunzio, un'adorazione per l'estate « che porta l'oro in bocca »; le messi, le pesche e le susine non gli ispirano floridi motivi musicali. Viceversa le malinconie dell'autunno — le prime guazze settembrine, il lento cadere delle foglie morte, il trasvolare degli uccelli migranti che fuggono il mal tempo ed il freddo imminente — lo fanno piacidamente sognare. Cantando l'autunno Malipiero diventa un vero melodista. Ma il maestro preferisce di gran lunga l'inverno. Egli pensa al galo turbinio dei bioccoli di neve, allo scoppettio delle caldarroste, ai regali della Befana, ai ballonzoli delle mascherine. La musica dell'inverno è pertanto viva di ritmi e riboccante di buon umore.

Nell'insieme la Sinfonia risulta caratteristica: essa — come si è visto ieri — ha, per il pubblico, allettamenti molteplici. L'esordio — con le carezze della primavera — le meste divagazioni autunnali e i tripudi dell'inverno sono piaciuti al pubblico dell'Augusteo. Perciò, alla fine, due grandi ovazioni hanno indotto il compositore a venire al podio, accanto al maestro Otto Klemperer, suo interprete gagliardo e devoto.

Da *Il Messaggero* (m. l.).

A umiliazione di tutti i pregiudizii artistici contro il combattivo compositore veneziano, il successo più schietto e caloroso accompagnò e coronò la pimoresca e ispirata e saldamente architettata nuova Sinfonia.

. . . . . .

Dei quattro tempi, i primi tre sono balzati dalla fantasia di Malipiero con quel fascino musicale che riflette la intima esaltazione poetica posta a contatto della psicologia della natura. In questa *Sinfonia* Malipiero, in un'epoca di rinuncie e di spoliazie, non ripete che il suo amo di fede artistica: melodia, melodia, melodia, e non importa se il teatro di lui si presti a discussione. Ed è per l'intrinseco valore melodico che la sua nuova composizione, già applaudita a Boston, New York, Seattle, Mosca, Leningrado, Göteborg e Londra, è intonata a poesia serena e coloristica, tutta luminosa, senza limbicchi cerebrali, senza quei ghirigori... geometrici a base di note, assenti di anima e di logica.

Da *Il Lavoro fascista* (m. l.).

Bisogna anche aggiungere che è facile predetizzare il passaggio di quest'opera nel ristretto cerchio dei lavori che rappresenteranno la nostra epoca di fronte ai nostri posteri.

. . . . . .

Una ricchezza di invenzione tale da far pensare alla infinita ricchezza dei grandi pittori veneziani; una melodia di una inclività preziosa e di una commozione profonda, un giuoco di ritmi vario ed il procedere del discorso con la fluidità inesorabile delle forze naturali. L'orchestra appare nella sua essenzialità e nella sua sostanzialità: orchestra mirabile e che riflette nella maniera più felice il diatonismo della composizione; orchestra che si basa sopra il prezioso criterio della scelta dei timbri.

Tra i quattro tempi non sai quale preferire, così completo ciascuno e così denso ciascuno di una sua bellezza: qui siamo nel clima della vera arte e, quel che più conta, nel clima di un'arte veramente e profondamente italiana.

Da *Il Tevere.*

Quel che più interessa è che si tratta di musica solidamente costruita, nella quale il pensiero dell'autore ha chiarezza e logica e continuità di espressione e — come tale — riesce sempre ad interessare. Risultato tanto più apprezzabile in quanto ottenuto senza il lenocinio del colore; anche nel secondo tempo, *Allegro « forte e veemente come l'estate »*, l'autore rifugge dalle sonorità orgiastiche ed scgecanti. Ma questa, che chiameremo castità del mezzo espressivo, è una dote che ricorre in tutte le opere del Malipiero, nella produzione del quale, già assai vasta e complessa, spetta alla *Sinfonia in quattro tempi* un posto assai eminente, forse il primo. E ciò in ragione della sincerità della sua ispirazione, della freschezza inventiva che improntà la tematica.

Da *Il Piccolo* (bern.).

La ricchezza tematica, la magistrale elaborazione armonica, la plasticità degli sviluppi contrappuntistici, danno una solida consistenza a tutte le quattro parti della *Sinfonia*, nella quale la classicità della impostazione non torna a discapito di quel senso di poesia di cui è tutta pervasa.

---

### « Trifons », tema con due derivazioni di G. GUERRINI, al Teatro Comunale di Firenze.

Da *La Nazione*, Firenze (a. b.).

Lieta accoglienza ebbe quindi la recentissima composizione del maestro Guido Guerrini *Trifons*, che veniva eseguita per la prima volta e che è un Tema con variazioni o meglio, secondo la dizione dell'autore, con due « derivazioni ». Infatti da « ex primo fonte » derivano tanto il « Fons tristis », quanto il « Fons jucundus ». Il tema, o « Fons primus », è un breve ma ampio canto, molto chiaro e melodico, dallo spunto del quale prende la mossa il « Fons tristis » o prima derivazione, che nella sua prima parte si presenta piuttosto con carattere concitato e drammatico e con singolari effetti di contrasti tra gli archi e gli strumenti a fiato, mentre nella seconda parte si fa dolce e mesto, ha una larga frase melodica e una malinconica chiusa.

L'altra derivazione o « Fons jucundus » s'inizia gaia e festosa, a guisa di Scherzo, e si riattacca alla seconda idea del tema, mentre per la seconda parte l'autore si vale della prima idea, trattata in forma di canone. Qualche brano sentimentale si alterna coi vivaci e brillanti dialoghetti tra i varii gruppi di strumenti e l'ultima parte, festosa e ben ritmata, chiude gioiosamente la composizione. Tutto il lavoro è chiaro, tonale e, naturalmente, elaborato e condotto colla maestria propria all'illustre direttore del nostro Conservatorio di Musica, che il pubblico plaudente volle salutare al proscenio.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® Opera Balilla. — Il 25 aprile si svolgerà a Roma il primo Concorso nazionale delle *Accademie di Canto corale*, le quali dovranno essere composte di almeno 30 giovani italiane e 30 avanguardisti.

Ogni accademia eseguirà un coro a due voci femminili; un coro a due voci maschili; un coro a tre voci miste.

La musica dovrà essere scelta tra le composizioni polifoniche dei secoli XVI-XVII tra canti regionali ridotti a due o tre voci e canti patriottici.

® Circolo della Stampa (Piazza S. Matteo, 15) Genova. — Il 24 e 25 maggio si disputerà il V Concorso nazionale di pianoforte, riservato a tutti i diplomati e diplomate in pianoforte dal 1931 al 1935. Sono in palio premi di S. M. il Re ed altri ricchissimi. Tassa di iscrizione L. 50.

® Civico Liceo Musicale di Bologna. — I Concorsi ai posti di insegnante di *Organo e Composizione Organistica* e di *Corno e congeneri*, sono prorogati, per la presentazione dei titoli, alle ore 18 del 19 giugno 1935.

® Comando della Divisione di Fanteria del Timavo, Trieste. — Il Concorso, di cui al nostro fascicolo di gennaio, per un Inno è prorogato al 30 aprile, poichè nessuno dei lavori presentati ha risposto ai concetti cui deve ispirarsi l'inno stesso.

® O.N.D. Provinciale di Bologna. — Al recente concorso bandistico si è avuta la seguente classifica:

*Categoria B*: 1) Banda D. L. « Nannini »; 2) Banda D. L. « Paoletti »; 3) Banda D. L. di Budrio.

*Categoria C*: 2) Banda D. L. Castello d'Argile; 3) Banda D. L. di Vergato. Il 1° premio non venne assegnato, essendo stata squalificata per ragioni formali la Banda di Castel S. Pietro d'Emilia, che aveva conseguito il necessario punteggio.

® Il prof. Franco De Luca ha vinto il concorso per titoli ed esami al posto di insegnante di violino all'Orfanotrofio Umberto I di Salerno.

® Concorso violinistico Wieniawski, Varsavia. — Il premio di 5000 zloty l'ha vinto la quindicenne Gina Neveu, francese. All'italiana Maria Luisa Sardo è stato assegnato il 6° premio di zloty 1500.

## NOTIZIE

® Nell'ultimo Consiglio dei ministri si è decisa l'istituzione dell'Ispettorato del Teatro (in seno al Sottosegretariato della Propaganda) quale organo centrale di ordinamento e di disciplina delle varie attività teatrali e musicali della Nazione.

Ai vantaggi d'ordine pratico che l'Ispettorato procurerà offrendo alla vita teatrale la migliore condizione e la tutela pronta ed equa dello Stato fascista, si aggiungono i vantaggi di ordine morale, poichè la sensazione dell'interessamento politico non può non costituire un coefficiente quanto mai benefico per coloro che, anche in tempi difficili, lottano per un ideale artistico di così alto valore e di tanta portata nelle moltitudini.

Alla direzione del nuovo Ispettorato è stato nominato il comm. Nicola De Pirro, valoroso combattente e fascista dei primi; egli ha al suo attivo otto anni di preparazione e di intense esperienze compiute nelle organizzazioni sindacali dello spettacolo, sia come segretario nazionale e sia, quindi, come direttore della Federazione per le industrie dello spettacolo. Oltre ad essere redattore capo di *Critica fascista* si è occupato in giornali e riviste (era condirettore anche di *Scenario*, con Silvio D'Amico) dei problemi sindacali e artistici del teatro.

® Lo stesso Consiglio dei Ministri ha deliberato lo stanziamento quinquennale di L. 10 milioni all'anno per anticipazioni a favore della produzione cinematografica nazionale.

® Il Direttorio Naz. del Sindacato Musicisti, in una sua recente riunione a Roma, ha auspicato:

*a*) che per quanto riguarda il *repertorio lirico* si dia maggior posto ai lavori contemporanei meglio adatti;

*b*) che sia impartito obbligo ai Comuni di stanziare un'apposita cifra in bilancio per le *Scuole di musica e di banda*, come parte integrale dell'educazione e dell'istruzione pubblica;

*c*) che sia meglio attrezzato l'*Ufficio nazionale di collocamento dei concertisti*;

*d*) che sia costituito presso la S.I.A.E. un ufficio statistico che regoli per il *Teatro lirico*, il movimento delle rappresentazioni di ciascuna opera e di ciascun autore.

® Alla Camera dei Deputati ha pronunciato un importante discorso l'onorevole maestro Adriano Lualdi, lamentando che gli sforzi e il consumo di energie e di denari che il Governo fascista ha fatto e fa in favore della vita artistica nazionale, se sono stati ricchissimi di risultati per la pittura, la scultura e l'architettura, sono rimasti del tutto sterili per quanto riguarda la musica.

A differenza di quanto si è verificato nelle altre arti, nessuno spirito innovatore è penetrato nel teatro lirico per quanto riguarda la rinnovazione del repertorio, in Italia, e la conoscenza, all'estero, della produzione recentissima. Le opere nuove sono così scarsamente rappresentate nei nostri teatri che il pubblico, si può dire, non è messo in grado neanche di conoscerle.

® La Regia Accademia di S. Cecilia ha stabilito d'istituire uno speciale Corso libero di istruzione per gli aspiranti all'insegnamento della musica e del canto corale nelle scuole medie per la preparazione agli esami ministeriali.

Il corso è affidato per il canto corale al maestro Bonaventura Somma, e, per la composizione (armonia, contrappunto, madrigale), al maestro Goffredo Petrassi. Sarà inoltre integrato da una serie di conferenze sull'estetica e storia della musica.

Per l'ammissione occorre un diploma conseguito presso Istituti musicali, regi o pareggiati. Le lezioni si svolgeranno in tre anni scolastici, preceduti da un corso preparatorio di un anno per i diplomati di pianoforte e violino.

In via transitoria, per il corrente anno 1935-XIII, il corso preparatorio è limitato a soli tre mesi, dall'aprile a tutto il giugno e, negli stessi tre mesi, saranno impartite lezioni corrispondenti al terzo anno del corso libero, per facilitare coloro che, mediante esame, dimostrino di avere pressochè ultimato la loro preparazione al concorso ministeriale.

® Durante il Maggio musicale fiorentino si svolgeranno tre importanti convegni:

1) *di critica musicale* (presidente I. Pizzetti, vice presidente Dent) che si inizierà il 30 aprile. Saranno invitati a parteciparvi i critici dei quotidiani e periodici musicali italiani e quelli dei più autorevoli giornali stranieri.

Gli argomenti fissati sono i seguenti: 1) *La critica nella vita dello spirito* (relazioni tra critica e storia; il moderno concetto della critica; il problema dell'interpretazione; la trascrizione come fatto artistico; le origini della critica in Italia; la critica in Italia nel sec. XIX); - 2) *La critica nell'esercizio quotidiano* (rapporti fra critica e pubblico e imprese; compito della critica dei giornali; utilità e conseguenza dei resoconti immediati; le « guide » per il pubblico; critica delle trasmissioni per radio; scuole di critica; cultura e critica.

2) *dei dirigenti i teatri d'opera*, presieduto dall'on. Corrado Marchi, per trattare i seguenti temi: *a*) popolarità dello spettacolo operistico dei tempi nostri; *b*) radiotrasmissioni di opera dai teatri. Si svolgerà dal 9 al 12 maggio ed è assicurato l'intervento dei rappresentanti i più grandi teatri italiani, d'Europa e d'America.

3) *delle organizzazioni radiofoniche*, dal 10 al 15 maggio, presidente l'accademico Vallauri. Hanno già aderito trenta nazioni.

4) avrà per oggetto la *musica nei film*, e sarà di carattere internazionale. Assai probabilmente verranno organizzate due sedute per offrire la prima visione in Italia di alcuni film, nei quali il commento musicale è dovuto a notissimi musicisti.

E' annunziato qualche cambiamento tra gli interpreti del *Mosè* e dell'*Orseolo*. I tenori Tafuro e Parmeggiani sostituiranno i colleghi Voyer e Masini rispettivamente nell'opera di Rossini ed in quella di Pizzetti. Il Masini, a sua volta, canterà nella *Messa da Requiem* al posto di Martinelli.

® Sempre a Firenze si sta organizzando un Centro di perfezionamento di studi musicali, con l'intenzione di realizzare la *Scuola del teatro lirico e delle esecuzioni musicali*, in tutte le particolarità.

L'Istituto comprenderebbe due scuole completamente distinte; una di scenografia e architettura teatrale (costruzioni e progetti, acustica, ingegneria teatrale, scenotecnica, storia della scenografia e del costume, ecc.); l'altra di corsi speciali tecnici: due di violino, due di pianoforte, uno di violoncello, tre di canto; uno di composizione e contrappunto, due di direzione d'orchestra, ed altri di strumenti aggiunti, di musicologia e di estetica.

Si penserebbe d'installare l'Istituto in un grande palazzo storico, che potrebbe essere anche Palazzo Pitti, fornendolo di una vasta biblioteca e di tutti gli strumenti necessari.

Gli italiani e gli stranieri venuti a Firenze avrebbero così la possibilità di seguire tutte le manifestazioni musicali (concerti sinfonici e da camera, spettacoli lirici) organizzate dall'Ente Autonomo e dal Comitato del Maggio Fiorentino, mediante apposite tessere d'ingresso a loro destinate.

Un altro importante progetto è ventilato a Firenze, che potrebbe avere grande influenza per l'auspicata rinascita del teatro lirico: e cioè la creazione di un teatro sperimentale con una stagione autunnale di un paio di mesi,

con carattere sperimentale per gli scenografi, i registi, i cantanti, i direttori.

® La salma del compianto ed illustre critico GAETANO CESARI il 30 marzo è stata esumata dal cimitero di Sale Marasino e trasportata a Cremona per essere — per volontà dei suoi concittadini — inumata in quel Monumentale.

Il funerale è riuscito imponente per intervento di pubblico, di autorità e di rappresentanze della politica, dell'arte, del giornalismo, convenute anche da Milano; ed ha comprovato l'altissima stima e considerazione che godeva l'eminente uomo.

Nella Cattedrale, prima che s'iniziasse il corteo, la massa corale della Scuola Ponchielli, diretta dal maestro Caudana, ha eseguito musica di Perosi; ed il complesso d'archi del Sindacato, sotto la direzione del maestro Brasi, il *Quies* del Bolzoni.

® L'ENTE CONCERTI SINFONICI DI MILANO, durante il prossimo maggio riprenderà la propria attività con sette concerti alla Scala, diretti da illustri maestri italiani e stranieri e con la collaborazione di rinomati solisti.

® Otto concerti sinfonici si terranno a Bologna, in occasione della PRIMAVERA BOLOGNESE. Dirigeranno i maestri Gui, De Sabata, Dobrowen, Failoni, Guarnieri, Klemperer, Mitropoulos e Strawinski. E' assicurato anche l'intervento, come solisti, di Iva Pacetti, Orlando Barrera, Arturo Mocci, Casella, Elena Glazounof, Horowitz, Mazzacurati, Mitropoulos e Poltronieri.

® Il Circolo della Stampa di Palermo il 30 maggio p. v. ricorderà il compianto maestro STEFANO DONAUDY, con un programma di sue musiche e un discorso commemorativo.

® Giuseppe Mulè sta preparando le musiche per l'*Ippolito* di Euripide che, nella traduzione di Cesareo, verrà rappresentato a Taormina ed Agrigento durante la PRIMAVERA SICILIANA. Si daranno anche l'*Edipo a Colono* di Sofocle, e le seguenti danze classiche, interpretate dalla scuola di Jia Ruskaia: *Nausica e l'onda*, *Danza coi cembali* e *Nuvole*, di Musella; *La primavera* e *Il pianto*, da Grieg; *Sacrificio di Ifigenia* di Pizzetti; *Al sole* di Mulè; *Interludio di Oriadi*, da Beethoven, ecc.

® A MERANO il maestro Parenti dirigerà *Trovatore*, *Barbiere di Siviglia* e *Andrea Chénier*. A BOLZANO si daranno *Sonnambula* con Toti Dal Monte, *Cavalleria* e *Pagliacci*.

---

® L'ORCHESTRA SINFONICA VIENNESE farà nel maggio prossimo un giro di concerti in Italia. La prima esecuzione avrà luogo a Fiume il 3 maggio, indi l'orchestra si recherà a Trieste, Padova, Modena, Bologna e Roma, dove le udizioni avranno luogo l'11 e 12 maggio, quindi a Genova, 13 maggio, e a Milano, il 14. L'orchestra, composta di novanta elementi, sarà diretta a Bologna, Roma e Milano dal maestro Osvaldo Kabasta; nelle altre città dal direttore dell'Opera di Praga, maestro Giorgio Szell.

® IN OCCASIONE DEL 250° ANNIVERSARIO DI BACH, le principali città tedesche commemoreranno il maestro facendo eseguire le sue composizioni più note. La commemorazione ufficiale del Reich avrà luogo a Lipsia dal 16 al 24 giugno; Berlino offrirà il 14 aprile una esecuzione della *Passione secondo San Giovanni;* e, nei giorni 18 e 19 aprile, della *Passione secondo San Matteo;* inoltre, dal 4 all'11 maggio vi si svolgerà una *Settimana di Bach*. Altre commemorazioni (oltre quelle già tenute ad Eisenach) avverranno a Arnstadt (8 aprile), a Weimar (10-12 aprile), ad Amburgo (18-20 aprile), a Potsdam (6-7 giugno), ecc.

® I FESTEGGIAMENTI IN ONORE DI HÄNDEL si si svolgeranno a BERLINO a fine maggio. Al Deutsche Opernhaus si rappresenterà l'*Hercles* ed al castello di Charlottemburg si svolgeranno concerti di musica da camera. Nel giorno dell'Ascensione si darà la *Messa* alla Cattedrale, ed un concerto avrà luogo alla Filarmonica. Al Palazzo dello Sport, infine, verrà eseguito il *Festoratorium*, col concorso di numerosi cori.

® Nel FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA DI AMBURGO, che avrà luogo nella prima decade di giugno, sotto gli auspici del Consiglio nazionale per la cooperazione dei compositori, si daranno tre composizioni sinfoniche di maestri contemporanei italiani: *Seconda sinfonia* di F. Alfano; *Sardegna* di E. Porrino; *Tango* di G. C. Sonzogno.

La scelta dei lavori è stata decisa dalla Direzione del Festival di Amburgo, sulla base d'un elenco compilato dalla Commissione sindacale di musicisti italiani, presieduta dall'onorevole Lualdi e composta dai maestri Alfano, Mulè, Pizzetti e Zandonai. Dirigerà le tre composizioni il maestro Adriano Lualdi, il quale parteciperà pure al terzo Congresso del Consiglio nazionale dei compositori, che avrà luogo ad Amburgo in occasione del Festival musicale.

® Durante le FESTWOCHEN VIENNESI del maggio-giugno di quest'anno, Victor De Sabata dirigerà all'Opera di Stato l'*Otello* di Verdi e un concerto sinfonico con i Filarmonici, ed inoltre una o due opere italiane nella prossima stagione.

® LA SOCIETÀ DEGLI AMICI DELLA MUSICA DI VIENNA ha scritturato come direttore dei suoi concerti il professore Oswald Kabasta, professore dell'Accademia di Stato e direttore, per la parte musicale, della Radio austriaca.

® AL PALAZZO DELLE BELLE ARTI DI BRUXELLES, in occasione dell'Esposizione Universale del 1935, vi sarà un ciclo di manifestazioni musicali, dal 16 maggio al 31 luglio. Di lavori italiani si daranno (il 16 luglio) i seguenti: *Rappresentazione di anima e corpo* di Del Cavaliere, *Il ballo delle ingrate* di Monteverdi (realizzazione di Paul Collaer) e *Pantea* di Malipiero. Dirigerà Oreste Piccardi.

® Il pianista Ennemond Trillat ha ricostruito un manoscritto inedito di UN'OPERA DI SCARLATTI: *Il martirio di Sant'Orsola*. Essa, scritta sotto forma di oratorio, era stata eseguita dall'Accademia di Lione nei primi anni del XVIII secolo. Il prof. Dent, dell'Università di Cambridge, che ha esaminato questo prezioso e probabilmente unico documento che possieda la Biblioteca municipale di Lione, crede che esso dati dal primo periodo di composizione del grande italiano, e cioè dal XVII secolo.

® Durante la prossima stagione al COLON DI BUENOS AIRES saranno rappresentate quattro opere verdiane: *Falstaff*, *Un ballo in maschera*, *Simon Boccanegra* e *Macbeth* che non si eseguisce nella capitale argentina dal 1887. Per commemorazione belliniana si darà *La sonnambula*.

Direttori della stagione saranno Ettore Panizza e Ferruccio Calusio.

® Il programma del Municipale di RIO DE JANEIRO — direttori Berrettoni e Padovani — è il seguente: *Marta*, *Adriana Lecouvrer*, *Un ballo in maschera*, *Manon*, *Giulietta e Romeo*, *I Puritani*, *Faust*, *Carmen*, *Bohème*, *Orfeo*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Forza del destino*, oltre *Cecilia* di Refice (novità) diretta dall'autore.



# NECROLOGIO

### Cav. Emilio Ricordi

® Quasi ottantenne e dopo oltre quindici anni di malattia e di sofferenze si è spento a Milano, il 27 u. s., il Cav. Emilio Ricordi, ultimo superstite dei fratelli del compianto e indimenticabile Comm. Giulio.

Quanti ebbero occasione di avvicinarlo, ricordano la distinzione dei suoi modi, la bontà del suo animo, l'arguta vivacità del suo ingegno. Da giovane si era anche dedicato con fervore alla critica musicale. Ma tutta la sua attività fu presto troncata dal male implacabile che già lo minava e che lo ha tratto poi alla tomba.

Vivissime condoglianze a tutti i parenti e congiunti.

### Ferenc de Vecsey

® Il celebre violinista, nato a Budapest nel 1893, è morto improvvisamente a Roma il 6 c. m. Allievo di Hubay e di Joachim, a soli dieci anni dette il primo concerto pubblico che attirò sul fanciullo precoce l'attenzione degli ambienti musicali. Suonò per la prima volta a Milano nel 1904 e da allora considerò l'Italia come sua seconda patria.

Dotato di vasta cultura, le sue interpretazioni, oltre che attenersi ai caratteri del puro virtuosismo, toccavano le più alte espressioni dell'arte.

---

® Il 19 marzo a Milano, dopo brevissima malattia, il RAG. GUIDO ACQUATI, Cavaliere Donato del Sovrano militare ordine di Malta. Fu gentiluomo perfetto e professionista intelligente e scrupoloso.

Con la Sua scomparsa la Ditta G. Ricordi e C. perde un fedele amico e un autorevole membro del suo Comitato di vigilanza.

Vadano ai Suoi cari le nostre commosse condoglianze.

® Il 15 marzo a Milano l'editore di musica CAV. LUIGI STOPPA, che a suo tempo fu rilevatario degli Stabilimenti musicali già Giudici e Strada, A. De Marchi, A. Tedeschi, Galantuomo a tutta prova, amantissimo dell'arte musicale, lo Stoppa lascia di sè vivo rimpianto. Ci associamo cordialmente al dolore della vedova.

® Condoglianze vivissime inviamo anche al valoroso commediografo e librettista nonchè nostro carissimo amico Giuseppe Adami per la morte del suo amato padre, avvenuta, all'età di 82 anni, il 2 c. m. a Verona.

® Il 27 u. s., a Brescia, in seguito ad infortunio automobilistico, il PROF. EDOARDO MARCHIORO scenografo della Scala. Nato a Schio nel 1882, fu tra i migliori allievi del Parravicini, del quale prese il posto nel nostro massimo teatro. Allestì le scene per moltissimi spettacoli, tra cui quelle pel *Nerone* di Boito e quello di Mascagni.

E' certo che il Marchioro, col Parravicini, col Rota, col Rovescalli, può essere considerato come uno degli ultimi rappresentanti della gloriosa scuola scenografica lombarda, che fa capo al Ferrario.

® A Tirano, il 27 u. s. il signor GIULIO CARISCH, congiunto dei signor Carisch, proprietarii dell'omonima Casa musicale. Condoglianze.

**G. RICORDI & C.**

**ROMA**

Nuovo indirizzo:

**VIA CESARE BATTISTI, 120**

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

TAGLIAPIETRA (G.). *Autologia di musica antica e moderna* (testi italiano, francese, tedesco e inglese):
—— (E. R. 1671). Vol. 11° (B) L. 18,—
—— (E. R. 1672). » 12° » » 15,—
—— (E. R. 1673). » 13° » » 20,—
—— (E. R. 1674). » 14° » » 25,—

### CANTO E PIANOFORTE

MARINUZZI (G.) (123339). *Preghiera* (dal « Preludio e Preghiera » per Soprano ed Orchestra). (A) L. 5,—

### CLARINETTO

GIAMPIERI (A.) (E. R. 1747). *14 Studi giornalieri di perfezionamento.* (B) L. 8,—

### ORCHESTRA

BIANCHINI (G.) (123295). *Chimere.* Poema sinfonico. Partitura in-16°. (A) L. 20,—

## ALTRE EDIZIONI

### PIANOFORTE A DUE MANI

AISBERG (D. S.). *Douze grands exercices* de haute virtuosité en Octaves et Accordes. (Durand & C., Paris).
BACH (J. S.). *Christmas Pastoral* (Transcription by C. Lucas). (Oxford University Press, London).
BARESEL (A). *100 Pedalübungen.* (W. Zimmermann, Leipzig).
BORCHARD (A). *Mirages.* Esquisse. (M. Eschig, Paris).
CAMUSSI (E.). *Giocattoli.* Due fascicoli. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 6,—
CELLA (G.). *Quadro antico.* (F. Bonglovanni, Bologna). L. 5—
CLEMENTI-MORONI. *23 Studi dal Gradus ad Parnassum.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 12,—
D'ANELLA (G.). *La fanciulla dai riccioli d'ebano.* Notturno. (F. Bonglovanni, Bologna). L. 5,—
DE ANGELIS-VALENTINI (E.). *Per la gioventù.* Tre Studi da Concerto. L. 8. — *Balletto ad usum infantis.* Cinque piccoli Pezzi su antiche Danze. L. 6. (F. Bonglovanni, Bologna).
FREY (E.). *Vierte Suite. — Fünfte Suite. — Sechste Suite.* (Hug & Co., Zürich).
FRINGS (L.). *Au temps joli des menuets.* (Max Eschig, Paris).
GIL-MARCHEX (H.). *Deux Images du vieux Japon:* 1. Lune d'automne à Idzoumo; 2. Retour de Yoshiwara, (Max Eschig, Paris).
GRIMM (F. C.). *Nocturnes.* (Ala - Verlag H. Dünnebil, Berlin).
GUARINO (C.). *Danza de la capa roja.* (F. Bonglovanni, Bologna). L. 8,—
GULLI (F.). *Tempo di minuetto.* (F. Bonglovanni, Bologna). L. 4,—
HAEFELIN (M.). *Variationen* über des Wiegenlied von J. Brahms. (Hug & Co., Zürich).
LONGAS (F.). *Jota; Zapateado.* (Édit. Smyth, Paris).
MARTINENGO (A.). *Scampanata d'ottobre.* Pezzo caratteristico. (L. Damaso, Torino). L. 6,—
MAYER (P. M.). *Quatre petites pièces faciles.* (Max Eschig, Paris).
MC CLEARY (F.). *Two Preludes:* 1. Landscape; 2. Seascape. (Elkin & Co. Ltd., London).
MEDTNER (N.). *Tema con Variazioni.* (W. Zimmermann, Leipzig).
NIEMANN (W.). - *Venezianische Gärten.* (H. Litolff, Braunschweig).
NIN-CULMELL (J. M.). *Sonata.* (Oxford University Press, London).
PICK-MANGIAGALLI (R.). *La Valse sombre.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—
PIERNÉ (G.). *Viennoise.* Suite de Valse et Cortège-Blues. (M. Senart, Paris).
PITTALUGA (G.). *Trois Pièces* pour une espagnolade. (A. Leduc, Paris).
POULENC (F.). *Feuillets d'Album:* 1. Ariette; 2. Rêve; 3. Gigue. — *6e Improvisations.* — *7e Improvisation en ut min.* — *8e Improvisation en la min.* — *9e Improvisation en ré min.* — *10e Improvisation en fa min.* — *Valse-Improvisation, sur le nom de Bach-Villageoises.* (Rouart, Lerolle et C., Paris).
ROSA (M.). *Quattro piccoli pezzi facili per Pianoforte.* (Marluzzi Biancani, Bologna). L. 6,—
ROUSSEL (A.). *Prélude et Fugue.* (Durand & C., Paris).
STELLA (R.). *Tempo di Gavotta. — Barcarola. — Notturno.* (Casa Music. Napoletana, Napoli). Ciasc. L. 4.
STRIMER (J.). *Album pour les tout petits.* (Max Eschig, Paris).
TANSMANN (A.) *Pour les enfants.* Quatre recueils de petites pièces. (Max Eschig, Paris).
TERNI (E.). *Tre Studi.* L. 15. — *Trois Danses de Nowhere.* L. 15. (A. & G. Carisch & C., Milano).
TODARO (G.). *Minuetto.* (R. Izzo, Napoli). L. 4,—
TOPPI (G.). *Improvviso* (F. Bonglovanni, Bologna). L. 8,—
TURINA (J.). *Ballete.* Suite de danzas del siglo XIX. — *Silhouettes.* (Rouart, Lerolle et C., Paris).
WILLIAMS (A.). *Petit suite argentine.* (Durand & C., Paris).
WOLF (H.). *10 Klavierstücke nach Liedern.* (B. Hinze Reinhold). (H. Litolff's Verlag).

### PIANOFORTE A QUATTRO MANI

SCOTT (C.). *Danse Nègre. - Nurser Rhymes. - Danse Nègre.* (Elkin & Co. Ltd., London).

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. 75.000.000**

SEDE IN **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1
AMMINISTRAZIONE IN **TORINO** - VIA S. TERESA, 2

AZIENDE RIUNITE

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

**DIREZIONE COMMERCIALE**
**TORINO**
CASELLA POSTALE N. 477
VIA S. TERESA, 2 - TEL. 44381/82/83/84

# DITTE RACCOMANDATE

## NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*
**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.
*MILANO.*
**Casa Ed. Musica Sacra** - Fatebenefrat., 21.
**G. Ricordi e C.** - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.
*NAPOLI.*
**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.
*PALERMO.*
**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.
*ROMA.*
**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.
*TORINO.*
**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.
*TRIESTE.*
**Tedeschi e Obersnu** - Corso Vitt. Em., 26.
*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.

## INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*
**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.
**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.
**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.
**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO V · MAGGIO · MCMXXXV · XIII

*Tassa pagata per supplemento*

250° ANNIVERSARIO
DELLA NASCITA DI

# DOMENICO SCARLATTI

VENTI SONATE ESEGUITE AL CLAVICEMBALO

DA **WANDA LANDOWSKA**

SU DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE„

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Sonata in « Sol magg. »* e *Sonata in « Sol min. »* (Bucolica) — *Sonata in « Do magg. »* e *Sonata in « Fa min. »* . . . . . | DB | 4960 | L. 30 |
| *Sonata in « La magg. »* (Barcarola) — *Sonata in « Fa magg »* e *Sonata in « Fa min. »* . . . . . | DB | 4961 | » 30 |
| *Sonata in « Si min. »* e *Sonata in « Re magg. »* (Tempo di ballo) — *Sonata in « Fa diesis min. »* e *Sonata in « Re magg. »* . . . | DB | 4962 | » 30 |
| *Sonata in « Mi min. »* (Gli addii) — *Sonata in « Do diesis min. »* . | DB | 4963 | » 30 |
| *Sonata in « Mi magg. »* e *Sonata in « Sol magg. »* (Le Campane) — *Sonata in « Sol min. »* e *Sonata in « Mi bem. magg. »* . . | DB | 4964 | » 30 |
| *Sonata in « Mi magg. »* (Corteo) — *Sonata in « Fa magg. »* e *Sonata in « Fa magg. »* . . . . . | DB | 4965 | » 30 |

**Ai primi acquirenti della serie completa di 6 dischi offriamo in omaggio oltre l'elegante album (serie N. 60), un opuscolo di commento sulle 20 SONATE, recante la firma autografa di WANDA LANDOWSKA**

**Album e dischi si vendono anche separatamente.**

QUARTETTO D'ARCHI IN "MI MINORE„

DI **GIUSEPPE VERDI**

SU DISCHI "LA VOCE DEL PADRONE„

**(Eseguito dal Quartetto di Roma: Zuccarini, Montelli, Perini, Silva)**

| | | | |
|---|---|---|---|
| *I Movimento,* parte I-II, Allegro . . . . . | DB | 4427 | L. 30 |
| *II Movimento,* parte I-II, Andantino . . . . . | DB | 4428 | » 30 |
| *III Movimento,* prestissimo — *IV Movimento* (Scherzo e Fuga), Allegro assai mosso . . . . . | DB | 4429 | » 30 |

**Rivenditori de "LA VOCE DEL PADRONE" autorizzati in tutte le Città d'Italia e Colonie**





CARLO ERBA S. A.: MILANO




L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

**Opopeptol**

*Il digestivo classico*

Gli autentici pianoforti

STEINWAY & SONS

C. BECHSTEIN

si trovano in vendita esclusivamente presso

**RICORDI & FINZI**

**MILANO**

Via Marino, 3 - Telef. 82-361



QUALUNQUE ALTRA MARCA — QUALUNQUE PREZZO

## COMPOSIZIONI DI

# RICCARDO ZANDONAI

Premio «Mussolini» 1935 della R. Accademia d'Italia

### OPERE TEATRALI.

IL GRILLO DEL FOCOLARE Commedia musicale in 3 atti (da « The Cricket on the Heart » di C. DICKENS)
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto di C. HANAU » 4,—

CONCHITA. Opera in 4 atti e 6 quadri (da «La femme et le Pantin» di P. LOUŸS)
In partituta d'Orchestra. Rilegata in tela ed oro L. 100,—
Riduzione per Canto e Pianoforte » 50,—
Riduz. per Pianoforte a 2 mani » 30,—
Libretto di C. ZANGARINI » 4,—

MELENIS. Dramma lirico in 3 atti (dal poema di L. BOUILHET)
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto di SPIRITINI e ZANGARINI L. 4,—

FRANCESCA DA RIMINI. Tragedia in 4 atti
In partitura d'Orchestra. Rilegata in tela ed oro L. 100,—
Riduzione per Canto e Pianoforte » 50,—
Riduz. per Pianoforte a 2 mani » 30,—
Libretto di G. D'ANNUNZIO, ridotto da T. RICORDI L. 4,—

LA VIA DELLA FINESTRA. Commedia musicale in 2 atti (da E. SCRIBE)
Riduz. per Canto e Pianof. dell'A L. 40,—
Riduz. per Pianoforte a 2 mani » 20,—
Libretto di G. ADAMI » 4,—

GIULIETTA E ROMEO. Tragedia in 3 atti
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Riduz. per Pianoforte a 2 mani » 30,—
Libretto di A. ROSSATO » 4,—

I CAVALIERI DI EKEBÙ. Dramma lirico in 4 atti e 5 quadri (da « La Leggenda di Gösta Berling » di S. LAGERLÖFF)
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Riduz. per Pianoforte a 2 mani » 30,—
Libretto di A. ROSSATO » 4,—

GIULIANO. Un prologo, 2 atti ed epilogo
Riduz. per Canto e Pianof. dell'A. L. 50,—
Libretto di A. Rossato » 4,—

UNA PARTITA. Dramma in 1 atto
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 20,—
Libretto di A. ROSSATO » 2,—

LA FARSA AMOROSA. Scene popolaresche in 3 atti, 5 quadri e 2 intermezzi scenici (dal « Cappello a tre punte » di P. DE ALARCÓN)
Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50,—
Libretto di A. ROSSATO » 4,—

### PIANOFORTE A DUE MANI.

ALLA PATRIA. Inno popol. (115582) L. 5,—
INNO DEI GIOVANI ESPLORATORI ITALIANI (con parole) (116842) L. 4,—
TELEFUNKEN. Marcia (121350) » 5,—

### PIANOFORTE A QUATTRO MANI.

PRIMAVERA IN VAL DI SOLE. Impressioni sinf. Riduzioni dell'A. (1. Alba triste; 2. Nel bosco; 3. Il ruscello; 4. L'eco; 5. Sciame di farfalle) (117659) L. 16,—

### CANTO E PIANOFORTE.

ARIETTE (Il pleure dans mon coeur). Poésie de VERLAINE (MS-Br) (114514) L. 6,—
COUCHER DE SOLEIL À KERAZUR. Poésie de L. TIERCELIN (MS-Br) (114515) L. 6,—
SOROR DOLOROSA. Poésie de C. MENDÈS. (MS-Br) (114516) L. 6,—
MELODIE:
I. *Visione invernale*. Versi di G. PAGLIARA (MS-Br) (114831) L. 6,—
II. *Ultima rosa*. Versi di A. FOGAZZARO (MS-Br) (114832) L. 6,—
III. *I due tarli*. Versi di MILDMAY (MS-Br) (114833) L. 6,—
IV. *Serenata*. Dai « Sonetti sardi » di G. DELEDDA (MS-Br) (114834) L. 6,—
V. *Lontana*. Versi di G. PASCOLI (S-T) (114835) L. 6,—
VI. *L'Assiuolo*. Versi di G. PASCOLI (MS-Br) (114836) L. 6,—

### COMPOSIZIONI CORALI E SACRE.

AVE O MARIA a 4 Voci femminili, con Organo od Armonium (113824) L. 5,—
IDEM a 4 Voci femminili, con Archi, Arpa e Triangolo. Partitura (113814) L. 5,—
ALLA PATRIA. Inno popolare a 4 Voci maschili con Pianoforte. Versi di G. BERTACCHI (115581) L. 5,—
IDEM a 4 Voci maschili con Orchestra. Partitura (115908) L. 10,—
O PADRE NOSTRO CHE NEI CIELI STAI, a 3 Voci maschili con Pianof. (dal Purgatorio di Dante, Canto XI) (114376) L. 7,50
IDEM, a 4 Voci maschili, con Organo —,—
VERE NOVO. Poemetto sinfonico per B. Versi di D'ANNUNZIO —,—
VESPRO, dalla 2ª Suite di « Terra nativa », 3º tempo (con voce di MS) —,—
MESSA DA REQUIEM per sole Voci (115927) L. 10,—
ESULTA TRENTO. Canto patriottico, con Pianoforte (117608) L. 5,—



INNO DEI GIOVANI ESPLORATORI ITALIANI, con Pianoforte. Versi di A. S. NOVARO (116840) L. 5,—

*Di queste composizioni si vendono anche le parti staccate di Canto.*

### MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA.

CONCERTO ROMANTICO per Violino e Orchestra. Riduz. dell'A. per Violino e Pianoforte (118239) L. 16,—
SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi. Riduzione (Zanon) per Violoncello e Pianoforte (120124) L. 10,—

### MUSICA SINFONICA.

TERRA NATIVA. Impressioni sinfoniche. Due Suites: I (*Primavera in Val di Sole*); II (*Autunno fra i monti*); Pezzo staccato *Vespro* (con Voce di MS) —,—
SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi. Partitura in 16º (118816) L. 6,—
CONCERTO ROMANTICO (per Violino solista) —,—
CONCHITA. Intermezzo atto I —,—
LA VIA DELLA FINESTRA. Piccola Suite agreste (1. *Preludio*; 2. *Serenata*; 3. *Trescone* (anche staccato) —,—
GIULIETTA E ROMEO. Episodio sinfonico (dalla Danza del Torchio e Cavalcata). Partitura in 16º (120794) L. 20,—
BALLATA EROICA (121849) L. 10,—
FRA GLI ALBERGHI DELLE DOLOMITI. Echi sinfonici. Part. in 16º (121852) L. 12,—
PRELUDIO VIII (dal « Clavicembalo ben temperato » Vol. I. di G. S. BACH) trascritto per Archi, Arpa ed Organo. Partitura in 16º (121855) L. 5,—
ARIA di N. PORPORA, trascritta per Violoncello solista e Orchestra d'Archi. Partitura in 16º (121858) L. 5,—
QUADRI DI SEGANTINI. Poema sinfonico. (*L'aratura*. - *Idillio*. - *Ritorno al paese*. - *Meriggio*). Part. in 16º (122327) L. 20,—
NOTTE A SIVIGLIA. Impressione sinfonica (da CONCHITA) con Voce di T. Partitura in 16º (122435) L. 12,—
IL FLAUTO NOTTUNO. Poemetto per Flauto solista e piccola Orchestra. Partitura in 16º (122726) L. 8,—
LA FARSA AMOROSA. Sinfonia. Part. in 16º (123006) L. 12,—
COLOMBINA. Ouverture sopra un tema popolare veneziano ——
SPLEEN. Canto per Violoncello solista e piccola Orchestra ——

### PICCOLA ORCHESTRA
**(con Pianoforte conduttore).**

ALLA PATRIA. Inno popolare (Stefani) (115532) L. 6,—
MELENIS. Grande Fantasia (Tavan) (115964) L. 20,—
IL GRILLO DEL FOCOLARE. Grande Fantasia. (Tavan) (115972) L. 20,—
I CAVALIERI DI EKEBÙ. Fantasia (Billi) (120126) L. 20,—
GIULIETTA E ROMEO. Intermezzo (De Cecco) (120720) L. 20,—
—— Fantasia (Billi) (120686) L. 30,—
GIULIANO. 2 Fantasie (De Cecco) I (120948) - II (121066) Ciasc. L. 20,—
TELEFUNKEN. Marcia (121359) L. 6,—
CONCHITA. Fantasia (per Violino, Violoncello e Pianoforte. - 2º Violino ad libitum) (Cantarini) (122031) L. 6,—
—— Grande Fantasia (Tavan) (115954) L. 20,—
FRANCESCA DA RIMINI. Fantasia (per Violino, Violoncello e Pianoforte. - 2º Violino ad lib.) (Cantarini) (122032) L. 6,—
—— Grande Fantasia (Tavan) (115958) L. 20,—
UNA PARTITA. Fantasia (Culotta) (122840) L. L. 8,—
LA VIA DELLA FINESTRA. Fantasia (Culotta) (122054) L. 15,—

### GRANDE BANDA.

IL GRILLO DEL FOCOLARE. Fantasia. Pennacchio) (113037) L. 30,—
CONCHITA. Fantasia sugli atti 1º e 2º (Pennacchio) (114570) L. 30,—
— Sunto atto 3º (Peroni) (114571) L. 30,—
MELENIS. Fantasia. (Pennacchio) (115073) L. 30,—
FRANCESCA DA RIMINI. Fantasia sugli atti 1º e 2º (Pennacchio) (115492) L. 30,—
—— Fantasia sugli atti 3º e 4º (Peroni) (115493) L. 30,—
GIULIETTA E ROMEO. Sunto (Pappalardo) 1ª Parte (120024) - 2ª Parte (120025) Ciascuna L. 40,—
I CAVALIERI DI EKEBÙ. Fantasia (Pennacchio) (120425) L. 50,—
Si vendono anche le parti staccate.

### PICCOLA BANDA.

ALLA PATRIA. Inno popolare (Peroni), da servire anche per accompagnare il Canto (115622) L. 5,—
FRANCESCA DA RIMINI. Fantasia (Manente) (121064) L. 20,—
INNO dei giovani esploratori italiani (Peroni) (115629) L. 4,—
IDEM per Fanfara (Peroni) (118846) L. 6,—

**Le composizioni per le quali non è indicato il numero di catalogo ed il prezzo non sono in vendita, ma soltanto per noleggio.**

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO
VIA BERCHET, 2

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

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


## SOMMARIO


R. De Rensis. — Il premio Mussolini a Zandonai . . . . . Pag. 173
F. Mazzi. — L'evoluzione della musica in Europa: IV . . . . . » 178
G. Fara. — A proposito di scavi etnofonici . . . . . » 181
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Schütz: 1585-1935. - Italia. - Estero . . . . . » 184
**VITA MUSICALE:** *L'Orséolo* di Pizzetti al Comunale di Firenze (A. Damerini). - Teatri. - Concerti. - La 3ª Rassegna di musica contemporanea a Roma (G. Sallustio) . . . . . » 188
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica eseguita . . . . . » 200
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 204
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre Edizioni . . . . . » 208


**BRANO MUSICALE**

E. Canepa: *Serenata*. Versi di E. Canesi.


COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825

Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

**Incendi - Vita - Rendite vitalizie**

**Infortuni - Responsabilità civile - Furti**

**Grandine**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7


Anno XVII. Maggio 1935-XIII N. 5

MVSICA D'OGGI

# Il Premio Mussolini a Zandonai

Il futuro biografo di Riccardo Zandonai — quando saranno trascorsi molti decenni e le cose reali di oggi appariranno iridescenti e fantasiose — se non possederà la penna alata e pittoresca se ne rammaricherà assai. Di fronte ad alcuni momenti dell'arte e della vita del Maestro, egli sentirà che non basta il linguaggio diritto e paziente dello storico, ma occorre la immagine e la frase del poeta.

Indimenticabile piccola Sacco! L'Adige canta la melodia gagliarda, insofferente delle sponde limitatrici, anelante una suprema liberazione. Il nero, decrepito Castello s'erge odioso come il despota; la casa del suonatore di trombone, costretto a gonfiar le guancie nella banda paesana; il minuscolo figliuolo, che gioca e salta, e che diventerà grande e celebre. Diventerà tale, ma non trascurerà, ogni anno della sua esistenza ansiosa, di tornare alla casa, ai monti, alle rive susurranti del Leno, alle correnti scroscianti dell'Adige.

Un bel giorno sarà per lui quando potrà recarsi a Pesaro alla scuola di Mascagni, quando Giulio Ricordi lo presenterà al pubblico torinese con la prima opera, quando l'amore di Paolo e Francesca griderà, segnando una data storica dell'opera italiana; ma più bello ancora il 9 giugno 1915, giorno in cui l'Imperial Regio Governo Austro-Ungarico lo condannerà per alto tradimento. Riccardo Zandonai è accusato di aver composto un *Inno* per gli studenti trentini, un *Canto* alla *Patria Italiana*, una *Messa* per l'anniversario della morte di Re Umberto, e di aver dichiarato pubblicamente di sentirsi « redentissimo ».

Bei giorni per lui saranno molti dei successivi, tutti un'ascesa continua, faticosa e luminosa; ma bellissimo il 28 aprile 1935, in cui la Reale Accademia d'Italia gli assegnerà il Premio Mussolini. La superba sala degli Orazi e Curiazi, in Campidoglio, è ornata di vessilli e di fiori. Il Re d'Italia, ricevuto da Guglielmo Marconi e dal Governatore di Roma, siede tra i più illustri personaggi dello Stato, dell'arte e della scienza. La cerimonia è solenne, nell'atmosfera radiosa del Fascismo. Ecco, il silenzio è austero e profondo; si legge la relazione dell'Accademico Respighi, che comincia così:

« Riccardo Zandonai è tra le maggiori personalità artistiche d'Italia: il suo nome, popolare in patria quanto la sua musica, tiene alta, nel più vasto e combattuto mondo del teatro lirico, l'insegna del melodramma italiano, che rinnovandosi alle fonti della musica sinfonica contemporanea, rimane saldo sulle sicure nostre tradizioni della melodia e del canto ».

Quindi una rapida sintesi della produzione del Maestro, un accenno alla condanna per alto tradimento, e si conclude: « La figura del musicista s'illumina così anche di luce patriottica, che lo fa a noi ancora più stimabile e caro. Come della sua terra ora redenta, Riccardo Zandonai è vanto del teatro lirico italiano, di cui sa reggere con intenti moderni le sacre tradizioni ».

***

In così poche parole, perfetto è il profilo dell'artista e dell'uomo; completo il riconoscimento, sfolgorante la gloria.

Come tutti i veri talenti destinati a lasciar orme durevoli ad ogni passo, fin dalla prima manifestazione artistica, Zandonai scopre la sua natura personalissima e inconfondibile. Aveva addestrato le armi, nel silenzio e nel raccoglimento, e migliaia di fogli giacciono nel cassetto giovanile: era necessaria — in un periodo difficoltoso, tanto caotico quanto fecondo, dell'arte dei suoni — era necessaria la conoscenza esatta della fase storica del melodramma a fine di cercare e trovare il miglior modo per intervenire e per assicurargli continuità e sviluppo.

La primavera melodrammatica, che sorse intorno alla rigogliosa vecchiezza di Giuseppe Verdi, mantenne e mantiene all'opera italiana il consueto posto d'onore nelle competizioni internazionali; ma gli autori, per ragioni ineluttabili di educazione, di clima e di età, non vollero o non riuscirono ad adattarsi alle innovazioni e alle rivolte, che venivano irruenti dall'oriente e dall'occidente. Costoro non potevano mutar sistemi e indirizzi, che pur servirono ad attrarre e trattener le folle nei teatri. Il compito, grave di responsabilità, di aderire ad una sensibilità più moderna, toccava ai giovani, ed i giovani erano — venti anni addietro — Alfano, Montemezzi, Pizzetti, Respighi, Zandonai e qualche altro, i quali, ciascuno secondo gli studi compiuti e gli ambienti frequentati, si accinsero alla risoluzione del complesso ed arduo problema dell'opera.

Zandonai, per conto suo, conquistati i nuovi mezzi della tecnica armonica e strumentale, provvisto di un senso estetico proprio, naturalmente sospinto verso il teatro, si deve esser posto subito questo quesito: l'opera italiana reclama una maggiore adesione tra nota e parola; la melodia non può essere abolita ma deve trasformarsi per soddisfare e placare le moderne esigenze; la funzione dell'orchestra, senza ricorrere pedissequamente ai metodi di Wagner, di Debussy e di altri più audaci innovatori, va nobilitata ed adottata come elemento psicologico e descrittivo d'ordine superiore. Inoltre — deve aver pensato Zandonai esordiente — c'è urgenza di uscire dagli ambienti veristici e borghesi, dai drammi truculenti ed affliggenti: offriamo, intanto, al pubblico disorientato, un po' di sorriso, d'ironia, di benessere.

E nasce *Il Grillo del focolare*, ove si alternano e fondono, con garbo signorile, sentimenti poetici e dolorosi, brillanti ed umoristici. La musa dell'autore venticinquenne s'impone immediatamente per la sicurezza nel maneggio dell'orchestra e delle voci, per una varietà ritmica profusa in tutte le scene, per un diffuso colorito, insolito e raffinato.

Con la facilità e la prontezza dei grandi operisti italiani — forse convinto che la sensibilità collettiva, divenuta lenta e torpida, chiedeva ancora situazioni aspre ed energiche — Zandonai cambia metro. La lussuriosa e ardente creatura di Pierre Louys, *Conchita*, lo afferra. Si mette in viaggio per la Spagna a cercar



modi e canti nei gorghi più ascosi, ed intesse una partitura abbagliante di torride luminosità mediterranee. Le strane sonorità sovvertono le platee, ma, in compenso, suscitano interesse e stima nelle zone più evolute, che approvano questo innesto vivo e robusto di benintesa modernità nel vecchio tronco del melodramma. Comunque, l'architettura non è rifiutata, la vocalità e il polifonismo conservano buona impronta italiana.

Non passa un anno — e siamo nel 1912 — e il maestro trentino, lavoratore portentoso, fa nuovamente parlare di sè. *Melenis*, di argomento ellenico, è un altro contributo alla elevazione spirituale e formale del dramma in musica. La linea melodica, tutta particolare, vibra di una passionalità squisita e penetrante; i cori signoreggiano efficaci, la originalità della partitura imprime a tutta l'opera il suggello della austerità e della bellezza.

L'ora di Zandonai è ormai prossima a scoccare: lo sanno i competenti, lo avvertono le folle. Trascorrono, infatti, poco più di altri dodici mesi, ed ecco *Francesca da Rimini*, ardente e risonante. La nobiltà di concezione, di stile e di ambiente ricondotta sul teatro da Gabriele D'Annunzio, non solo è stata perfettamente intesa dal musicista, ma vivificata ed illuminata di novelli splendori, per virtù di sottili e smaglianti ricami sonori. Concepita nello spirito della musica la *Francesca* dannunziana, dalla musica è stata suggestivamente e stilisticamente inondata e riespressa. Il poeta-musico e il musicista-poeta, nel nome di Dante, e come per prodigio, hanno creato un poema di parole, di atti e di suoni, non facilmente rinnovabile.

Con la *Francesca*, che il tempo non isfiorisce ma avvicina sempre più all'anima popolare, la personalità di Zandonai assume caratteri definitivi, che non scompariranno col mutare delle fonti ispiratrici e che costituiscono i titoli riconoscibili e intangibili della sua aristocrazia artistica.

***

Arrivato a questo punto della rapida ascensione, Zandonai, per quanto calmo e sereno, per quanto alpino rude e tenace, fa una sosta. Guarda in giù e si compiace della distanza percorsa sul livello comune, guarda in su e si accorge che ci sono altre vette da conquistare.

Tra i suoi monti, nel 1915, getta sul pentagramma le impressioni sinfoniche per orchestra, *Primavera in Val di Sole*; nell'anno seguente addestra la disciplina delle voci nell'austera *Messa* per il Re Umberto. La immensa tragedia che infuria sull'Europa e sull'Italia teneva teso e preoccupato lo spirito del musicista, tutt'altro che disposto a crear fantasmi d'arte. Ma quando la vittoria ridonò ai popoli la pace e all'Italia le sue terre, egli tornò sulla breccia con una nuova opera atta a sollevare e addolcire gli animi. L'arte per lui è contingenza e necessità di vita. La *Via della Finestra* vuol concedere riposo e godimento all'autore ed agli ascoltatori. Pertanto vuol anche essere un nuovo atteggiamento dell'opera comica; è, in ogni modo, un altro aspetto del talento poliedrico di Zandonai, che si diverte a piegare i meccanismi del suo stile alla blanda pateticità, al fine umorismo, alla generosa caricatura. Questa operina, opportunamente ridotta da tre a due atti, a ben riguardarla, è come un lavacro da cui l'arte di Zandonai, almeno dal punto di vista esteriore, esce più spontanea, più lieve, più limpida e comunicabile.

Sotto l'influsso, certo, di questo nuovo atteggiamento il Maestro si accosta ad un grande episodio tragico con intenti assai diversi della pur fortunatissima *Francesca*. Un celebre amore, raccontato primieramente dal Da Porto e dal Bandello, sollevato all'altezza eroica da Shakespeare, ispiratore di Bellini, Berlioz, Gounod, invade con la sua bella fiamma il cuore di Zandonai. Se la *Francesca*, per il suo carattere classicheggiante, per le passioni torbide, tortuose, incestuose lo sospinse ad un'indagine e ad una elaborazione minuziosa, penetrante, acuta, preziosa. *Giulietta*, per il suo amore fulmineo, trascinante, irresistibile, pieno d'ingenui abbandoni, schivo di sensualità, essenzialmente romantico, altamente lirico, richiese limpidi orizzonti, frasi larghe e calde, ritmi rapidi e varii, soavità di poesia, prontezza e facilità di movimento. Tutto ciò in gran parte raggiunto, e non solo per la natura della tragedia, ma anche e sopratutto — come si è visto — per le mutate condizioni creative dell'autore e dell'arte italiana. Lo stesso Zandonai, non facile a teorizzare, ebbe ad esprimersi così: « *Giulietta* vuol essere un ritorno al nostro melodramma, nel quale ho inteso di portare una sensibilità che, essendo più moderna, è oggi più nostra. Il nuovo lavoro è più semplice e limpido dei miei precedenti, i quali sono più complicati e torturati. Ma questo avvenne perchè dieci anni fa, noi italiani eravamo considerati quasi degli ignoranti in fatto di tecnica. Ed io ho voluto fare una specie di schieramento di forze per dimostrare che musica difficile sapevamo farne anche noi. Oggi le cose son cambiate e non occorre alcuna dimostrazione in questo senso ».

Questa schietta e ingenua dichiarazione ha radici più salde che non sia l'opportunità o meno di mostrarsi dotti o semplici; ha radici nell'imperioso desiderio sia dei creatori che dell'anima collettiva di riprendere, tra loro, il contatto cordiale e fraterno, che fatalità di vicende, per molti decenni, era riuscita ad abolire.

***

Nel 1925 irrompono sulle scene i baldi e chiassosi *Cavalieri di Ekebù*, che danno motivo a vivaci discussione, sopratutto per la scelta dello stranissimo argomento, tratto dal famoso romanzo di Selma Lagerlöf. Tipi bizzarri di cavalieri, una Comandante che fuma la pipa ed adopera lo scudiscio, un personaggio che non è uomo nè diavolo, uno spretato ed una povera ingenua, tutti avvolti tra nebbie, nevi, venti, tristezze. Tuttavia al musicista offrono l'occasione di comporre una partitura eletta, importante e al livello della sua reputazione. Una partitura dalle linee vaste e dai possenti respiri, ricca di squarci caratteristici, geniale e arditissima in alcuni punti, con abbandoni melodici, con vigorose polifonie vocali e strumentali.

Anche, tre anni dopo, l'opera *Giuliano* provocò discussioni principalmente in rapporto al libretto. Contiene in sè, tra l'altro, elementi simbolici e sopranaturali un po' ostici alla mentalità italiana. Bisogna entrare nello spirito dell'azione mistico-umana per ricevere un'impressione completa e globale. Lo stile musicale, pertanto, segue diritto il processo di alleggerimento, si muove in tessuti sonori di incomparabile trasparenza. Nella invocazione — primo atto — Zandonai raggiunge espressioni sincere di angoscia, che toccano l'acme della tragedia.

Ed ora, una sosta. Il melodramma strugge i nervi e l'anima. Una crisi di teatri, di pubblico, di cantanti, di opere — sebbene riconosciuta esistente anche



da Rossini e poi da Verdi ai loro tempi, che eran aurei — questa volta esiste ed infierisce realmente. I compositori si sforzano di riavvicinarsi alle masse; i mezzi ripresi sono quelli giusti; ma troppe difficoltà, sociali, economiche, organizzative, si frappongono alla rinascita fiorente dell'opera moderna.

Cosicchè Zandonai decide sospendere e guardare ciò che avviene. Del resto anche con la musica strumentale si fa del dramma nel senso più vasto. Anzi, dice Pizzetti, non v'ha musica senza dramma. Ed ecco una serie di lavori sinfonici e da camera. « Basta citare — si legge nella relazione accademica — fra i più notevoli la popolare *Danza del Torchio* e *Cavalcata di Romeo* e il poema *Quadri di Segantini*, che è venuto a completare con altri due poemi degli anni precedenti (*Primavera in Val di Sole* e *Autunno tra i monti*) il trittico orchestrale, che sotto il titolo di *Patria lontana* il musicista trentino, ritraendone gli echi in paesaggi sonori, dedicava alla sua terra ».

Ma l'operista di razza non può restarsene molti anni lontano dal teatro e dal pubblico del teatro. Sono già troppi cinque anni, ma al quinto, 1933, Zandonai sferra contemporaneamente due offensive: una alla Scala con la *Partita* — un atto drammaticissimo — l'altra al Teatro Reale con una commedia giocosa, *La farsa amorosa*. È su questa ch'egli punta per la vittoria, e la vittoria sopravviene immediata, completa, resistente.

Egli ha pensato — più che ne *La via della finestra* — di far tintinnare la corda della schietta risata riportandosi alla tradizione italiana più antica: quella della commedia ingenuamente popolaresca e pittoresca. E fu in quel piccolo capolavoro di Pietro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos* — rivelato e preparato dal fido poeta Arturo Rossato — dove incontrò circostanze e stati d'animo di festoso e irresistibile umorismo. Nel contrasto tra la semplicità contadinesca di due giovani sposi — trapiantata in ambiente lombardo — e la boria tronfia e gonfia d'un intraprendente spagnolo; nella presenza di tipi e macchiette singolari, della folla volubile e chiassosa, e persino nell'intervento di due asinelli, che col loro raglio arguto e pronto fanno quasi da protagonisti risolvendo gl'intrecci principali de *La farsa amorosa*, trovò quanto richiedeva.

Cercò Zandonai di penetrare nell'intimo di questi personaggi umani ed animali, e ci si abbandonò con tale entusiasmo, ci si divertì egli stesso da sperare, per fermo, che anche il pubblico avrebbe condiviso la sua gioia creativa ed avrebbe trascorso due ore di piacevole distrazione, tanto benefica all'anima e al corpo. E per buona fortuna, le smargiassate del Podestà, le amorevolezze di Renzo e Lucia, le buffonerie di Frulla e Giacomino, le voci sarcastiche di Ciccio e Checca, vanno allietando le folle di parecchi teatri, ed ultimamente, per la seconda volta, del Teatro Reale di Roma. Del successo l'autore non solo è contento per sè, ma sopratutto per il fatto che esso dimostra che la tradizione dell'opera comica non si è interrotta, e tende a riprendere — nell'attuale civiltà turbinosa ed affannosa — la sua funzione confortatrice e letificatrice.

La italianità de *La farsa amorosa*, inoltre, oltrecchè nel ritorno all'architettura storica del melodramma, risiede nella restaurazione piena e totale della melodia. Zandonai non ha mai rinnegato il canto ed ha cantato sempre con movenze tutte sue, ma oggi egli ricanta senza preoccupazioni o pregiudizi, senza limitazione e interruzione, aderendo all'anima popolare e rivelando una sorgente turgida, gorgogliante, scintillante, di riso e di pianto, quella sorgente che fece e fa grande la musica italiana.

Per arrivare a questo l'autore della *Francesca* non ha rinunziato ad alcuna prerogativa della sua arte: alla armonizzazione variopinta, allo strumentale vigoroso e polifonico, agl'intervalli, alle tessiture, al cromatismo di sua pertinenza ed esperienza; questi, però, oggi sono divenuti mezzi psicologici ed estetici di ornamento e completamento, a servizio della sostanza melodica ed emotiva.

Zandonai — e concludiamo — è uno dei pochi musicisti contemporanei che può vantarsi di possedere idee proprie ed abbondanti, uno stile proprio e identificabile. Egli segue la sua via, non ha predilezioni estetiche, non si lascia per alcuna ragione imprigionare nel cerchio di una tendenza. Il suo perenne e naturale contatto lo mantiene con il suo *Io*, con la sua vita interiore, con la vita degli uomini che amano, soffrono, godono, e non con dei fantocci costruiti da cervelli meccanici.

Di qui scaturisce quella vibrante e particolare musicalità che non si esaurisce nel gioco, ma si rinnova nel cozzo dei sentimenti.

RAFFAELLO DE RENSIS.

# L'evoluzione della musica in Europa[1]

IV

## IL RITMO E LA MUSICA.

La battuta, ha detto Bourgault Doucuoudray, è una debolezza. La musica ci si adatta come uno zoppo alle sue grucce. Ne ha talmente presa l'abitudine che, non solo sembra che non possa più farne a meno, ma non ne risente alcun incomodo apparente. Cercando di vedere come si è abituata a questa debolezza, noi dovremmo chiederci: — In qual momento si è accorta che aveva bisogno di una regola, di un sostegno? Che cosa le ha suggerito o imposto l'espediente della battuta musicale?

La musica, alle sue origini, ci appare sotto forma di melopea aritmica, e questo fatto generale si protrae molto avanti nel periodo di elaborazione artistica. Il popolo, quando canta, esterna i suoi sentimenti sotto l'influenza di impressioni interiori od esteriori, e lo fa liberamente, senza costrizione, senza secondo fine, senza altro scopo che quello di esprimere ciò che è in lui, ma in un modo quasi incosciente e totalmente irriflessivo. Non vi è insomma la minima traccia d'intenzione volontaria. Di conseguenza, nessuna regola, nessun ordine, nessuna regolarità. Ch'egli sia in marcia o in riposo, la sua anima si diffonde senza preoccupazione della forma. Il suo canto, essenzialmente fluido, non ha niente di plastico, nel senso inteso oggidì. È vago, fluttuante, quasi inafferrabile, passeggero ed effimero, incapace ad un tempo di fissarsi e di ripetersi, perchè riflette stati d'animo volubili, poco duraturi, in balia dei minimi impulsi, delle più diverse sensazioni alle quali l'uomo è soggetto, delle variazioni infine di una sensibilità tanto più sveglia, in quanto non è controllata dalla ragione nè assorbita dalla riflessione.

(1) Dalla rivista «Le Monde Musical», Parigi. Traduz. di Adriana Cadeddu. (Vedi fasc. III e VIII-IX 1933 e IV 1934).



***

La battuta, voi mi direte, con le sue divisioni più o meno regolari, s'è imposta ai musicisti con lo sbocciare della polifonia. È questa un'affermazione sicura?

È evidente che la polifonia si è assai giovata della divisione misurata e regolare, poichè questa è molto utile nella disposizione delle parti, tanto per il compositore, che per gli esecutori.

Non è però indispensabile e si possono immaginare delle notazioni musicali, nelle quali non sia applicata con la rigidità uniforme introdottasi nella musica moderna. La battuta regolare ha poi preso il sopravvento nella nostra musica, quando elementi estranei alla musica propriamente detta sono penetrati nella composizione musicale, impadronendosi della sua sostanza, fino a esercitare una vera tirannia. Perchè, notatelo bene, la battuta (e la parola lo indica sufficientemente) è una regolarizzazione molto arbitraria della regola melodica, che una lunga abitudine, un'educazione altrettanto arbitraria ci hanno fatto accettare come una legge inconfutabile, fondamento dell'ordine della composizione. La battuta si è allora confusa con il ritmo e ne è diventata il sinonimo. Il problema è tutto qui. Pur ammettendo che la battuta sia un artifizio comodo, non possiamo escludere che in qualche momento essa possa impastoiare lo slancio musicale.

In ogni modo essa è apparsa molto tardi e si è stabilita definitivamente nella nostra musica, mercè la sua assimilazione sempre maggiore con il ritmo. Ora, osservando la musica popolare, propriamente detta, autentica, quella che sgorga incosciente, sincera, anonima dai precordi del popolo, non elaborata nè influenzata da un'arte musicale qualsiasi, io affermo: Il ritmo non è un elemento musicale essenziale.

Subito mi si possono obbiettare i ballabili. Non sono forse d'origine popolare e caratteristici del carattere di ogni razza?

Io però rispondo che essi non rivelano della música propriamente detta. Hanno un carattere coreografico, in cui la musica è accessoria, sovrapposta per così dire, introdotta per una necessità estrinseca e non per la pura ispirazione musicale. Per mettere bene in luce questo punto, io sceglierò ora due forme estreme, opposte: il canto popolare, come l'intravvediamo, per esempio, nei canti liturgici, più autenticamente antichi da una parte, e dell'altra il jazz come ci viene dall'America.

È evidente a prima vista, che queste due forme non hanno nulla di comune tra loro. Sono due forme antitetiche, si escludono a vicenda, sono quasi incompatibili. E tuttavia tutte e due sono d'origine popolare. Perchè allora sono agli antipodi? Precisamente a causa del ritmo, che nel jazz è preponderante, mentre nel canto liturgico quasi inesistente. Ora di queste due forme quale è musica, almeno per noi europei?

Il jazz mi appare come una forma coreografica, rudimentale, confusa, barbara, ma con un carattere molto accentuato, esclusivamente appropriato ad esercizi fisici che hanno qualcosa di animalesco.

Suggerisce e provoca movimenti più o meno rapidi, in cui lo spirito non ha per così dire alcuna parte, in cui l'animale umano si manifesta nel suo istinto d'espansione, di distensione delle sue membra, guidato soltanto da una legge fisiologica. È la negazione dello spirito, la soppressione di ogni slancio dell'anima verso le sfere superiori, il trionfo della materia operante per se stessa e quasi

da se stessa, contrariamente ad ogni controllo spirituale, ad ogni condotta ideale. Del resto tale attività sminuisce non solo lo stato attuale dell'individuo, ma il suo livello morale e lo fa discendere a un grado inferiore nella scala degli esseri animati e l'immerge nella materia in modo quasi assoluto. Non dico che lo faccia regredire, dico al contrario che lo fa degenerare a guisa di certe razze umane, che sembrano aver perduta la loro dignità atavica.

È qui che noi constatiamo questi fenomeni di degenerazione naturale o artificiale, di decadenza dei costumi, che portano quasi alla distruzione della parte più nobile dell'essere umano. Non è certo qui l'ideale della musica, nè di alcuna arte in generale. È d'altronde una manifestazione senza avvenire, cioè senza una possibile evoluzione feconda per il fatto medesimo della degradazione in cui getta coloro che la coltivano, precisamente perchè rappresenta uno stadio di deformazione morale e corrisponde ad un'attività snaturata, allontanata dal suo fine primordiale, abbassata a dei gesti, a delle attitudini che misconoscono la bellezza vera sia morale che estetica, perchè impediscono gli slanci dello spirito. A ciò io ho opposto la melopea popolare, primitiva, anonima, aritmica, ondeggiante, non amorfa, ma fluttuante e libera, che può essere calma o appassionata, triste o serena, raramente gaia, di quella gaiezza strepitosa, esuberante, disordinata, che si riscontra nei canti, non popolari, ma volgari. Io ho detto il perchè di questa ritenutezza, di questa discrezione, concentrata, interiore, tutta sfumature, eminentemente suggestiva, perchè essa indica piuttosto che non esprima dei sentimenti che non amano troppo svelarsi.

Da ciò proviene la sua distinzione e la sua delicatezza, la sua purezza e la sua eleganza, qualità che si nascondono nell'intimo del cuore del popolo, finchè non è sfiorato da una certa coltura che trascina l'intelligenza superficiale ponendovi sopra una vernice subdola e dissolvente. E questa vernice raggiungerà e corroderà a poco a poco l'intima essenza degli esseri ancora in contatto con la natura, ancora in corrispondenza con Dio.

Qualcuno potrebbe chiedermi dove io possa trovare dei modelli di questa musica, sgorgante dall'anima del popolo. Certamente non è sempre facile trovarne, al momento attuale.

Tuttavia in molte contrade dell'Europa, dalla Bretagna fino al Volga, possiamo qua e là cogliere tale melopea, partecipe ancora di questo intimo incanto e di questo carattere particolare, che non si definiscono, perchè riflettono delle anime nuove e logore, quasi ignote a loro stesse perchè sono, nella loro spontaneità, il canto della natura, la voce degli esseri animati. Non bisogna tuttavia dire che questo canto sia perduto per noi, che non abbia più altra risonanza che un'eco sperduta nelle profondità di qualche foresta o sulle rive di fiumi misteriosi. Queste voci si ripercuotono sino a noi nella nostra vita intensa e affaccendata, non per prendervi direttamente parte, ma per esserne l'antitesi, il contrasto, il complemento, per mostrarci quest'altro aspetto dell'umanità attiva, in contemplazione della bellezza superiore, che sfugge all'ingiuria del tempo perchè è eterna ed, in certo modo, assoluta.

***

Di questa bellezza noi troviamo gli aspetti più diversi e ad un tempo i più stabiliti nell'opera del Palestrina, che perfeziona e sintetizza tutta la produzione



corale del rinnovamento della musica in Europa. Essa ne conserva i caratteri significativi sia nel sentimento che l'ispira sia nella forma con la quale essa si esprime.

Ora noi constatiamo in essa quello che dal nostro punto di vista moderno è il segno ad un tempo della sua originalità e delle sue origini: la mancanza di ritmo voglio dire, di toni fortemente pronunziati come si vedranno comparire nella musica tanto drammatica che sinfonica. È questa assenza di accenti vigorosi e violenti che dà alla musica palestriniana (intendendo con questo tutta la scuola e tutto il periodo che essa comanda) quella elevazione e quella universalità che andranno affievolendosi nei secoli seguenti. Dico che vanno affievolendosi, ma non scomparendo. Sono ancora in misura assai notevole nell'opera più sintetica di tutta la produzione della prima metà del XVIII secolo, con Bach.

Anche qui noi ci troviamo infatti trasportati in quelle regioni superiori in cui le passioni dileguano, i sentimenti si affinano, in cui tutto quello che è individuale ed egoistico sembra sparire per lasciare libera l'espressione di una umanità collettiva, la cui voce si eleva al di sopra delle meschine contingenze della vita, ed anche delle preoccupazioni umane, nella regione delle verità eterne. Questa musica si svolge maestosa e serena, se non sempre calma, anche nell'afflizione più lancinante, perchè è soffusa di divino, perchè contempla la sorgente di ogni bene. Essa si perde in Dio e vi trova la pace. Una tale musica risale, per così dire, al suo principio.

Perchè è in Dio che l'uomo ha trovato i suoi primi accenti ed esaltato i suoi primi lamenti e i suoi canti di riconoscente abbandono.

Ed è ancora a Lui che si rivolge, prevenendo il compimento del suo viaggio terreno. Il carattere di questa musica non si smentisce.

Se ha toccato il suolo, fu per attingere forme concrete, necessarie ad ogni espressione sensibile, senza tuttavia arrestarvisi come a un fine proprio.

L'anima umana qui non ha perduto nulla della sua spiritualità, perchè non si è attaccata alla materia, ma l'ha solamente elaborata, nella misura in cui era indispensabile per la figurazione delle idee, per farla balzare verso le sfere, da cui era discesa, imperitura bellezza.

*(Continua).*

FERDINANDO MAZZI.

# A proposito di scavi etnofonici

È con piacere che abbiamo visto come anche il prof. Cesare Caravaglios della R. Università di Roma si sia dedicato con particolare passione allo studio della nostra musica tradizionale, con una monografia intitolata *Nuovi criteri per la ricerca nel folklore musicale*, stampata negli « Atti della Reale Accademia delle Scienze » di Torino, 1934-35.

Non si tratta forse di criteri tanto nuovi quanto l'egregio autore fissa nel titolo. Ma non meno interessanti per questo. Si tratterebbe, in fondo, di rendere scientificamente esatto e rigidamente uniforme il sistema di raccogliere la musica tradizionale e le notizie ad essa concernenti. Da un lato: trascrizione sul pentagramma col sistema diastematico attualmente in uso; incisione fonografica e, pos-

sibilmente, presa cinematografica. Dall'altro, rispondere a una specie di domande anticipatamente formulate in apposita scheda. Ora, non vi à persona appena appena pratica di simili studi che non sappia che son anni oramai che tali cose si van ripetendo, e il prof. Cesare Caravaglios è il primo a saperlo e del resto a dichiararlo nel testo della sua monografia. Trascrivere le musiche sul rigo è cosa di cui non è questione; servirsi del fonografo non può essere una novità quando ci sono delle discoteche già in atto da tempo; impressionare le pellicole è cosa più rara ma neppur essa nuova. Quanto ai dati da raccogliere intorno a ciascuna musica, al suo esecutore e al paese ove è colta, è questione d'intendersi e compilare una scheda il più precisa e minuziosa possibile. In questo campo i sistemi, i metodi, le tendenze e le vedute sono fra i più disparati.

All'estero, senza ch'io sfoggi superflue citazioni che chiunque può fare da sè, in materia si è andati tanto oltre da desiderare , per le danze, una specie di carta topografica che indichi, col disegno delle piante dei piedi, i passi che questi compiono e le rispettive posizioni che prendono nel ballare. Anche in Italia si tentò adottare il sistema delle schede e non più tardi del 1933 il Comitato Nazionale Italiano per le Arti popolari, presidente S. E. Bodrero, riprendendo un vecchio progetto, ma con maggior ampiezza, si propose un'« inchiesta sulla musica popolare » diramando un apposito « Questionario » sostanzialmente uguale a tanti altri già in uso presso altre nazioni e anche presso noi per altre scienze. Quello del Caravaglios è più minuzioso e completo dei precedenti, com'era naturale avvenisse per la particolare cura postavi dall'autore, il quale, come già dissi, è un appassionato cultore della materia.

***

A mio modestissimo parere però si dettaglia anche troppo e molti dati mi sembrano quasi superflui. Mi fan tornare alla memoria certe ingenue cure che il nostro grande Pitrè metteva nel segnare tutto ciò che riguardava la demopsicologia del suo popolo: perfino il nome di un pollarolo ambulante delle vie di Palermo. Come se potesse, nel costume, interessare il nome di uno dei centomila che lo praticavano! Così non riesco a intendere l'utilità della fotografia dell'esecutore, quando non si tratti del particolare caso dell'esecutore « in atto » cioè di cantare, danzare, sonare, o « gridare ». E noto che nelle schede proposte si parla solo di « canto » e mai, mi pare, di musiche sonate e di vociate ove il canto è allo stato nascente. E le musiche sonate mi paiono importantissime non solo per se stesse, ma in quanto in esse si ritrovano i motivi delle musiche cantate ma con i particolari caratteri ad esse prestati dagli strumenti con i quali sono eseguite. E poi per lo studio degli strumenti stessi e della loro evoluzione organologica. Dell'importanza delle « vociate » non è il caso di dire tanto è evidente. Ricordiamo in merito i bei saggi del Bonaccorsi, dello stesso Caravaglios (*I gridi dei rivenditori napoletani trascritti musicalmente*) e del giovine maestro Nataletti su le *Voci della vecchia Roma*, che proseguono sul cammino nel quale fra i primi avevano stampato nobili orme il Favara e il Pratella assieme ad altri ancorchè più modesti studiosi.

Sempre a mio modestissimo parere una scheda non è una monografia e occorre quindi non dettagli troppo. In compenso troverei molto utile che le schede venissero suddivise in serie: I$^a$ SERIE, per la trascrizione della musicalità (ritmo, cadenza melodica, tessitura, timbro generale) dei dialetti; II$^a$ SERIE, per la trascrizione delle vociate, gridi di rivenditori, cantilene di questanti; III$^a$ SERIE, per i canti, dalla nenia alla canzone d'amore e a ballo; IV$^a$ SERIE, per le musiche strumentali, con disegni, fotografie, tavole dei suoni e timbri degli strumenti stessi. Ogni scheda corredata dalla trascrizione sul rigo, dalla fotografia dell'esecutore « in atto »; dal disco fonografico.



Ma non si tratta di schede più o meno precise, si tratta di ben altro. Si tratta per prima cosa di avere una base finanziaria adeguata allo scopo, il che è quanto dire una base finanziaria molto forte, perchè non si può pretendere di assolvere a un compito così delicato come è questo di fermare l'attimo fuggente nella tradizione musicale, incaricandone i medici e i parroci di campagna o gli studenti di Conservatorio, come fu altra volta candidamente creduto; ma solo incaricandone una apposita commissione di specialisti in etnofonia, confortandola di tutto quanto occorre per passeggiare l'Italia per lungo e per largo, senza la fretta cui la mancanza di mezzi consiglia troppo spesso gli studiosi.

Quanto alle schede e a tutti i mezzi tecnici per la raccolta è, mi pare, cosa da lasciarsi per ultima e da decidere a quella commissione di tecnici che si vorranno incaricare della bisogna. Tecnici che a contarli su le dita di una mano ne avanza e fra i quali è da ricordare Pratella.

Tutto ciò non è facile, anzi è difficilissimo quando si vede il tempio invaso dai mercanti.

Tornando all'opuscolo del Prof. Caravaglios, io dico, senza far torto a nessuno, che lo vorrei sapere fra le mani di molti, specialmente di quelli che per essere o solamente musicisti o solamente, ed è peggio, insegnanti di lettere, si credono in grado di metter becco nelle faccende della etnofonia, di discorrerne, darne giudizio, criticando magari l'opera di chi onestamente lavora per questa scienza e forse vi ha portato un tantino di decoro di fronte alle altre nazioni. Codesti messeri avrebbero molte, troppe cose da apprendervi. In forma piana, in bell'ordine e in poche pagine vi sono svolti i concetti fondamentali e la storia delle ricerche sul canto popolare, popolaresco e su le vociate dei questanti e rivenditori. Mi auguro dunque che queste mie righe valgano ad invogliare alla lettura dello scritto del Caravaglios quanti amano lo studio del canto del popolo e specialmente coloro che ne discorrono con altezzosa sicumera solo per averne sentito a frullo.

Ma, insistiamo, l'importante, l'essenziale, l'urgente, prima che il tarlo abbia roso l'ultimo flauto pastorale, prima che nell'aria sia svanito l'ultimo canto tradizionale, è che colà dove si puote ciò che si vuole si decida di porre mano alla raccolta di tutto il nostro prezioso patrimonio etnofonico.

Quando una tale raccolta potremo mettere a fianco a un museo strumentale, e a una storia della musica come noi intendiamo e per i quali combatteremo strenuamente, allora, e solo allora la musicologia potrà dire di marciare con lo stesso rapido e sicuro passo col quale procedono tutte le altre energie della patria.

Catone? Sicuro. Salvo che io non chiedo di distruggere, ma di costruire.

GIULIO FARA.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Schütz: 1585-1935

Ricorre il trecentocinquantunesino anniversario della nascita di Heinrich Schütz, il grande sassone formatosi alla scuola di Giovanni Gabrieli e di Claudio Monteverdi. Alle sue opere maggiori accenna *a. d. c.* nella *Stampa*. Nelle tre *Passioni* e nella *Storia della Resurrezione* la parte corale è bella, e quella recitativa anche. Specialmente *Il Natale* e *Le sette parole di Gesù sulla croce* provano a quale altezza ascendesse lo Schütz, liberamente inspirato dal dramma. Qui ciascuna voce è accompagnata, anche il coro. L'*Introitus*, a 5 voci con il basso continuo, dispone l'ascoltatore alla dolorosa istoria. Segue un'affettuosa *symphonia* per 5 istrumenti non designati, forse viole, cornetti, tromboni. E incomincia il dramma. L'Evangelista, intonato da un contralto e più avanti dalle altre voci del quartetto o dal coro, narra pacatamente in istile recitativo: « Era circa la terza ora, quando Gesù fu crocefisso. Gesù disse: .... ». E Gesù invoca tre volte con crescente ansia il Padre, sollecita il perdono per coloro che non sanno ciò che fanno. Allorchè l'Evangelista nomina le tre Marie si commuove, si direbbe, nel vederle, tanto devota e flebile è l'inflessione della melodia. La soavità dell'accento fa ricordare il mottetto di Andrea Gabrieli *Maria Magdalena et altera Maria*... Anche Gesù s'intenerisce assai, volgendosi alla madre e a Giovanni. La tragicità del momento s'abbella di divina tenerezza. Poi l'Evangelista fa interloquire i ladroni. Ciascuno di essi si esprime, quasi si raffigura, con accenti profondamente diversi; ingiurioso, beffardo il cattivo, ragionevole, ossequioso il buono. Nuovamente divina, aerea risuona la risposta di Gesù: *Hodie mecum eris*... La celeste lievità ne ricorda la suprema parola di Clorinda nel *Combattimento* monteverdiano. Drammaticissimo è, dopo il doloroso *Sitio*, l'ultima invocazione di Gesù al Padre. Nello spasimo dell'agonia la melodia ha flessioni e scatti di sorprendente verità, poi declina, svanisce. L'Evangelista, ora soprano, s'aggiunge alle altre voci per una breve trenodia.

Una sintesi poetica è la *Storia del Natale*, costituita da otto « intermedii », singolare denominazione di altrettanti frammenti, quasi scene. Qui l'istrumentazione varia col carattere dell'episodio. Viole, flauti, fagotti e tromboni, trombe o cornetti, secondo l'opportunità. Un tessuto di armonie delicate o robuste. Quasi *leitmotif*, risuona un canto natalizio assai diffuso in Germania e in Italia. Nella chiesa cattolica esso è il *Resonet in laudibus*. Schütz lo raccolse dalla tradizione popolare. « Travestito » a scopo beffardo, fu intonato dai papisti, poi dai luterani. Tre volte le viole cantano con ritmo cullante la suggestiva cantilena che l'Angelo contrappunta delicatamente. Vivaci sono i cori osannanti, trepidi e semplici quelli dei pastori.

La tenerezza approfondita fino alla sofferenza, che è una delle più spiccate caratteristiche dello Schütz, emerge anche nell'incantevole *Dialogo per la Pascua*, nel quale egli riprese un episodio dell'*Historia della Resurrezione*, l'incontro della Maddalena con l'Ortolano, e lo trattò con altissima soavità. Il dialogo polifonico, sostenuto dal basso continuo, è affidato a tenori e bassi, impersonanti Gesù, e a soprani e contralti, che rappresentano la donna. Tale opposizione di timbri concorre a rafforzare la rappresentazione delle persone e dei sentimenti, che è potentissima. Scorta la Maddalena piangente, Gesù l'interroga con l'accento accorato, ma riservato, quasi severo, di chi è commosso e ancora si vigili. « Donna, perchè piangi? ». E la Maddalena risponde con accento squisitamente femminile: « Hanno portato via il mio signore », e replica questa melodia con crescente agitazione, quasi sempre più dolorando della perdita. Gesù chiama a nome la donna, e tanta è l'espressione della sua indulgente pietà, del paterno perdono, che ella lo riconosce; sorpresa e ammirata, lo saluta con poca voce e tremante: « Rabboni! ». Poi sembra si scuota, gli s'avvicini, e Gesù umilmente, pudicamente l'avverte che egli è ancora uomo di quaggiù, non ancora asceso al Padre suo; e nel ricordo della sua elevazione vibra il fervore del desiderio e il presentimento della sofferenza. Infine, un *Ascendo* squillante, virile, trionfale.

Schütz usò la melodia da corale non bachianamente, cioè non come un tema fondamentale e intangibile, ma come uno spunto ricco di affettivo svolgimento. Ricchissimo inventore di melodie, lo Schütz non ne compose tali che il popolo le potesse far sue; erano troppo delicate, aristocratiche, ancora echeggianti arcaiche flessioni. Ma quanto varie nell'affetto e intimamente profonde! Dal testo egli derivava la suggestione diretta e primaria. Era lieto di conoscere parecchie lingue per penetrarne il peculiare spirito; agli allievi raccomandava la cultura linguistica. Il testo splendeva in immagini possenti davanti ai suoi occhi desiderosi di poesia e di precisione. Se ne inebriava poetando, e il cuore gli dettava musiche dalla virtù plastica sottilmente evocatrice.

La vivace cultura e il luminoso spirito dell'Italia secentesca fiorirono mirabilmente nell'arte dello Schütz, anima forte e delicata di poeta e di drammaturgo. Nella trasfusione delle sensibilità, nello scambio dei linguaggi la pensosità tedesca s'aggraziava di agilità, l'affettuosità italiana s'irrobustiva e intimamente s'approfondiva. La più grande figura germanica, prima di J. S. Bach.

---



### ITALIA

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 14 aprile 1935.

A. Luzio: *I carteggi verdiani; Confidenze a Cesare De Sanctis.* (Notizie tratte dell'importante carteggio, donato all'Accademia per la munificenza del comm. Enrico Garda).

——— 19 aprile 1935.

A. Luzio: *I carteggi verdiani; Verdi e Boito.* (Di particolare interesse la lettera con cui B. non solo rifiuta (spiegando il suo pensiero) l'offerta fattagli da V. di restituirgli la proprietà del libretto dell'*Otello* (in seguito al noto discorso che B. pronunziò a Napoli), perchè potesse egli stesso musicarlo; ma aprendo l'animo suo al grande di Busseto gli rivela le condizioni in cui si dibatte per dar corpo musicale al *Nerone*).

**Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale.** - Milano, aprile 1935.

A. Capri: *Domenico Scarlatti.* — G. Gavazzeni: *Melanconia del teatro d'opera.*

**La Nazione.** Firenze, 9 aprile 1935.

A. Bonaventura: *Bach e Scarlatti.*

**Bollettino Ceciliano.** - Roma, aprile 1935.

R. Casimiri: *Arte musicale sacra e suo progresso* (continuazione). — R. Lunelli: *Per l'arte organaria.*

**Ottobre.** - Roma, 17 aprile 1935.

A. Ghislanzoni: *Il nostro pensiero* (Nel secolo di Mussolini la musica non può essere ridotta a un'esposizione di antichità).

**L'Italia Letteraria.** - Roma, 27 aprile 1935.

E. Bergamaschi: *Claudio Monteverdi filosofo e critico della musica.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, aprile 1935.

M. Saint-Cyr: *Tullio Serafin.* — Referendum sulla critica musicale: Risposte di A. Damerini (*L'aspetto etico della critica musicale*), di M. Saint-Cyr (*Della critica, ovvero della Pampa, ovvero Pitagora arcicritico*), di R. Giraldi.

### FRANCIA

**Revue Liturgique et Musicale.** - Parigi, gennaio-febbraio 1935.

D. Sergent: *L'introito della prima domenica di quaresima.* — J. Delporte: *La scuola polifonica franco fiamminga* (A. de Févin). — H. Potiron: *Modernismo.*

**Revue de Musicologie.** - Parigi, febbraio 1935.

J. Lacroix-Novaro: *Le origini della carola.* — G. Horn: *La nota puntata nelle opere di J. S. Bach.* — M. L. Pereyra: *Franz Beeck* (continuazione).

**Le Ménestrel.** - Parigi, 22, 29 marzo 1935.

Ch. Koechlin: *Ricordi della classe Massenet* (fine).
R. Crosti: *Le marchand de Venise*, di R. Hahn, all'Opéra.

**Le Courrier.** - Parigi, 1-15 aprile 1935.

E. de Mondesir: *Händel.* — R. Charpentier: *Quatre-vingt-treize*, dramma lirico di C. Silver.

**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 marzo 1935.

L. Spiller: *Le corali jugoslave.* — H. Letocart: *La messa « Ave Maria » di Fevin.*

**Le Guide du concert.** - Parigi, 5, 12, 13 aprile 1935.

P. Soccanne: *I nostri precursori* (I giornalisti e critici e polemisti Damoze de Reymond, 1770-1813, e Charles I. de Sevelinguer, 1768-1832).

**Le Guide musical.** - Parigi, marzo 1935.

A. Laurent: *Punti di vista sulla sensibilità.* — M. Soulage: *Trovieri, trovatori, giullari.*

**Le Guide musical.** - Parigi, aprile 1935.

A. Gastoué: *La storia di un tema pasquale.* — M. Soulage: *Trovieri* (continuaz.).

### INGHILTERRA

**The British Musician.** - Londra, marzo 1935.

Neville d'Esterre: *Beecham e Beethoven.* — E. Davix: *La critica.*

**The Musical Times.** - Londra, aprile 1934.

A. Hutchings: *La Musica da camera di Delius* (la *Sonata* N. 3, per violino e piano). — H. Statham: *« New York » di E. J.* Moeran. — E. Dyson: *Il « Quintetto con clarinetto » di Brahms*, op. 115. — Ph. James: *Il clavicordo.*

### GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, aprile 1935.

A. Ehrmann: *Ancora Brahms.* — F. W. Herzog: *Sull'opera in Isvizzera* (Schoeck O., A. Ziegler-Strohecker, G. Häser, W. Wehrli, K. H. David, H. Haug). — F. Bose: *Ricerche sul canto popolare.* — K. L. Barry: *Chopin e i suoi quattordici medici* (Scritto di un medico australiano sulla fisiologia di Chopin). — B. Kaufmann: *Lettere inedite* (di A. F. J. Thibaut e di B. J. Klein, dei primi decenni all'800). — K. Herbst: *La parodia e le forme similari.* — A. Burgartz: *A. Weckauf, sinfonista.* — K. Sowronnek: *I 100 anni del bastuba.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 20, 27 marzo, 3 aprile.

W. Petzet: *Bach.* — Fr. Ohrmann: *Resoconto del « Prinz von Homburg » di P. Graener.*

F. von Lepel: *Inedita lettera di R. Wagner a Luigi II.*

E. Bock: *Schubert e von Schwind* (sulla loro amicizia). — H. Schorn: *Recensione della « Melusina » di H. Henrich, da Grillparzer, rappresentata a Karlsruhe il 24 marzo u. s.*

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 30 marzo, 6 aprile 1935.

Fr. Mahling: *Che è la verità?* — G. Hahn: *Breve storia del beato di Dessauer.* — P. Martell: *Sulla storia della tromba.* I. Goebbels: *Discorso per le feste di Bach, Händel e Schütz.* — G. Hahn: Continua la *Breve storia*, ecc. — P. Dornbrach: *Il vibrato nel suono del violino.*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 22, 29 marzo, 5 aprile 1935.

H. Jenker: *Per omnia saecula* (su J. S. Bach). — K. Grunsky: *L'attualità e Bach.* — J. Konze: *Bach, come pioniere della linearità atonale.* — B. Witt: *Il movimento bachiano.* — Fr. Müller: *Quanto guadagnò Bach.*

E. Baud: *Prime rappresentazioni* (sulla diminuzione del loro numero, prodotto dalle difficoltà della messa in iscena, dal costo della regia, dalle critiche ostili, dall'atteggiamento dello spirito del pubblico). — E. Valentin: *La storia della musica come fattore di cultura.* — A. Holte: *Sulla « pura udibilità ».*

E. Wachten: *Sentimento della simmetria nell'opera di R. Wagner* (studii secondo l'indirizzo di A. Lorenz). — E. Heinemann: *Sul « Flauto magico »* (contributo alle relazioni del libretto con la musica). — R. Werner: *Bettina von Arnim e la musica.*

**Neues Musikblatt.** - Magonza, aprile 1935.

Edit: *I termini dei diritti d'autore.*

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, aprile 1935.

W. Zentner: *J. Pembaur* (nel 60° genetliaco). — Elly Key: *Verità fondamentali sulla musica e sullo studio della musica.* — H. Waltershausen: *A. Schmid-Lindner.* — R. Zimmermann: *Antonio Schindler e il modo di suonare il pianoforte al suo tempo.* — R. Pessenlehner: *A. Hoeh* (pianista e direttore). — L. Unterholzner: *W. Gieseking.* — K. Geiringer: *C. F. Pohl, l'amico di Brahms.* — N. Engel: *Come sta il signor Torrefranca con la Germania?* (sul discorso pronunziato ad Halle, in relazione al libro « Le origini del romanticismo musicale »).

**Musica Sacra.** - Regensburg, marzo 1935.

L. Söhner: *Sulla storia del rinascimento palestriniano a Monaco verso il 1820.* — E. Drinkwelder: *Corale ed esecuzione del corale* (a proposito del nuovo Antiphonale Monasticum). — S. Koller: *Questioni organistiche.*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, aprile 1935.

A. Findeisen: *Apparizione di G. S. Bach.* (Preludio al romanzo *Organo di Dio* intorno a Bach ed Händel). — A. Dietbrich: *La superiore educazione dei futuri insegnanti* — W. Rein: *La musica e l'insegnamento.*



### CECOSLOVACCHIA

**Der Auftakt.** - Praga, marzo-aprile 1935.

E. Dent: *Händel.* — W. Schäfer: *Bach.* — K. Holl: *Da Bach ai contemporanei.* — E. Steinhard: *La sinfonia « Weg des Lebens » di A. Haba.* — A. Hara: *« La sinfonia dell'autunno » di V. Novak.*

### SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, marzo 1935.

V. de Geibert: *Händel.* — R. Hall: *Il « Nerone » di Mascagni.*

**Musicografia.** - Monovar, aprile 1935.

A. Vives: *La graduazione del movimento ritmico.* — J. Nin: *La folia è spagnuola o portoghese?* (quella spagnuola di cui il tema fu lavorato da Corelli, era una danza solistica, la portoghese era invece collettiva). — J. Subira: *Bach e il suo tempo.*

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 aprile 1935.

Programma e testi delle musiche eseguite a Winterthur nella 36ª riunione dell'Unione dei musicisti svizzeri dal 6 a 7 aprile 1935. — R. Hunziker: *T. Kirchner* (Contributo alla biografia di questo poeta, che insieme con H. Goetz molto operò a favore della storia musicale di Winterthur). — J. Schellenberg: *Il Musikkollegium di Winterthur.*

### AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, marzo 1935.

M. Offenberger: *« Cantate al Signore un nuovo inno! ».* — F. Krieg: *J. S. Bach e la musica per la chiesa cattolica.* — A. Weissenbäck: *L'organo come istrumento liturgico.*

——— aprile 1935.

F. Krieg: *Pensieri sul corale.* — A. Weissenbach: *L'organo come istrumento liturgico.*

**Musica.** - Vienna, marzo 1935.

A. Konrath: *Ciò che vogliamo.* — E. Krenek: *Questioni sulla musica popolare.* — E. Pfleger: *Il carnevale nell'antica Vienna.*

——— aprile 1935.

Pfleger: *Eduard Strauss e Ph. Fahrbach sen.* — J. Reitler: *Questioni intorno al titolo di Kapellmeister.*

### AMERICHE

**Modern Music.** - Nuova York, marzo-aprile 1935.

W. Reich: *« Lulu » di A. Berg* (sul libretto e la musica). — F. Jacobi: *Ascoltando « Persefone » di Strawinski.* — A. Farwell: *Pionieri della musica americana.* — V. Thomson: *Socialismo al Metropolitan.*

**Revista Brasileira de Musica.** - Rio de Janeiro, dicembre 1934.

A. Sa' Pereira: *Il ritmo variato nella tecnica pianistica.* — M. Savaira: *La vernice degli istrumenti antichi.* — K. Manizer: *Musica e istrumenti di alcune tribù del Brasile.*

**Gaceta Musical.** - Avana, marzo 1935.

A. E. Valverde: *Il «Nerone» di Mascagni.*

*RECENTE SUCCESSO AL TEATRO COMUNALE DI FIRENZE*

**ILDEBRANDO PIZZETTI**

**"ORSEOLO"**

DRAMMA IN TRE ATTI

Riduzione per Canto e Pianoforte L. 50 — Libretto di I. Pizzetti L. 5,—
Guida tematica illustrativa con esempi musicali (M. Pilati) . . » 7,—

*G. RICORDI & C. EDITORI - MILANO*

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

### "Orsèolo,, di I. PIZZETTI al Teatro Comunale di Firenze

Era tempo che a Firenze, dove Ildebrando Pizzetti ha concepito e maturato la sua personale visione ed espressione drammatica scrivendo il suo primo lavoro *La Fedra*, giungesse al foco della ribalta un'opera sua novissima. Ed è anche bello che per questo secondo Maggio musicale fiorentino una parola dall'alto sia pervenuta al Maestro per indurlo a terminare l'*Orsèolo* già da tempo vissuto e sofferto nel suo spirito anelante alla bellezza sempre più pura e più alta dell'arte. Così la rappresentazione dell'ultima opera pizzettiana ha assunto al Teatro Comunale fiorentino, la sera del 5 maggio, la virtù di una cerimonia rituale. E il risultato, diciamolo subito, è stato, sia in rapporto all'intrinseco valore dell'opera che per riguardo alla presa sul pubblico nuovo a siffatta forma d'arte, dei più soddisfacenti e lusinghieri.

Ed invero l'*Orsèolo* rappresenta nella già importante produzione teatrale di Pizzetti, come nella vita musicale italiana ed europea, una grande conquista verso forme più nobili e più moderne di dramma musicale. Non vogliamo dire che esso costituisca l'indice esclusivo di una rotta, oltre la quale vi sia la morte del melodramma, perchè è semplicemente antistorico ed antiestetico segnare limiti, orientamenti, stilèmi, quando le personalità forti riducono e fondono tutto al foco della propria energia creatrice e sconvolgono spesso i piani di ogni intellettualismo astratto. Intanto, nel ciclo delle opere pizzettiane, *Orsèolo* è una più chiara, più equilibrata e più decisa risoluzione non del problema in generale che non esiste, ma del problema personale di dramma musicale, di quel problema che il maestro parmense da anni ha cercato, con vari scritti, di illuminare prima alla propria coscienza e poi alla coscienza dei suoi contemporanei.

IL POEMA.

Ma veniamo prima al poema drammatico, che lo stesso Pizzetti ha pensato, vissuto ed elaborato. La fusione perfetta della musica e della poesia, specialmente nei punti culminanti del dramma di più felice intuizione, ha la sua probativa scaturigine nel fatto della nascita concomitante di idea poetica e di idea musicale. Certamente, fin dal momento che Pizzetti si volse verso la scelta di un dramma veneziano — pare fin dal 1931 — mentre egli creava di sana pianta i suoi personaggi, deve aver sentito affiorar temi, e atmosfere musicali intimamente unite e, direi, connaturate allo svolgersi interiore ed esteriore dell'azione. Lo provano non solo l'aderenza di ogni parola e d'ogni accento al declamato musicale, ma il fatto che molti versi sono stati, durante la composizione della musica, cambiati o soppressi.

La vicenda del dramma è già nota per essere stata, in antecedenza, riportata in molti giornali nostri. Dirò soltanto che nello sfondo di quel periodo della storia veneziana verso la metà del Seicento, in cui la Repubblica, dopo la guerra di Candia e di Morea, si avviava verso la sua fatale decadenza, si muovono i personaggi, che sono di assoluta invenzione pizzettiana, per quanto aderenti allo spirito del momento storico. Il quale, nel suo conflitto tormentoso tra una aristocrazia cosciente ancora della propria gloria passata ma incapace di rinnovarne le possibilità future e un nuovo stato sociale giovane e ardito che aspira a rinnovare il corrotto e decadente assetto della vita veneziana, ha offerto il motivo centrale che anima le figure principali.

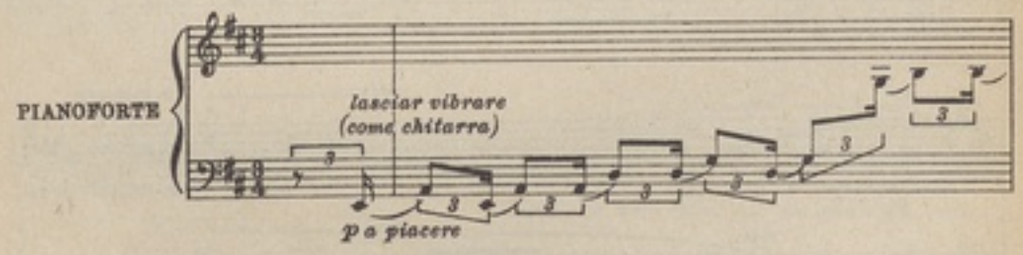
Fra le quali spiccano, per forza rappresentativa e per umanità profonda, il vecchio Orsèolo, capo del Consiglio dei Dieci, la sua figlia Contarina e Rinieri Fusiner: il primo, geloso, austero, talvolta disumano custode del concetto aristocratico e dell'ordine costituito; il terzo, personificazione del nuovo elemento che tenta salire al potere; la seconda, figura gentile e forte che trova il modo, con la sua

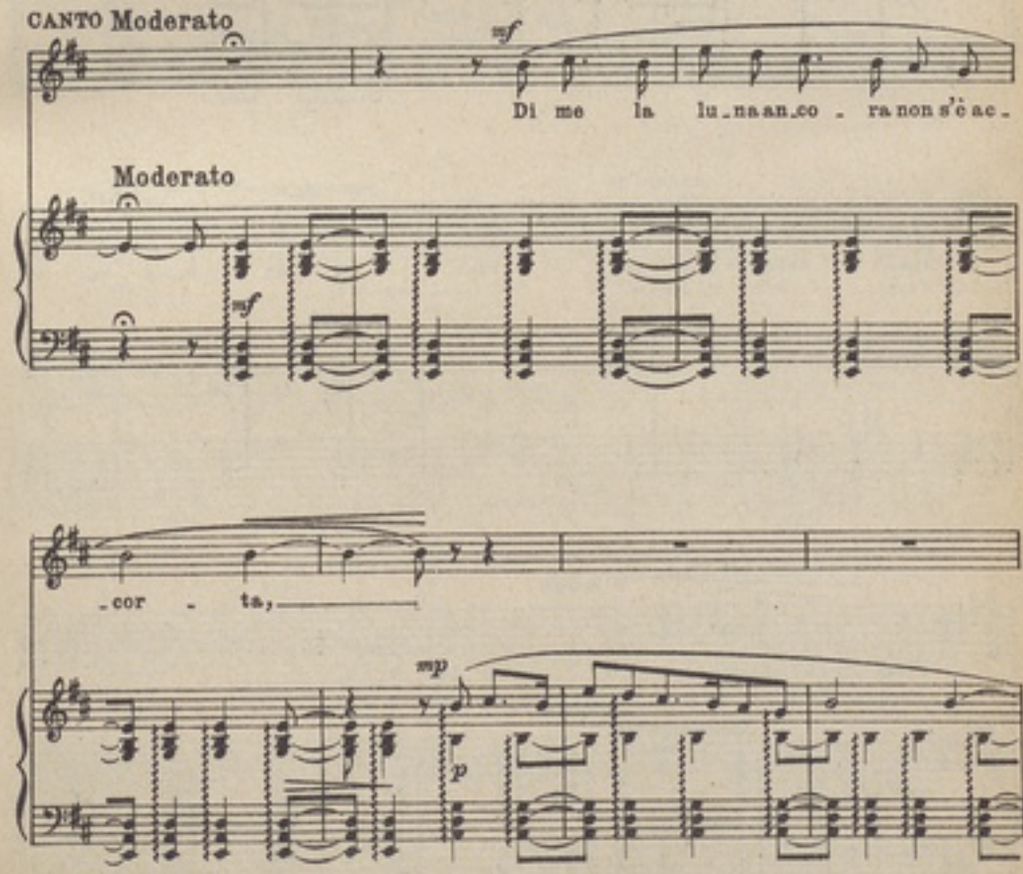


# SERENATA

*Versi di*
EMANUELE CANESI

*Musica di*
Ermete Canepa




*Proprietà riservata.*

un poco rit: ..... a tempo
mp con malizia
o fa tra cir - ro e cir - ro la sva - ga - - ta;
un poco rit: ..... a tempo

rit: ..... a piacere
p
è de-ser-ta la
mp
rit: .....
dim.

mp rit.
via, chiu-sa ogni por - ta, e so - lo la tua
rit.
p

a tempo
rit.
stan - za è illu-mi - na - - ta.
a tempo
rit.
dim.

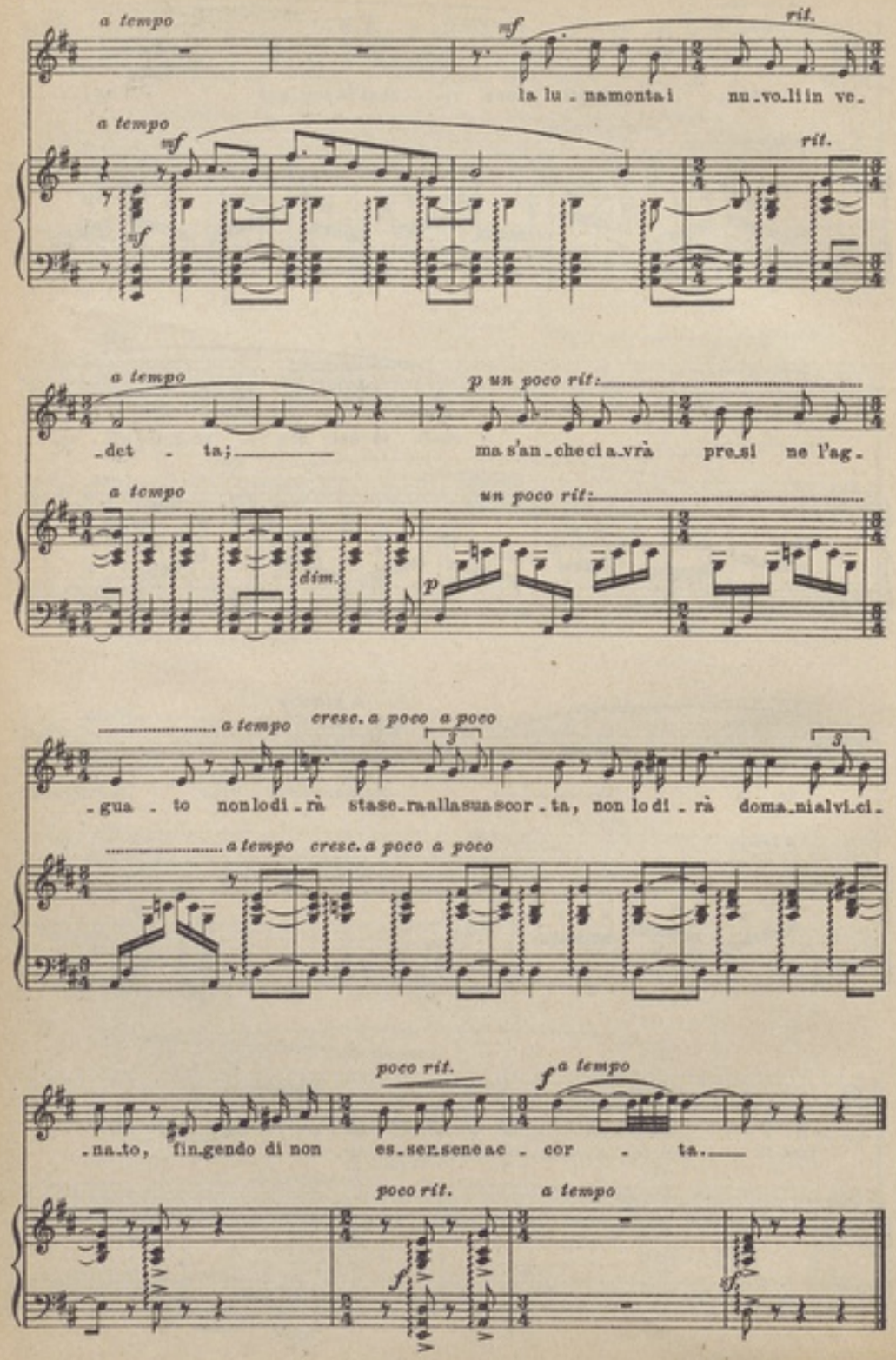


a tempo
mf espress.
Deh, spegni il lume e vie - ni al-la log-get - - ta,
a tempo
p
legato

rit.
che l'o - ra del con - ve-gno è già suo.
rit.

a tempo
rit.
- na - - ta.
a piacere
p con mistero
affrett.
Nessuno ci ve - drà: le stelle han
a tempo
rit.
p

rall.
fret-ta e il son-no a-mi - co è sul quartier ca - la - to:
p
pp






purezza e il suo amore, di conciliare il rispetto e la devozione paterna con la giusta aspirazione della giovane generazione. Tutti i sentimenti che agitano questi e gli altri personaggi minori, l'amore prima latente e tacito e poi confessato dei due giovani diversi per origine e per educazione, Contarina e Rinieri; l'odio implacabile e la vendetta dei fratelli di Rinieri, che rapiscono Contarina per rendere il contrappeso alla famiglia del vecchio patrizio, il cui figlio Marino aveva fatto scomparire una sorella di loro; l'orgoglio di casta e la coscienza non ancora spenta dell'ideale patrio; tutti i sentimenti, dico, vanno a confluire o, talvolta, a cozzare contro la volontà ferrea del vecchio Orsèolo.

Questi è figura centrale, di così preponderante invadenza scenica, da colorire di sè stesso tutto il dramma: egli è sempre presente anche quando non appare, informa del suo *pathos* tragico ogni avvenimento, è strumento e al tempo stesso vittima del destino. Figura dunque di rilievo deciso e di mirabile verità umana anche quando appare, nella sua logica interna, inesorabilmente crudele.

Questa funzione di preponderanza drammatica affidata ad Orsèolo, se giunge talora ad assorbire la fisionomia degli altri personaggi, contribuisce peraltro mirabilmente alla perfetta unità di tutta la tragica vicenda. La quale è distesa da Pizzetti con un linguaggio poetico semplice ma incisivo, essenziale ma pulsante di vita, e con una rapida incalzante e logica successione di scene. Tanto serrato è lo svolgimento, che Pizzetti non ha voluto mai interromperlo per necessarie ambientazioni o per l'aggiunta di elementi di colore: ed ha immaginato due intermezzi, di cui l'uno divide in due pezzi l'atto primo e ci porta sulla Riva degli Schiavoni in mezzo al popolo, che schiamazza intorno alle maschere di carnevale e poi saluta i soldati partenti per la guerra d'oriente: madri che piangono e fidanzate che subito dopo dimenticano l'amore primo per altri facili amori e che simboleggiano la fiacca coscienza del momento storico. L'altro intermezzo, ancor meglio aderente al soggetto, per quanto anch'esso estraneo all'azione, sta tra il primo e il secondo quadro dell'atto terzo ed ha luogo ancora sulla Riva degli Schiavoni: ritorno dei soldati della guerra vinta, una popolana che narra ai bambini la storia gloriosa di Venezia invincibile, baruffa tra Nicolotti e Castellani, che si calma per far posto a inni osannanti a Venezia mentre passa la processione di S. Marco che si avvia al *Te Deum* di ringraziamento.

Così architettonicamente l'opera appare formata da due trittici ai lati di un quadro centrale, in cui si scioglie il nodo principale del dramma d'amore.

Ed è veramente un'opera di poesia, in cui lo spirito di Pizzetti in tutti i suoi aspetti etici ed estetici si afferma con pienezza di vita. Sì, veri elementi ripetono in certo modo motivi del melodramma romantico; ma questi sono rivissuti con tale personalissima visione e con sì originale significazione da non contrastare all'anima moderna. Se Dio vuole, romantico è ancora da doversi dichiarare senza vergogna qualche aspetto inabolibile dell'anima umana, contro cui inutili sono i tentativi più o meno artificiosi e cerebrali di soffocamento e di negazione. A ogni modo possiamo affermare che il poema di *Orsèolo* è fra i più belli ed umani della librettistica moderna.

## L'ESPRESSIONE MUSICALE.

Sono parecchi anni che Pizzetti ha esposto chiaramente, e a varie riprese, il suo concetto di dramma musicale nella sua essenza spirituale e nella sua realizzazione estetica, e ancora l'opposizione che può suscitare dal punto di vista teorico rimane per alcuni un ostacolo insormontabile alla comprensione della sua opera d'arte. Come se il problema dell'opera lirica (ahimè! anche la parola: lirica, affibbiata all'opera non va più bene perchè urta certi canoni dell'estetica moderna! E chiamatela come volete e cercatene e provatene la vitalità vera!) come se il problema dell'opera lirica, dicevo, fosse da impostarsi e da risolversi in sede teorica, e non sia invece da porsi e sciogliersi per ogni opera d'arte, caso per caso. Tutti gli operisti hanno avuto il loro concetto di dramma, anche senza esporlo verbalmente e sistematicamente, ed hanno operato in conseguenza, raggiungendo più o meno pienamente il loro scopo. Pizzetti ha il suo, e originale e nuovo; e a quello si è votato con una fede e una austerità che devono essere mostrate ad esempio di elevatezza morale ed artistica. E chi, prima di ascoltare e di giudicare una sua opera, non si pone nel foco della sua visione drammatico musicale e non cerca di mettersi in contatto spirituale con l'ardore di quell'istinto e di quella passione « che *egli* sente *in sè* vivi ed attivi e che *egli* nutre col più e meglio del suo italianissimo sangue » non potrà mai intenderne il fervore di vita anche là dove la sua espressione formale raggiunge, e raggiunge spesso, la pienezza della sua idea e della sua densa ed alta umanità. Allora si andrà a sentir *Fedra*, come *Dèbora* come *Orsèolo*, con i pregiudizi più vieti, con l'animo ingombro da preventive inibizioni estetiche e morali: si attenderà quello che non si deve attendere e ci passeranno inosservati e senza eco i momenti più ricchi di intensità espressiva; di quella intensità pizzettiana tanto più profonda ed umana, quanto più disciplinata ed obbediente ad uno stile, che, per non frantumarsi, sdegna ogni lenocinio ed ogni compromesso.

Se invece consideriamo che ogni opera significativa, di tutte le epoche, deve essere giu-

dicata e gustata non solo nello spirito del tempo ma nella linea dell'*aisthesis* dell'autore e di quel suo momento; se, anche, nel caso Pizzetti, partecipiamo all'ansia di rinnovamento che lo animò sempre e alla sua particolare concezione dell'arte in genere e del dramma in specie, allora potremo riconoscere e discutere, in opera così vasta, delle zone in cui, per la tensione acuta ma disciplinata dello spirito verso una forma intravista come la più connaturale al divenire drammatico, non è raggiunta l'adeguata concretezza formale, ma sicuramente non ci sfuggiranno le molte parti, che, a traverso i mezzi specifici e originalissimi, rappresentano la piena espressione di una determinata visione drammatica e ci lasceremo commuovere dall'accento di profonda sincerità e di calda umanità.

Così noi non esitiamo ad affermare che in *Orsèolo*, a parte il contenuto spirituale più a contatto con la realtà della vita e quindi più universale, Pizzetti ha fatto del gran passi avanti verso il suo tipo vagheggiato di dramma musicale moderno. Sì, è lo stesso Pizzetti, che adopera il suo canto declamato, ne affida all'orchestra la maggiore plasticità di disegno e la maggiore varietà di colore. Ma in *Orsèolo* il declamato è meno un ribattimento di note e una sillabazione ininterrotta, che un vocalismo vario e liricamente espressivo del fluttuare delle passioni. Esso infatti corre su di una gamma più vasta e si punteggia di melismi più vari e di cromatismi espressivi.

Basta osservare tutta la parte di Orsèolo, che per questo salire e scendere più spesso con intervalli disgiunti si distingue nettamente dalle altre, caratterizzando il personaggio con rilievo maggiore ed esprimendone l'intimo dramma e il tragico destino. Per portare un esempio cito al primo atto il bellissimo monologo: « Signore Iddio » alle parole specialmente: « e un abisso d'infamia m'è davanti » (pag. 47) dello spartito per Canto e Pianoforte, ed. Ricordi), e all'ultimo atto, nella stupenda scena finale, che resterà come la scena finale del *Boris* con cui ha qualche relazione ideale, alle parole: « e sii tu benedetto e ringraziato » (pag. 427, Id.).

Le altre persone del dramma non hanno la loro individualizzazione dal carattere diverso del declamato cantabile, che in tutte si assimila per intrinseca e, quasi direi, inevitabile costituzione formale; ma vi sono altri elementi che concorrono alla caratterizzazione e che bisogna calcolare, il linguaggio pizzettiano essendo un blocco sonoro non patibile di discriminazioni anatomiche e pedantesche: e cioè l'accento, il ritmo, il complemento strumentale che rinforza, allarga, stringe, illumina il declamato e ne determina la espressione più adeguata al momento dell'azione.

Voglio citare una delle più belle scene dell'opera: quella tra Rinieri e Contarina al secondo atto, che, sia detto subito, guadagnerebbe in efficacia se non fosse preceduta da un troppo lungo dialogo fra i due fratelli, e non fosse raffreddata la fine dell'atto, dopo l'uscita del vecchio Orsèolo, da quelle poche pagine in cui appaiono elementi già noti fin dal preludio dell'atto.

Ebbene, in quella scena tra i due giovani, che bisogna esser chiusi ad ogni emozione per non sentirne la grande intensità espressiva, il declamato fatto ansioso in principio con frequenti pause (« No, no, non entrate » pagina 208) poi dalle parole: « che dovrei dirvi, povero Rinieri » (pag. 244) disteso in canto dolce e appassionato fino a « ed ora addio » (pagina 249), il tessuto orchestrale prima « concitato » e in ritmi contrastanti (da pag. 208) con contraffazioni di tempi già noti (p. 221), con crudezze aspre di sonorità (pag. 228), poi ammorbidito fino a calmarsi in accordi diatonici (pag. 245, battute 7 e segg.); tutto ciò rende con profonda adeguatezza il graduale svolgersi dello stato d'animo della fanciulla e del giovane, che presentatisi in aspetto ostile e nemico intendono alfine il reciproco amore.

Ho già citato, mi pare, varie scene in cui mi sembra che Pizzetti — con i suoi mezzi da lui irremovibilmente scelti, che si possono discutere in sede teorica ma che nell'opera debbono accettarsi come sono — ha raggiunto in pieno lo scopo della sua personale visione del dramma. Ma ci sarebbe da aggiungere ancora il finale del primo atto, quasi tutto l'intermezzo secondo, e avremmo additato la massima parte dell'opera, e nelle sue scene culminanti, che è degna di essere considerata come nuova e sicura affermazione di un grande musicista e drammaturgo. Questa parte preponderante di suprema bellezza non è affatto, o lo è debolmente, infirmata da alcune minori zone del dramma, dove meno piena appare l'espressione — e quale opera non possiede di tali zone dove *aliquando dormitat Homerus?* — e dove qualche sapiente piccolo taglio potrebbe giovare a far meglio rifulgere il resto veramente splendente.

A ogni modo l'*Orsèolo* va salutato come una preziosa gemma aggiunta alla produzione drammatica del maestro parmense e a quella del teatro musicale moderno, il quale ha bisogno di parole chiare e decise, dette con pari sincerità ed austerità d'intenti, qualunque sieno le direttive estetiche, se vuol seriamente rinnovarsi e non morire.

***

L'esecuzione è stata allestita con i più larghi mezzi. Artisti eccellenti come il basso Pasero, magnifico interprete del protagonista; la soprano Somigli efficacissima Contarina; il tenore Parmeggiani un vigoroso e appassionato Rinieri: il basso Tomei ottimo Soranzo; il baritono Beuf intelligente e incisivo Alvise; il Bergamini, il Rubini etc. Direttore vigile ed entusiasta il maestro Serafin.



Pronto, sonoro, attento il coro diretto dal maestro Morosini. Indovinate alcune scene del pittore Carena.

Il successo della prima è stato entusiastico specialmente dopo il primo e il terzo atto: una trentina di chiamate complessive agli artisti, al direttore, al maestro Pizzetti.

ADELMO DAMERINI

## L'ultimo mese scaligero

Un'opera di nuovo allestimento (*La Straniera* di Bellini) e tre di ripresa (*Turandot, Fedora, Aida*) hanno costituito gli ultimi spettacoli della corrente e riuscita stagione, alcuni dei quali sono stati offerti in occasione della Fiera Campionaria e del Convegno di Stresa, in onore del Principe ereditario e di illustri personalità.

*La Straniera*, che la Scala ha allestito pel centenario belliniano, era apparsa per la prima volta allo stesso teatro il 14 febbraio 1823, tenendovi il cartellone per trenta sere, nella superba interpretazione della Ungher, di Reina, di Tamburini, della Lalande e di Spiaggi.

L'opera, che centosei anni or sono fu la prima a dare rinomanza al giovane catanese, contiene in germe le spiccate doti che egli doveva poi vittoriosamente affermare nelle sue immortali creazioni. Ma, pur non essendo tutta la sua musica oro di zecca, deve riconoscersi che questa è di gran lunga superiore alle convenzionali e farraginose situazioni del libretto, riuscendo essa assai spesso a dar loro vita e senso di umanità. Alcune pagine sono bellissime per il fervore dell'ispirazione. Basterebbe ricordare il celebre « Or sei pago... » del finale, le melodie del duetto e del terzetto al secondo atto, il recitativo di Alaide, il coro dell'epitalamio ed il primo finale.

Il maestro Marinuzzi, al quale era affidata l'importante esumazione, ha assolto il suo compito come meglio non si poteva, non soltanto con nobile spirito di artista, ma anche con tutto il suo cuore di siciliano ansioso di onorare uno dei più illustri figli della sua terra. Egli ha dato allo spartito tutta l'animazione ed il colore possibile, mentre ha saputo renderne la costruzione più consona al gusto odierno, portando gli atti da due a tre e suddividendone qualcuno in più quadri.

Gli artisti hanno tutti corrisposto pienamente all'aspettativa. La Cigna ha superato vittoriosamente le asperità della parte e della tessitura, con la bellezza e l'estensione dei suoi mezzi vocali e con appropriato atteggiamento drammatico. Espressivo e di bell'impeto passionale il tenore Merli. Ammirata, come cantante e come interprete, la Pederzini. Ottimo cantante anche il baritono Basiola, e perfettamente a posto il Benvenuti, il Carmassi, il Del Signore, ecc. Eccellenti i cori diretti da Veneziani. Belle le scene di Rovescalli e di Santoni e impeccabili la messa in scena e l'allestimento dovuti a Frigerio ed a Caramba.

Lo stesso Marinuzzi ha offerto due pregevolissime edizioni di *Turandot* e di *Aida*. L'ultima opera di Puccini, che ritornava alla Scala per la sesta volta in meno di dieci anni, e che anche ora ha richiamato grande folla a tutte le recite, era affidata ad artisti di eccezionale valentia, quali la Cigna, protagonista efficacissima, la Favero, Liù tenera ed espressiva, Lauri Volpi magnifico Calaf, nonchè Ghirardini, Nessi, Palai, lo Zaccarini, ecc.

La Cigna (che ha dato prova di grande resistenza in questo scorcio di stagione) e Lauri Volpi furono assai applauditi anche nell'*Aida*. Altri ottimi interpreti dello spartito verdiano furono la Pederzini, artista intelligente e duttile; il Nava, dalla possente voce; il basso Baronti, il Checchi, la danzatrice Nives Poli.

*Fedora*, la bella e melodiosa opera di Giordano, è stata anche questa volta, specie nel secondo atto, fervidamente accolta. Ha avuto nuovamente per direttore appassionato e colorito il De Sabata e ne sono stati superbi interpreti la Cobelli e Pertile. Nuovi nelle rispettive parti, ed anch'essi applauditi, erano Biasini, Ines Maria Ferraris, Baracchi ecc. Con la *Fedora* si è ripreso il ballo *Fiordisole* di Cornali e Vittadini con rinnovato successo.

Il programma del concerto del Giovedì Santo, diretto molto bene da Antonio Guarnieri, oltre due composizioni verdiane per coro ed orchestra (lo *Stabat Mater* e il *Tedeum*, di rara forza drammatica) comprendeva il mistero duecentesco della *Passione*, composto di una serie di Laudi trascritte con finalità rappresentative da Fernando Liuzzi; il quale si è preoccupato di non alterare il colore ed il profumo dell'antico canto. Ne furono apprezzati solisti la Segrera, la Palombini, Del Signore e Biasini. Suggestiva la interpretazione scenica di Wallerstein. Col direttore e con gli interpreti ha avuto molte chiamate anche il m.° Liuzzi.

Pel passo d'addio della scuola di ballo, quasi a conferire al saggio una speciale importanza, furono prescelte le *Variazioni coreografiche* di Pick-Mangiagalli, pagine notevoli per elevatezza di invenzione, per varietà di ritmi, di coloriti, per bellezza di strumentale e per l'abilità con la quale le classiche forme del 700 e dell'800 sono state adattate agli intendimenti moderni. Ancora una volta la scuola di Ettorina Mazzucchelli si è brillantemente affermata; e le giovani e valorose allieve, che chiudevano il loro corso di studi, sono state vivamente festeggiate con la loro maestra.

## Teatro Reale dell'Opera

*I Maestri Cantori, Il Barbiere di Siviglia* e *Cecilia* di Don L. Refice sono le ultime opere rappresentate della stagione 1935-36.

Dei primi due spartiti è stato direttore Tullio Serafin che ha realizzato il primo con equili-

brio e chiarezza, ottenendo perfetta fusione tra orchestra e palcoscenico; ha offerto del secondo una accurata, briosa e scintillante esecuzione, sempre in possesso di tutta la sua energia, nonostante si trattasse del ventesimo spettacolo da lui allestito nella corrente stagione.

Quasi tutti gli interpreti dei *Maestri cantori* avevano già figurato nell'ultima edizione di quattro anni or sono e, come allora, furono nuovamente assai applauditi: Benvenuto Franci (Hans Sachs), Badini (Beeckmesser), De Paolis (David), la Gramegna (Maddalena), Vaghi, Dominici, Conti, Giusti, Zagonara, Meletti, ecc. Nuovi alla parte erano invece il tenore Marcato (Walter), buon cantante e distinto attore, e la Tassinari (Eva), interprete di squisita intelligenza. Ammirata la regia di Carlo Piccinato.

Nel *Barbiere di Siviglia*, che ha avuto ad eccellente protagonista Carlo Galeffi, e ottimo conte il tenore Borgioli, si è particolarmente distinta la signorina Vina Bovy, cantante eletta e graziosa interprete. Sempre lodevoli l'Autori, Baccaloni, la Dubbini, Zagonara ecc. Regia di Marcello Govoni, allestimento di Ansaldo, scene di Parravicini.

Fuori programma ed a beneficio del D. L. del teatro, si è data un'unica recita di *Cecilia* di Refice che ha pienamente ritrovato il calorosissimo successo dello scorso anno nello stesso teatro e in molti altri d'Italia e dell'estero.

Lo spettacolo è stato diretto dallo stesso autore, applauditissimo, con i valorosi interpreti quasi tutti gli stessi della precedente edizione, la Muzio, Garuti, Poli, la Sani, Dominici, la Herder, Zagonara, ecc. Regia di Bruno Volpi.

Eccellenti in tutte le opere i cori diretti dal maestro Conca.

## Altri spettacoli lirici

® TORINO (Regio). — In occasione della Mostra della Moda, alla presenza della Regina, si è data l'*Ave Maria* di Salvatore Allegra, nuova per Torino e fervidamente accolta. Ne furono principali interpreti Eva Turner ed Emilica Vera, Parmeggiani, Andreoli; direttore il m.° Ghione che presentò anche le sinfonie dei *Vespri siciliani* e della *Semiramide*.

® VENEZIA (Fenice). — Il maestro Capuana ha diretto *Norma* (la Raisa, la Giani, Melandri, Font); *Tosca* (la Pampanini, Ferrauto, Rimini); *Baldo* di Ascanio Cicogna (Civil, la Guidetti, Tagliabue, Font), nuova per Venezia ed assai applaudita, come già a Verona; *Andrea Chénier* (Masini, Franci, Delia Sanzio); *Gioconda* (la Cigna, Granda, Manacchini, Font).

® S. REMO (Casino). — Il maestro Questa ha diretto ancora: *La Bohème* (la Saraceni, la Ferrari, Ziliani, Borgonuovo); *Le Maschere* di Mascagni (la Carbone, l'Adami Corradetti, Minghetti, Bertoni), messa in scena di Guido Salvini.

Si dettero infine, con favorevolissima accoglienza, le *Variazioni coreografiche* di Pick Mangiagalli, coreografia di Cia Fornaroli, prima ballerina Teresa Legnani, direttore Italo Lucia.

® MERANO (Civico). — Diretti dal maestro Parenti, si sono rappresentati *Trovatore* e *Barbiere di Siviglia*.

® BOLZANO. — Il maestro Podestà, in commemorazione di Bellini, ha diretto *La Sonnambula*, con Toti Dal Monte, Solari, Righetti, Pacini, ecc. Successivamente si sono date *Cavalleria* e *Pagliacci*.

® BOLOGNA. — Al teatro Duse si è data *Thaïs* di Massenet (maestro Alvisi, Tina Billi, Toffanetti e Gibertini); ed al Corso *Traviata* (maestro Mugnai, Luisa Pedrazzini, Voyer e Togliani).

® A RAVENNA è piaciuta *Ninna Nanna della bambola*, di Pratella, allestita all'O.N.D.

® AREZZO (Petrarca). — Oltre *Il piccolo Marat* (nuovo per la città) (Taccani, Ferroni, la Cirillo, la Squarzino, Marchi) si è dato *Il Barbiere di Siviglia* (baritono Borgioli, la Mannucci, Ferroni, Voltan). Direttore il maestro Terni.

® NAPOLI (Italia). — Con *Bohème* (la Conti, la Villa, Massù, Conati), si è iniziata una stagione lirica, sotto la direzione del maestro Puccetti. Come seconda opera si è data *Traviata*, protagonista la Palazzini.

® PALERMO (Massimo). — La brevissima stagione si è inaugurata con *I Puritani*, direttore Giuseppe Mulè, principali interpreti Bidu Sayao, Sinnone, Viviani. Hanno seguito, dirette da Votto, l'*Andrea Chénier* (Beniamino Gigli, Montesanto e Stella Romano) ed *Il Pirata* (lo stesso Gigli, l'Amerighi Rutili ed Inghilleri).

® SASSARI (Verdi). — Finora si sono rappresentate (direttore il maestro Santarelli): *Andrea Chénier* (la Campigna, Bagnariol, Poli); *I Puritani* (la Archi, Renato Gigli, Perrone); *Aida* (l'Amerighi Rutili, la Ungaro, Bagnariol).

® Da ricordare ancora: *Tosca* a LIVORNO (m.° Pessina, la Rasa, Marletta e Granforte); *Maristella* di Pietri (m.° Zeetti, Ilde Brunazzi, tenore Barra, baritono Lulli) a UDINE; *Bohème* a MASSA (maestro Pais).

® Altre opere di BELLINI si sono date in diverse città: *Sonnambula* a Rimini (m.° Ghiglia, la Marinelli, Spigolon, Del Chiaro), preceduta da un discorso commemorativo dell'avv. Corrias; a CAGLIARI (m.° Pais, la Archi, Sinnone, basso Flamini); ed a FAENZA per l'apertura del teatro Sarti (m.° Tagliapietra, Carla Corrado, tenore Giannotti); ed *I Puritani* (m. Vertova, signore Pedretti e Cervetti, tenore Merlini, ecc.) a Torino.



® A TAORMINA, nella realizzazione scenica di Franco Liberati, si sono alternati gli *Idilli* di Teocrito con commenti musicali di Mulè e le danze di Ja Ruskaia, che sono apparse tutte altamente suggestive: *Danza del tripudio*, sulla musica che Pizzetti scrisse per le *Trachinie* di Sofocle; la *Primavera* di Grieg; l'*Intermezzo delle Driadi* su musica di Beethoven, e *Danza coi cimbali* e *Nuvole* di Musella. Ha diretto il maestro Ceccherini.

## "La Fiamma,, di Respighi a Budapest

Dopo i successi di parecchie città italiane e del Sud-America, la più recente opera dell'illustre maestro bolognese ne ha riportato uno calorosissimo a Budapest a quel Teatro Reale dell'Opera, con numerose chiamate (in complesso 27) all'autore, al direttore maestro Failoni ed agli interpreti, tutti eccellenti, la signore Bodo, Budanovits, Orosz e i signori Halmas e Pallo. La messa in scena del giovane ungherese Olah, è apparsa di buon gusto: ottimo il coro.

Assistevano alla prima rappresentazione il reggente Horthy, il ministro d'Italia e le più insigni personalità dell'arte, della politica, della diplomazia, ecc.

® Con la *Cenerentola* di Rossini si è inaugurata sotto i migliori auspici la stagione del Covent Garden di LONDRA. Ottimo direttore il maestro Bellezza, valorosi interpreti la Supervia, Dino Borgioli, Bettoni, Ghirardini, la Ticozzi, ecc. Sempre diretta da Bellezza, ha avuto calorosi consensi anche l'*Italiana in Algeri* (la Supervia, la Giri, Bettoni, Scattola, Baracchi ecc.).

® A NIZZA si è chiusa con successo la breve stagione lirica italo-francese, diretta dal m.° Tronchi, comprendente *Lucia*, *Pescatori di Perle*, *Barbiere di Siviglia* e *Tosca*. Tra gl'interpreti si distinsero l'Alberti, la Reggiani, la Walff, Merino, Fort, Badiali, Piccioli, Malatesta, Santafè, Mongelli.

**E. MONTANARO**

*Primi palpiti*. Dodici pezzi dilettevoli facilissimi, per pianoforte a due mani, nell'estensione di cinque note:

E. R. 1629. - Fasc. I — L. 5,—
E. R. 1630. - Fasc. II — » 5,—

*Figurine*. Dodici pezzi caratteristici, per pianoforte a quattro mani, nello stile facile, nell'estensione delle 5 note:

E. R. 1640. - Vol. I — L. 6,—
E. R. 1641. - Vol. II — » 6,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# CONCERTI

## Terza Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea a Roma (31 marzo-6 aprile).

Complessivamente si sono avuti sette concerti; dei quali due sinfonici, sotto la direzione di Bernardino Molinari, all'Augusteo, quattro di musica da camera alla Quadriennale d'Arte, ed uno, l'ultimo, a Santa Cecilia sotto la direzione di Mario Rossi.

Mario Castelnuovo Tedesco ha presentato l'Ouverture per il *Giulio Cesare*, la quale si ispira al contenuto drammatico dei primi tre atti della tragedia shakespeariana e ne siassume in rapida sintesi gli avvenimenti, i quali sono efficacemente commentati da una tematica musicale, di tipo ottocentesco, duttile e spontanea.

Vivo interesse ha destato Goffredo Petrassi con il *Concerto* per orchestra in tre tempi. Il contrappunto, inteso alla maniera novecentesca, è l'elemento che predomina nella composizione, e vi è svolto con una agilità di movenze indubbiamente ammirevole, ed a tutto ciò aderiscono perfettamente le diverse combinazioni timbriche dell'orchestra.

Non pochi sono i momenti in cui dall'orchestra si sprigiona una forza sonora che veramente avvince, ed anche quelli in cui la forma melodica prende un sicuro rilievo, come, per esempio, nell'Adagio.

La *Cantata a Bellini*, di Giuseppe Savagnone, che ha meritato il premio nel concorso indetto dal «Sindacato Nazionale Fascista Musicisti», interpretata con calda voce da Maria Pedrini (assai apprezzata anche nelle composizioni di Alfano e di Rocca) ha validamente dimostrato come l'autore abbia un singolare temperamento di operista.

Le tre impressioni sinfoniche, *In Val d'Astico*, di Pietro Giorgi, che, come la *Cantata a Bellini*, hanno meritato il premio nel medesimo concorso, sono degne della maggior considerazione per la musicalità spontanea da cui sono animate, la quale chiaramente manifesta che il giovanissimo ed appena esordiente musicista ha qualche cosa da dire.

Come tre piccoli capolavori sono state ascoltate le tre *Liriche*, «Gelosia», «Segreto» e «Corsa», per soprano e orchestra di Franco Alfano, tre miniature musicali, nelle quali non poteva trovare espressione più eletta il testo poetico di Rabindranath Tagore.

Unanimi consensi ha riscosso l'ouverture *Colombina* di R. Zandonai intessuta sopra una melodia popolare veneziana, la quale appena affiora in orchestra, dato il modo come è riplasmata, sembra balzata allora, allora, fresca più che mai, dalla fervida fantasia dell'autore

di *Francesca*. L'elemento gaio si avvicenda a quello sentimentale, e, viceversa, in una fosforescenza sonora ricca di colore e ritmi. Con questa composizione si è chiuso lietamente il primo concerto sinfonico-orchestrale della Rassegna.

Il programma del secondo si è iniziato con il *Concerto* per pianoforte e orchestra di G. F. Malipiero.

Anche in questi tre tempi, che costituiscono la nuova concezione malipieriana, il musicista si esprime con linguaggio schiettamente puro che soltanto può essere compreso da chi ad esso si sia iniziato. In tale condizione di spirito, l'ascoltatore potrà veramente rivivere l'«Allegro moderato», del primo tempo, nella sua ferrea dinamicità ritmica, l'« Andante » del secondo, nella sua mistica melodicità, e l'« Allegro » del terzo, nella sua andatura grandiosa, il tutto espresso in una forma assolutamente originale e sintetica.

Il *Notturno* di V. Tommasini, per i suoi molteplici pregi, ha la singolare virtù di disporre alla contemplazione anche il più frigido ascoltatore.

Renzo Massarani, da musicista semplice qual'è, ha realmente sentito e rivissuto lo spirito del testo poetico della vecchia ballata *Il Molinaro*, (ottimo interprete il tenore Malipiero) e l'ha rivestita di musica ispirata e di schietto carattere arcaico popolaresco.

L'*Introduzione per orchestra* di G. Salviucci è ammirevole specialmente per la sua parte centrale in cui si nota un vigoroso momento drammatico che impressiona per la sua orgiastica sonorità.

Schiettezza, sincerità e ricchezza di idee calde riscontriamo nel *Dittico*, « L'alba del malato », « La foresta delle Samodive » per soprano e orchestra, di L. Rocca, nelle quali pagine c'è la grande promessa che il giovine musicista ha saputo mantenere, dando alla luce quella bella opera, *Il Dibuk*, con la quale si è messo in prima fila tra i maggiori operisti italiani.

G. Cesare Sonzogno ha assimilato in modo meraviglioso la tecnica jazzistica, nella quale ha saputo felicemente transfondere tutto il suo sentimento, scrivendo *Il negro*, due tempi per violoncello e orchestra, in cui il violoncello, facendo da protagonista, canta dolorosamente la sua intima e accorata passione.

*L'infinito* di Aldo Finzi, poema sinfonico per orchestra, nel quale non manca qualche tendenza wagneriana, raggiunge un bel grado di espressione. Inoltre, la condotta della composizione è veramente magistrale, e ciò è dimostrato da l'arte con cui essa a mano a mano, nel crescendo, perviene alla sonorità del forte.

A tutte le composizioni ha arriso pieno ed incontrastato il successo, al quale ha contribuito assai l'ottima direzione di Molinari: soltanto un artista come lui con la sua grande capacità, con la sua salda fede, e con la sua ferrea volontà poteva affrontare, in breve tempo, la rischiosa fatica di tenere a lieto battesimo ben tredici composizioni nuove, quasi tutte estremamente difficili.

Ed a lui si può attribuire in gran parte il merito della riuscita della mostra, anche perchè questa può considerarsi una filiazione dell'Augusteo, ove Molinari dirige dal 1912, svolgendo una triplice preziosissima attività di iniziatore, di direttore e di interprete, sempre ansioso e desideroso di scoprire e di mettere in valore nuove energie. Epperò a lui molto devono i giovani compositori.

Ai due concerti hanno assistito S. A. R. la Principessa di Piemonte, S. E. De Vecchi, e l'on. Morigi in rappresentanza di S. E. Starace.

***

Il primo concerto di musica da camera si è iniziato con un *Adagio e scherzo* per quartetto d'archi, abilmente elaborato, di E. Desderi, seguito da un *Intermezzo* per violino, flauto e pianoforte (con un bel tema di romantica ispirazione) di R. Bossi.

Notevole il *Secondo quartetto*, in undici tempi, di S. Copertini. Oltremodo suggestivi, per la finezza della loro espressione, sono apparsi i *Sette sogni*, per canto e pianoforte, di C. Guarino.

La *Sonata*, per violino e pianoforte, di A. Zecchi, non manca di brani attraenti, ed emerge, per la sua poeticità, il secondo.

Piena d'ardore è la gioiosa *Sonatina* per pianoforte di Barbara Giuranna.

La *Sonata* per violoncello e pianoforte, di F. Ferrara, ha degli ottimi atteggiamenti espressivi e tra questi è specialmente da notare, quello con cui s'inizia il secondo tempo.

Nel secondo concerto hanno primeggiato Lino Liviabella e Renzo Rossellini.

La *Sonata in un sol tempo*, del primo, per violino e pianoforte è saldamente costruita e ricca di idee e di slancio giovanile.

Il giovane Rossellini, ancora una volta, nei suoi quattro *Poemetti Pagani* per pianoforte, ha rivelato il suo animo di poeta-musicista in uno stile limpido, forbito e di squisita espressione.

La *Sequenza alpina* di A. Marzollo, per quartetto d'archi e pianoforte, si svolge, nei suoi tre tempi, sul tessuto armonico tanto caro a Debussy, e la sonorità del quartetto si fonde bene con quella del pianoforte.

Il *Trio* per oboe, clarinetto e fagotto di G. Gedda, di carattere pastorale, rivela della freschezza nelle idee fondamentali.

Le *Rapsodie* (secondo quartetto) di G. Bianchi, s'inquadrano in una successione di tempi forse un po' troppo lenti.

Primo numero del terzo concerto di musica da camera è stato il *Trio*, per pianoforte, violino e violoncello, di Dante Alderighi. La composizione ha buoni momenti di cantabilità fresca e spontanea.

La *Sonata* in quattro tempi, per viola e pianoforte, di Nino Rota, procede felicemente con agile scorrevole e leggera andatura, alla maniera caselliana. Ai momenti ritmici si alternano quelli cantabili, di una melodicità di ingenuo candore.

La forma dell'*Umoresca* di Cesare Nordio (che ha ritrovato i fervidi successi di altre città) trae il suo pregio dall'efficacia del giuoco dei contrasti e dall'eleganza com'è trattata la tecnica pianistica.

Le tre *Liriche* di G. Farina, sono assai sentite anche se lo stile di esse, talvolta, sia alquanto sfiorito.

R. Nielsen ha dato valida prova, con i suoi tre pezzi per pianoforte, come le forme, tanto amate dai nostri musicisti del passato, possano essere rivissute e messe in valore anche dallo spirito di un musicista del novecento.

Nel *Quintetto*, in tre tempi, per pianoforte e quartetto d'archi, di Achille Longo, c'è molta dinamicità ritmica, elaborazione interessante, ma la composizione nell'insieme risulta piuttosto enfatica.

Il quarto concerto di musica da camera si è iniziato con la *Sonata* per violino e pianoforte di Annibale Bizzelli, breve e scorrevole, e sostanziata di fresca musicalità.

Dei tre tempi della *Sonata*, per clarinetto e fagotto, di A. Sangiorgi, il secondo, *Canto di Sicilia*, sebbene eccessivamente lungo, è il migliore per il suo carattere nostalgico melopeico.

Nella composizione di F. Màrgola, *Piccola rapsodia d'autunno*, divisa in due tempi: *Tarantella* e *Rondò*, si nota la bravura tecnica dell'autore.

Vincenzo Davico, nel suo *Strambotto* e *Canzone*, per canto e violoncello, in cui la voce della solista si fonde a meraviglia con quella dell'istrumento ad arco, ha risolto felicemente un piccolo problema estetico.

Il *Rondò rusticano* per pianoforte e violino, di N. Lojercio, descrive molto bene, con vivacità di ritmi e con sviluppi agili, la pittoresca festa dei contadini nella piana di Palmi.

La *Sonata in do diesis* (Colorazione di fiamme) di S. Musella è molto pregevole sotto diversi aspetti, specialmente per la costruzione: è lavoro che certamente fa onore a chi l'ha scritta.

Questi quattro concerti, svolti alla Quadriennale, sono stati accolti anch'essi con entusiastico successo, procurando molte chiamate, come i due precedenti, agli autori presenti.

***

L'ultima udizione, quella per orchestra da camera, si è tenuta nella Sala di Santa Cecilia, direttore Mario Rossi.

Il « Preludio » e « Danza dei serpenti » (*Per un dramma orientale*) per dieci strumenti di B. Pratella ha un primo tempo che si distingue per l'indovinato carattere esotico, ed il secondo per l'intreccio delle movenze cromatiche che raffigurano molto bene la danza dei rettili.

Il *Concertino in mi* per pianoforte ed archi, di P. Montani s'impone per l'originalità della forma determinata dal dialogo tra il pianoforte e gli archi, ed anche per lo slancio della commozione che pulsa e circola di continuo nel lavoro.

Il *Concerto*, per violoncello e dodici strumenti, di V. Rieti, ha innegabile nei primi due tempi una scrittura interessante, ma non lo spirito vivacemente caricaturale, e piacevolmente umoristico che troviamo, invece, nel terzo.

Luigi Dallapiccola ha musicato con mano agguerrita — dimostrandosi esperto nell'elaborare le formule della tecnica novecentesca — due testi poetici di Michelangelo Buonarroti il giovine, per due soprani e due contralti e piccolo complesso d'istrumenti, preceduti da una « Esposizione » in cui si odono i temi fondamentali di tutta la composizione, e non vi mancano momenti assai felici.

G. Rosati è senza dubbio un musicista fervidamente immaginoso, molto giovine e di talento. Nel suo *Preludio*, per pianoforte e piccola orchestra, in cui ciascuno istrumento agisce come un personaggio, e tutti insieme costituiscono l'edifizio ritmico sonoro, sono evidenti le singolari sue qualità.

Nel *Divertimento* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto, due violini, viola e violoncello, di Gino Gorini, il più giovine compositore che ha partecipato alla Mostra, è evidente l'influenza di Malipiero. Nel secondo e quarto tempo della composizione, data la caratteristica di certi accenti, si trova già in germe ciò che costituirà la sua futura personalità di compositore.

Il *Concerto* per due pianoforti, undici strumenti e quintetto d'archi, in tre tempi di Gian Luca Tocchi, si ascolta volentieri per la spontaneità dell'eloquio, per la suggestività di alcune figurazioni ritmiche, nonchè per la caratteristicità di alcuni impasti timbrici alla jazz.

Come nelle precedenti mostre, anche in quest'ultima, i compositori sono stati assai festeggiati, col maestro Mario Rossi, che ha concertato e diretto le non facili partiture con il maggior fervore e slancio.

***

Astraendo da quella dei compositori di fama consolidata, l'attività musicale della gioventù italiana è tale che va considerata con il maggior ottimismo.

I giovani hanno dimostrato chi più, chi meno, di avere ciascuno dell'indiscutibile talento, e lavorano con fede ed entusiasmo.

In tutti è evidente il proposito di raggiungere un obbiettivo, e viva è la speranza in noi che tra essi venga maturando il genio di domani.

Nella musica sinfonica, in quella da camera e nell'altra per piccola orchestra si sono manifestate tutte le tendenze, ciascuna delle quali riflette, poi, il temperamento di ciascun musicista con le sue peculiari qualità e le sue aspirazioni.

La Rassegna non ci ha certo rivelato il capolavoro; ma ci ha rivelato, peraltro, opere tali che ben possono preludere al capolavoro, e di questo noi prendiamo atto.

Una parola di viva lode meritano anche tutti gli interpreti: le *cantatrici* Cossa, Calzolari, Cattaneo, Furloni, Soccorsi, Cecchi, Lanzellotti; i *pianisti* Vera Gobbi Belcredi, Emma Formia, Ornella Puliti Santoliquido, Clara Sardo, Gigliola Galli, Renzi, Rucci, Scarpini, Silvestri, Nino Rossi, Piccioli, Liviabella, Ferrara, Rota, Gorini, Alderighi, Longo; i *violinisti* Tocily, Cillario, Protto, Maria L. Sardo, Pignatelli, Delle Fornaci; i *violoncellisti* Albertelli, Bonucci, Bartoletti, Lippi, Caraffa; i *quartetti* di Firenze, di Venezia e di Napoli. Ed ancora: Matteucci (viola), Paci (flauto), Fioroni (oboe), Del Pistoia (clarinetto), Ramiddi (fagotto).

GIACINTO SALLUSTIO.

---

MILANO

® TEATRO ALLA SCALA. — I maestri Votto, Defauw e Gaubert hanno diretto i primi tre concerti della stagione di primavera.

Antonino Votto ha presentato accuratissime riproduzioni dell'ouverture del *Coriolano* di Beethoven, di un nuovissimo e assai ben accolto *Notturno* di Vincenzo Tommasini, soffuso di bella espressività drammatica, di una vivace pagina di Roger Ducasse, del *Primo Concerto in re min.* di Brahms e del *Concerto in si bem. min.* di Ciaikowski. Di queste due ultime composizioni, per orchestra e per pianoforte, è stato solista magnifico sia per la tecnica impeccabile, sia come interprete incisivo, Vladimiro Horovitz.

Nel concerto del m.° Defauw si sono riuditi con molto piacere la robusta composizione *Preludio e Fuga* di Pick Mangiagalli, il *Concerto grosso* in re min. di Haendel, quello in *re magg.* di Haydn (valoroso solista il violoncellista Mainardi). Le novità del programma erano costituite da una discussa *Sinfonia classica* di Prokofieff e dal *Notturno* e *Tarantella* di Casella, originariamente per voce, che Luigi Silva ha trascritto per violoncello e dei quali, poi, lo stesso Casella ha ricamato la leggerissima veste strumentale. Anche di queste composizioni, ascoltate con vivo interesse è stato abilissimo interprete il Mainardi.

Filippo Gaubert, oltre che come direttore, è stato applaudito anche come autore di un *Concerto* per orchestra, nobilmente concepito e abilmente strumentato. Del programma facevano parte il vario e colorito poema sinfonico *Sardegna* del giovane Porrino (composizione anche a Milano, come a Roma e in altre città, ascoltata con vivo interesse e accolta con molto favore), la *Mer* di Debussy, *Rédemption* di Franck e il *Concerto in do magg.* di Mozart, per pianoforte e orchestra, nel quale Carlo Zecchi si rivelò ancora una volta solista di eccezionale valore, per tecnica smagliante e per purezza di stile.

® QUARTETTO. — Si sono avute ottime udizioni del violoncellista Feuermann e del violinista Heifetz. Accompagnarono al piano, rispettivamente, Marino Beraldi e Emanuele Bay.

® AMICI DELLA MUSICA. — Negli ultimi concerti furono applauditi il baritono Grouen-Kubicki (al piano Enzo Calace); il pianista Elio Cantalamessa; la cantatrice Motti Messina, col violinista Ranzato e il pianista Favaretto.

® CONVEGNO. — In una serata di musiche nuovissime d'autori italiani piacquero la *Sonata* per violoncello e pianoforte (di solida struttura) di Mario Pilati; alcune snelle *Liriche infantili* di Nino Rota, altre di Barbara Giuranna, *Tre canti napolitani* di Antonio Sabino; due caratteristiche *Danze*, per pianoforte, di A. Tamburini, che ne fu pure l'interprete; due molto simpatiche pagine per violoncello e piano, di C. Sonzogno; *Divertimento* per tromba, fagotto e clarinetto, di C. Brero; *Sonata* per pianoforte, flauto, oboe e fagotto di V. Rieti.

Gli autori presenti furono applauditi con gli interpreti: Hina Spani, G. Crepas, A. Tamburini, Tassinari, Menghini, Petruzzelli, Zanfini e Gandini.

Il successivo concerto fu dedicato a musiche del maestro Joachin Nin, interpreti egli stesso, al piano, la cantatrice Segrera e il violinista Carenzio.

® CATTEDRA DI MUSICA PER BAMBINI. — Ha tenuto il primo raduno, il 18 e 19 aprile, con due sedute aperte con discorsi delle proff. Cozzi-Borsani e Elisabetta Oddone, direttrice quest'ultima della cattedra di musica, della quale ha illustrato l'attività ad oggi. I lavori, dopo fervide discussioni, hanno condotto a precise direttive e si è affermata l'idea di un teatro per bambini. Da ricordare anche una lezione concerto e un saggio di teatro adatto ai fanciulli.

® AMICI DELL'ARTE. — Ad una serata dedicata alla cantatrice Isotta Wyld, n'è seguita altra di musica sinfonica diretta dal giovane maestro Gino Moroni, con la cooperazione pianistica di Renato Cohen, entrambi assai applauditi. — Nell'ultima udizione ottenne calorosi consensi il celebre pianista M. Rosenthal.

® G.U.F. — Nel quarto concerto piacquero alcune nuove composizioni di Soresina, di Lavagnino, di Bruno Bettinelli (che dirigeva), di F. Frigerio.

® CONSERVATORIO. — Tra i concerti più notevoli ricordiamo quelli del coro di Aquisgrana, composto di 68 ragazzi e 39 adulti, diretto dal maestro T. B. Rehmann, con la cooperazione dell'organista H. Weber; della giovane e promettentissima pianista Marcella Barzetti, allieva di Casella, che diresse l'orchestra; del duo Viener-Doucet, che ha ritrovato le ottime accoglienze di altre volte; della cantatrice negra Andersen dalla voce maravigliosa.

Meritano menzione anche le udizioni della pianista Armanda Ramella, delle cantatrici Maria Spilga, Mina Herne, Laetitia Masi, Maria Hussa e del Quartetto Indig.

® TEATRI E SALE DIVERSE. — Beniamino Gigli, sotto gli auspici del Sindac. Giornalisti, ha cantato al Lirico per scopi benefici, col concorso del m.° Ernesto De Curtis e del maestro Berrettoni. — Nello stesso teatro, preceduta da una brillante prolusione di Pirro Rost, si è avuta una serata di canzoni moderne italiane di diversi autori. — Una commemorazione di Bellini, con programma di sue musiche e discorso di Paolo Buzzi ha offerto il Lyceum. — Le cantatrici Mislap-Kapper e Folladon sono state applaudite, rispettivamente, alla Sala Sammartini e all'Arcimboldi.

ROMA

® AUGUSTEO. — 7, 14, 21, 28 *aprile*. Ultimi concerti della stagione, tutti diretti da Molinari. Al primo ha partecipato — assai applaudito — il violoncellista Bonucci nel *Concerto in la min.* di Schumann, ed in due pezzi di Casella *Notturno* e *Tarantella* dei quali abbiamo parlato nei Concerti di Milano. — Nel successivo concerto, Molinari ha dato una mirabile edizione del *Requiem* di Mozart, solisti la Bramante, la Doitcinova Tzokova, Giovanni Malipiero e Sbalchiero, direttore del coro il maestro Somma.

Nel programma di Pasqua era compresa una primizia: la *Sinfonia concertante* di Karol Szymanowsky (che sedeva al piano); ed inoltre si eseguirono pagine di Haendel e varie di Bellini, a ricordo del suo centenario.

All'ultimo concerto, dedicato a Wagner, hanno partecipato vari solisti di canto, fra cui Nazzareno De Angelis ed il coro diretto dal maestro Somma.

® ACCADEMIA FILARMONICA. — Il pianista Eriberto Scarlino, direttore del Liceo musicale di Alessandria d'Egitto, in brani da solo e col Quartetto di Roma nel *Quintetto in mi bem.* di Schumann, ha avuto pieno successo, come pure a Parma ed a Modena, ove si è presentato successivamente.

In altra tornata, interprete il Quintetto romano di strumenti a fiato, ha avuto calorosi consensi la *Suite* per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto di Carabella, trasmessa da ben nove stazioni dell'E.I.A.R. La *Suite*, costituita da sei pezzi, è di bella significazione melodica, materiata di idee chiare e originali e di abile struttura.

® CONCERTI DI PRIMAVERA. — Musiche nuove o di particolare interesse si sono eseguite nelle due ultime serate. Nella prima, *Toccata, Bourrée* e *Giga* di D. Scarlatti, orchestrate da Casella; *Concertino* per violino e piccola orchestra di Milhaud; *Divertimento* di Sauguet e *Salmo di David* di Salviucci, per soprano (Maria Pediconi) e orchestra; *Fantasia* per pianoforte e orchestra (diretta da Casella) di Alderighi. — L'altro programma, invece, comprendeva la Sinfonia del *Matrimonio per raggiro* di Cimarosa; *Duetto concertante* per violino e pianoforte di Strawinski; *Concerto coreografico* per pianoforte e diciotto strumenti di Poulenc; *Sonata*, per violino e orchestra da camera, di Rieti; *Quattro canzoni* di Malipiero.

® CONCERTI STORICI. — Si sono tenuti a Palazzo Doria Pamphili. Nel primo piacque la *Passione*, Mistero del secolo XIII trascritta per soli, coro e orchestra da Fernando Liuzzi che ne fu anche direttore, coadiuvato dalle soprano Serra Massara e Anzelotti; regia di Piccinnato, scene di Doguerau.

Nella seconda udizione figurava il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi nella interpretazione di Toni.

Un programma alquanto complesso presentava il terzo concerto diretto dal maestro Caggiano: *Concerto grosso* di Stradella per orchestra d'archi e cembalo nell'accurata elaborazione di Alberto Gentili, la *Sinfonia N. 3* di Porpora, il *Concerto grosso in re magg.* di Haendel, ecc.

® LITTORIALI DELLA CULTURA. — Al Convegno di critica musicale, sul tema *La musica italiana contemporanea*, interloquirono diversi giovani. La giuria ha stabilito la seguente graduatoria:

1. Renato Mariani del G.U.F. di Firenze (littore); 2. Tomelieri di Padova; 3. G. A. Gavazzeni di Milano; 4. Frigerio di Milano; 5. Di Maria di Napoli e Brancoli di Firenze; 6. Zara di Bologna; 7. Turchi di Roma.

Sessantanove universitari hanno partecipato al Concorso per una Composizione musicale. La Commissione, mentre ha stabilito di non assegnare il titolo di Littore, ha classificato secondi (ex aequo) Ennio Porrino di Roma e Iacopo Napoli di Napoli; e, successivamente, L. Spaggiari di Milano e Alceo Galliera di Mi-

liano (ex aequo); Mario Moretti di Genova; Carlo Minelli di Torino; Italo Lippoli di Napoli.

Nelle esecuzioni di Quartetti è stato giudicato primo (Littore) il G.U.F. di Roma. Seguono il G.U.F. di Milano, quelli di Trieste e Venezia (ex-aequo); di Bologna e Napoli (ex-aequo); di Firenze e di Torino.

### TORINO

Nel 271° concerto dell'Accademia Corale Stefano Tempia, era compresa anche *Resurrezione* del suo direttore, maestro Pistone.

In una serata pel G.U.M. hanno avuto belle accoglienze l'organista Matthay ed il violoncellista Mazzacurati.

### VENEZIA

All'Accademia di musica antica, oltre due concerti dedicati a Bellini, del quale ha parlato il direttore prof. G. C. Bernardi, si è avuta una serata di musiche dei secoli XVII, XVIII e XIX, interpreti la pianista Mazza, la cantatrice Valente Drusi e la violinista Adami.

### BOLOGNA

Teatro Duse. — Il maestro Gui ha diretto un concerto sinfonico in onore dei congressisti di Stomatologia. In programma la *Settima*, la *Canzone dei ricordi* di Martucci (esecutrice la Pacetti) e pagine di Vivaldi, Franck, Wagner. — Nello stesso teatro hanno avuto vivi applausi tanto il chitarrista Mozzani che il tenore Schipa.

Al Liceo, una udizione fu dedicata a compositori francesi; nell'ultima si eseguì, tra l'altro, il *Settimino*, op. 20, di Beethoven.

Al Circolo della Stampa piacquero molto le cantatrici Dolores Ottani e Mercedes Capsir; e la pianista Bianca Miari.

Concerti diversi. — Ottimo successo, alla Filarmonica, del pianista Nino Rossi con la collaborazione dell'orchestra dei Filarmonici, direttore Amleto Zecchi; in programma anche il *Concerto in do min.* di Platti, nella revisione di Torrefranca. — Al Circolo di Coltura è stato ancora una volta applaudito il Quartetto del Circolo, col pianista Corazza. — Musiche di Gandino vennero eseguite alla Corale Euridice, con partecipazione di questa e della cantatrice Leander.

### GENOVA

Marco Enrico Bossi ha avuto degna commemorazione al Giardino d'Italia con un programma di sue composizioni. Ne furono interpreti Renzo ed Adolfo Bossi, Poltronieri, G. Crepax, Carenzio, la Gandolfi, ecc.

### FIRENZE

Alla Leonardo ha commemorato Bellini l'on. Innocenzo Cappa. Il suo discorso è stato preceduto da elevate parole del conte Visconti di Modrone, e seguito da un concerto belliniano.

### NAPOLI

Accademia Napoletana Concerti. — Bei successi della pianista Tita Parisi e del violinista Heifetz.

Concerti sinfonici. — Dimitri Mitropoulos è stato assai applaudito in due udizioni. Oltre la *Toccata* di Respighi e il *3° Concerto* di Prokofieff (nei quali egli ha sostenuto anche la parte pianistica) ha presentato il *Concerto* per corno e orchestra di Strauss (ottimo solista Caputo), ecc.

Accademia Napoletana di musica. — Un ottimo concerto orchestrale ha diretto Giorgio Falvo; assai piaciuti l'Andante e lo Scherzo della *Sinfonia* di Gennaro Napoli.

Compagnia degli Illusi. — Brillante successo conseguirono la pianista Matilde Cesi e il Quintetto napoletano, che ha fatto applaudire un *Trio* di A. Staffelli.

Sindacato Musicisti. — Ottime affermazioni del violoncellista Ugo Aiello (con la efficace collaborazione pianistica di Enrico Naso) e del violinista Cocchia, entrambi premiati alla Rassegna Sindacale dei giovani esecutori dell'Anno XII. Nei programmi musiche di Gennaro Napoli, di Carlo Jachino ecc.

Camerata musicale. — Sono state accolte con molto favore le cantatrici Matacena e Santa Maria; l'arpista Frezzotti; la pianista Galli e la pianista Franca Sorvillo. Quest'ultima ha eseguito la *2ª Sonata* di Alessandro Longo.

### PALERMO

Amici della musica. — Il Trio italiano ha incluso nel suo programma tre composizioni di Bach (*Sonata a tre*), di Sammartini (*Sonata a tre*) e di Clementi (*Trio in me magg.*) nelle trascrizioni di Casella, applaudito con i suoi collaboratori. — L'ultimo concerto della importante stagione ha procurato molti applausi al pianista Gimpel.

### CAGLIARI

La riuscita stagione si è conclusa con un concerto del Quartetto Calvet e con altri due orchestrali diretti da Willy Ferrero e dal maestro Fasano. Il Ferrero ha presentato la Suite *Gli Uccelli* di Respighi, due brani della *Pisanella* di Pizzetti e pagine di Mozart e di Rossini. Il concerto del maestro Fasano si è svolto a S. Francesco e vi hanno partecipato la cantatrice Laura Pasini ed il coro.



### VARIE DALL'ITALIA

L'Orchestra sinfonica di Vienna sta compiendo con molto successo il suo giro in Italia, iniziato a Trieste. Ne riparleremo dopo il concerto di Milano.

Diretti dai maestri Questa, Gedda e Romano si sono svolti a S. Remo tre concerti sinfonici. Il maestro Gedda ha anche diretto la suite *Eliana* di Alfano, molto apprezzata e applaudita. Al concerto del Romano ha partecipato il pianista Brugnoli e nel programma figurava anche *Ifigenia* poema sinfonico dello stesso Romano.

Tre Oratorii di Don Lorenzo Perosi si sono eseguiti recentemente: la *Resurrezione di Lazzaro* a Como (direttore Carlo Viscardini); *La Passione di Cristo* ad Alessandria (direttore Bartolli) e la *Resurrezione di Cristo* a S. Mercuriale di Forlì (direttore il maestro Baruzzi).

Al Nuovo di Bergamo ha avuto unanimi consensi il Trio Ruella-Canegallo-La Spina, in un interessante programma (Haydn, Pizzetti, Martucci ecc.).

A Treviso, a quell'Istituto Canossiano, ha avuto buon successo di pubblico e di critica, la cantata del maestro Raimondo Carruba *L'amore della Venerabile Maddalena di Canossa. L'Addolorata*, per sette voci femminili, con orchestra d'archi, organo, pianoforte e coro.

Il maestro Giovanni Tebaldini ha tenuto a Zara due applaudite ed erudite conferenze, rispettivamente su Ponchielli e su Beethoven.

Musiche di M. E. Bossi e di Bach ha eseguito il maestro Ulisse Matthey a S. Giusto di Trieste.

Una manifestazione belliniana si è avuta ad Udine, con la partecipazione di diverse bande musicali che, dirette dal maestro Dini, hanno eseguito un programma di musiche del grande catanese.

Ottima impressione ha fatto a Catania la cantatrice Maria Rota (al piano Favaretto) nel concerto inaugurale a Castello d'Ursino. Il programma era tutto di liriche belliniane e s'iniziava col *Lamento* scritto da Donizetti per la morte dell'autore di *Norma*.

Il violinista Moretto Luigi, accompagnato al piano dalla signorina Felizian (entrambi allievi del prof. Genova) hanno avuto lieta accoglienza a Tripoli.

### VARIE DALL'ESTERO

L'Accademico Respighi ha diretto un programma di sue composizioni alla Radio di Praga.

A Witten, nella Ruhr, si è data la prima esecuzione per la Germania della *Missa Salisburgensis* di Vittorio Gnecchi, direttore Ruthenfranz, che ha avuto lietissimo successo.

Concerti di musica italiana si sono tenuti a Monaco di Baviera e a Danzica. Nella prima città ne furono interpreti la soprano Cecilia Sturt e la clavicembalista Oehlert; nella seconda, la pianista Ornella Puliti-Santoliquido.

Willy Ferrero ha diretto a Varsavia due programmi di musica sinfonica italiana (Vivaldi, Scarlatti, Respighi, Rossini, Masetti, Rossellini, Petrassi, Zandonai). Vivissimo successo.

Su Ferruccio Busoni ha parlato a Basilea il maestro Walter Geiger nel decennale della morte. Il Quartetto Busch-Serkin ha eseguito, quindi, alcune fra le più caratteristiche pagine del Busoni.

Diretti da Arturo Toscanini hanno ottenuto lietissime accoglienze a Nuova York tre nuovi pezzi di G. C. Sonzogno: *Tabù*, *Jazz romantico* e *Tango*. Con l'autore e col direttore è stato chiamato alla ribalta anche il violoncellista Wallenstein, solista dei primi due.

All'Auditorium Pennsylvania di Filadelfia si è avuta una commemorazione di M. E. Bossi con un concerto di sue musiche e di brani della *Messa da Requiem* del fratello Adolfo. Direttore Nicola Montani.

Alla sala Dalles ha avuto luogo un concerto dedicato alla musica contemporanea Italo-Francese, dove venne eseguito il trittico di Aurelio Tronchi *La sera, Notte, Aurora* con vivo successo, interpretato da Pia Igy dell'Opera Reale.

Merita di essere rilevata la fervida opera di arte e di italianità che, con l'Italo-American Philarmonic Orchestra di Filadelfia, va svolgendo il maestro Guglielmo Sabatini, fiduciario di quella sezione dell'Accademia di Musiche Contemporanee.

**ORCHESTRA**

G. BIANCHINI

123295. - *Chimere*. Poema sinfonico L. 20

R. BOSSI

123178. - *Tre Interludi* per la tragedia « La figlia di Jorio » di d'Annunzio. L. 15

**(Partiture in formato tascabile)**

R. ROSSELLINI

123149. - *Preludio all'« Aminta » del Tasso*. Partitura in formato grande. L. 8

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

STEGLICH RUDOLF — *J. S. Bach.* (Akademische Verlagsgesell. Athenaion, Potsdam).

L'arte di raccogliere in poco spazio, centosessanta pagine, le più sostanziali notizie di Giovanni Sebastiano Bach e molte personali valutazioni, e ancora una sessantina di citazioni musicali, parecchi facsimili, circa cento illustrazioni, è pienamente raggiunta da questo volume dello Steglich. La limitazione non influisce sull'esposizione, che, al pari di quella di altri libri della stessa collezione è anzi analitica, musicologica, oltre che narrativa nella parte biografica, e descrittiva in quella critica.

La proporzione degli argomenti è ammirevole. L'ambiente in cui sorse e si formò il grande autodidatta è ricordato per accenni sintetici quanto luminosi. La conoscenza delle persone, delle forme, degli stili è illustrata bravamente. Saggia è la compilazione delle informazioni desunta dalle più accreditate fonti. Minuziosa ed esauriente è la schematizzazione delle opere, guardate fin nel loro più recondito elemento. Il legame delle citazioni musicali con l'analisi è stretto e proficuo, quanto quello delle illustrazioni — specialmente quelle dei luoghi dove Bach visse — con il testo. Una lettura e una veduta gustose e istruttive. Un manuale e un libro ameno.

BRUNEAU ALFRED — *Massenet.* (Delagrave, Parigi).

Cento pagine d'un allievo, d'un amico, d'un compagno nell'arte, affettuose e bene informate, biografiche e lievemente critiche, con aneddoti, con citazioni musicali. Un libro succinto e utile, che facilmente trova consenzienti i lettori.

HAENDEL G. F. — *Julius Cäsar.* (Peters, Lipsia).

Il culto dell'operistica di Händel è rifiorito in Germania nell'ultimo decennio, per l'iniziativa di studiosi, i quali hanno voluto provare quanta vitalità, quanta popolarità sopravvivano negli spartiti ormai due volte secolari. Fra i molti sostenitori della grandezza di Händel è Oskar Hagen, il quale ha promosso pubbliche rappresentazioni händeliane, anche del *Giulio Cesare,* 1724. Questo ritornò alla luce nel 1922 a Göttingen, nella stessa revisione che ora è pubblicata.

Non è superfluo avvertire che tale revisione è da una parte una selezione, dall'altra una ricostruzione. È una selezione, per l'avvenuta eliminazione di molte arie e scene. La copiosa partitura risulta quasi dimezzata. Ciò ha necessariamente mutato l'aspetto originale della grossa opera e dello spettacolo. Ma la riduzione della durata e il concentramento dell'azione, forse indispensabili al fine pratico dell'esecuzione moderna, riusciranno a propiziare al *Giulio Cesare* un grande successo di pubblico. Molte arie, ariette, arioso, duetti, cori, balletti, sinfonie recano l'immagine precisa dell'arte vigorosa e leggiadra di Händel, in cui il convenzionalismo del teatro settecentesco è informato da una spiritualità particolarmente diversa da quella imperante nelle contemporanee opere italiane.

COWELL HENRY — *American Composers on american Music.* (University Press, Stanford).

Per tracciare questo panorama della musica americana il Cowell ha evitato quelli fra gli scrittori o collaboratori che sembrano meglio designati a trattare dell'arte, cioè i critici, gli storici. Neppure ha voluto che i compositori confessassero, dichiarassero i loro pensieri sull'arte. Una terza soluzione. Ha invitato i compositori a parlare l'uno dell'altro. Questa bizzarria resta impressa al volume, che la massima non è critico nè informativo, ma vario, curioso, ora superficiale, ora arguto, e interessante come riflesso di singolari mentalità, diverse, nella stessa nazione, nel punto di vista.

Alcuni temi più generici trovano più ampio svolgimento. Per esempio lo stesso Cowell dà uno sguardo complessivo alla musica americana e la difende dalle vaghe accuse europee di inconsistenza; Roy Harris esamina i problemi dei compositori, A. Roldan della posizione artistica, C. Chavez della musica nel Messico, A. Garcia Caturla dello sviluppo della musica a Cuba, L. Saminsky delle questioni tonali, G. Gerschwin delle relazioni del jazz con la musica americana, W. Grant Still degli Afro americani. Seeger ha scritto di Ruggles e di Crawford, H. Cowell di Varèse, di Harry, di Becker, di Brant, di Salzedo, di Slonimsky, di Ives; Royce di Hanson; Weiss di Riegger; Copland di Chavez. Quasi tutti i saggi recano citazioni musicali delle opere esaminate.

MULLER ERICH H. — *Simrock Jahrbuch.* (Simrock, Lipsia).

È il terzo annuario dell'antica casa editrice. A Fritz Simrock, che accanto a Nikolaus e a Peter operò per lo sviluppo della casa stessa, è dedicato il primo capitolo, nel quale K. Plessing ricorda parecchi eventi della editoria e della cultura musicale tedesca. Gli articoli seguenti trattano specialmente dei compositori che con Simrock ebbero relazioni. Brahms: Alfred Orel ne descrive l'importante biblioteca, Robert Lach ne delinea l'ethos, E. H. Müller ne ricorda il primo concerto a Vienna. W. Altmann riferisce di alcune lettere dimenticate. — Dvorak: le opere orchestrali sono esaminate da O. Sonneck. — Bruch: della vitalità delle opere corali scrive F. J. Ewens. Altri articoli sono dedicati a H. Noren, a Reznicek, a E. Lendvai, a Novak e alla sua scuola. In complesso, una miscellanea interessante e utile.

*a. d. c.*



SCHALK FRANZ — *Briefe und Betrachtungen (mit einem Lebensabriss von* VICTOR JUNK) *veröffentlicht von* LILI SCHALK. (Musikwissenschafticher Verlag, Wien).

Quest'opuscolo mentre, da una parte, vuol mettere in tutto rilievo l'influenza che amici ed allievi hanno avuto sull'attività creativa di Bruckner, come risulta dal carteggio che di esso fa parte, dall'altra vuol fissare chiaramente i ricordi di Franz Schalk, che, col proprio fratello Josef, fu certo fra coloro che più furono vicini all'austero sinfonista austriaco e che della Società internazionale Bruckner fu il primo presidente, ancor prima di raggiunger la fama di grande direttore d'orchestra.

L'opuscolo ha inizio con una esauriente biografia di Schalk — dettata per espresso desiderio della vedova signora Lili, dal Prof. Dr. Junk della Università di Vienna — che non soltanto ne traccia la interessante e fervida vita, ma ne enumera le straordinarie qualità culturali, spirituali, artistiche e sopra tutto interpretative.

Seguono le lettere inedite di Franz e Josef Schalk (1881-1896) e quelle, ugualmente inedite, di Anton Bruckner a Franz Schalk (1884-1894).

Il volumetto si chiude con due articoli «Riflessioni e ricordi di Bruckner» dovuti allo stesso Schalk, che rappresentano la sintesi viva dei suoi apprezzamenti intorno al valore dell'arte bruckneriana.

*c. c.*

---

GATTI (G. M.) — *Ildebrando Pizzetti.* (G. B. Paravia e C., Torino).

Lo scorso 5 maggio vi è stata a Firenze la prima rappresentazione della nuovissima opera di Ildebrando Pizzetti: *Orsèolo.* La presente monografia è giunta dunque in un momento assai opportuno. Non è la prima volta che il Gatti scrive su questo nostro maestro; oggi può farlo con vantaggio sintetizzando quanto scrisse in precedenza e — ciò ch'è ben più importante — controllando quanto il tempo ha confermato. Questo genere di studi sui compositori contemporanei è sempre utile: illumina una produzione meritevole e la divulga, inoltre fissa sopra un artista una forma di pensiero destinato a perfezionarsi in seguito. Sono lavori destinati alla storia e permetteranno allo studioso futuro, quando il tempo avrà stabilito il posto preciso degli autori, di conoscere la lenta trasformazione dei giudizi attraverso i vari momenti, cosa difficilissima per non dire impossibile quando difettano gli elementi fondamentali su cui basare lo studio.

La figura di Ildebrando Pizzetti è indubbiamente assai complessa e non ancora definitiva, non perchè il suo indirizzo artistico sia incerto, poichè anzi di rado si trova una mira preindicata e seguita con tanta sicurezza e, diremmo quasi, inesorabilità; ma perchè non è mai definitiva l'opera d'un artista vivente e in piena attività produttiva. Quindi uno studio su questo maestro non poteva servire che a richiamare e ad illuminare i suoi principii estetici ed esaminare come finora sieno stati seguiti attraverso tutta la sua opera. Opera completa, s'intende, e non solo nei lavori teatrali, poichè il concetto fondamentale pizzettiano — il dramma — non resta limitato a un campo solo, ma li abbraccia tutti.

È questa del Gatti una pubblicazione competente ed onesta, diligente ed ordinata, chiara e completa, nonostante la tirannia d'uno spazio non vasto. Per ciò anzi di maggior merito: non è facile riuscire esaurienti e convincenti in breve. Rileviamo solo una lieve inesattezza dove dice (pag. 109) che la prima rappresentazione della *Nave* ebbe luogo nel marzo 1908; fu invece nel gennaio. Ma è un errore trascurabile, forse una semplice svista.

A. A.

---

# MUSICA ESEGUITA

## "Orsèolo" di I. PIZZETTI al Comunale di Firenze.

Da *La Nazione* di Firenze (ARNALDO BONAVENTURA)

Da un punto di vista generale è doveroso innanzi tutto ammirare la sincerità con cui l'autore si è espresso, non alterando il proprio modo di sentire nè deviando dalle proprie idee e dai propri convincimenti estetici, anche a costo di rinunziare ad effetti che avrebbero potuto condurre il pubblico ad esplosioni di calcroso entusiasmo. Nessuna concessione dunque al supponibili altrui desideri e nessuna transazione colla propria coscienza. Chi si è trovato vicino al Pizzetti durante la creazione dell'*Orsèolo* ha narrato di pagine e pagine da lui distrutte, nelle quali s'era abbandonato ad un lirismo che poi gli apparve inopportuno in rapporto alle vicende del dramma. Nè meno da ammirare è lo stile, sempre nobile ed elevato, di cui si è valso il Pizzetti, mantenendosi nell'alta sfera d'un'arte pura ed eletta e lontana da ogni anche minima volgarità.

. . . . . .

Intorno a quegli altri elementi di una composizione musicale che sono l'armonizzazione, il lavoro tematico, la strumentazione, non è il caso di spender troppe parole, sapendosi da tutti quanta sia in questo campo la valentia del Pizzetti. Non possiamo tuttavia omettere di notare che l'armonizzazione dell'*Orsèolo* ci è apparsa elaborata sì, ma non ricercata nè urtante: che il lavoro tematico ci è sembrato condotto con arte consumata e al tempo stesso paralmoniosa nel ritorno dei principalissimi tempi e specialmente di quello fondamentale, che è annunziato fino dal primo Preludio; che magistrale è la strumentazione dell'opera, come dimostrano non solo i due Preludii del primo e del secondo atto, ma tutto il tessuto orchestrale, per entro il quale il dramma si svolge, e alcuni brani di particolare importanza e molti incisi melodici notevolmente significativi.

Tutto ciò dimostra, oltre che la mano esperta del compositore, la cura, la vigilanza, il controllo del suo spirito pensoso e cosciente. Riassumendo e concludendo, anche in quest'opera il Pizzetti si parte, almeno fondamentalmente, da quei suoi postulati estetici che possono essere accettati o respinti o discussi, ma ai quali è d'uopo riconoscere che il suo lavoro corrisponde pienamente: e che questo è nuovo documento della sua particolare personalità.

Da *La Stampa* di Torino (A. DELLA CORTE)

La composizione dell'*Orsèolo* è tematica, non però leitmotivica nel senso rigorosamente meccanico. I motivi che più volte ricorrono potrebbero essere denominati piuttosto di reminiscenza, nel senso weberiano o wagneriano della prima maniera. Sono cioè idealmente legati a una immagine e con essa si ripresentano; sono anche

una parte viva del tessuto orchestrale, ma la loro riapparizione non è metodica nè prestabilita. Notevole che i temi risuonino solamente negli istrumenti, non passino cioè nelle parti vocali. Per imporre una nomenclatura a tali tempi, il che è un modo d'intenderai, occorre rintracciarli, ravvisarli, direi, identificarli con gli episodi drammatici con i quali appaiono connessi, con le parole che ad essi si aggiungono.

. . . . . .

Questi motivi hanno un'ammirevole funzione nella composizione. Evidenti, emergono senza spadroneggiare, son ricordevoli e opportuni. Eccellono quelli propri di Orsèolo.

Ed Orsèolo è un forte personaggio. La gravità degli anni e dell'officio, la severità della mente e l'affettuosità intensa e circoscritta, gli impulsi e le debolezze del cuore si concentrano nella musica che gli è stata data e da essa si irradiano. Non v'è vero discorso nè scena cui partecipi ove la tragedia della sua anima non si affermi. La sua chiusa mentalità, le sue negazioni non riescono antipatiche, poichè la musica dice il suo intimo travaglio e la pietà per la sua angoscia ci intenerisce e vince. Ma poichè non si tratta di intendere qui un fatto psicologico, questa simpatia per la sua pena è tutta un risultato dell'arte. La rappresentazione psicologica di lui culmina nel finale dell'ultimo atto, che è bello e commovente. Accanto a lui Contarina ha un minor rilievo finchè ignora la tragedia che le si addensa attorno. Frivola, quasi, al suo apparire, apprende via via il dolore, e dopo aver un istante aderito alla concezione paterna se ne stacca per vivere della sua pena, del suo amore, della rinuncia, della suprema speranza.

Da quel suo dichiarare l'amore e negarlo e riaffermarlo consegue una delle più gravi amarezze del padre. E però i dialoghi di Orsèolo e di Contarina risuonano tesi, in un'analisi fortemente tragica. Fra le altre persone quella di Rinieri non manca di baldanza, quelle di Alvise e di Soranzo di durezza e dignità, rispettivamente.

Passando dalle persone all'ambiente si può dire che esso, più che da elementi speciali, emana dalle espressioni delle principali persone. La malinconica, sposata decadenza di Venezia, la sua spenta vivacità, la superstite forza, vengono più intimamente rilevate attraverso le tragedie delle anime che dagli intermezzi del primo e del terzo atto, i quali sono da giudicare digressioni in massima pleonastiche, appunto perchè non concorrono efficacemente al rafforzamento delle impressioni.

. . . . . .

Avendo già accennato alla tecnica, aggiungiamo che l'orchestra ci sembra tanto e continuamente vibrante ed efficace quanto forse non la udimmo in alcun'altra opera pizzettiana. Anche questa volta essa non è brillante, sgargiante, multicolore, nè vorremmo che lo fosse soltanto per amore di vario effetto. Qual'è, conviene al fosco dramma, ne è anzi parte integrale, con le sonorità per lo più piene e gravi e talvolta sottili e amare. Ed è anche parte massima della composizione nel senso polifonico, se si considerano i rapporti che il Pizzetti usa stabilire fra le voci istrumentali e le umane.

### Dal *Corriere della Sera*, Milano (f. a.)

I profeti del buon augurio possono dunque dichiararsi contenti, mentre a loro volta gli ascoltatori più scettici ed esigenti hanno dovuto riconoscere al compositore quella onestà di procedimenti e di propositi e quella ferma coerenza ai suoi noti punti di vista che denotano una rara coscienza dell'alta missione educativa dell'arte, quando questa sia intesa non già quale una specie di superiore passatempo edonistico, ma ancora come un importante fattore di esaltazione e di edificazione morale.

I tre finali d'atto, ancorchè non tutti conseguenti alla natura dei fatti presentati, ma pur tuttavia rivolti sempre alla ricerca d'una suggestiva distensione degli effetti contenuta con la provocazione di uno speciale clima ambientale, non hanno mancato al loro scopo di promuovere nel pubblico un'unità di assentimento che era stata forse lievemente incrinata, nel corso dell'audizione, dall'insistente fissità del declamato e da qualche non necessario indugio dell'azione. Quelle chiuse, pertanto, hanno beneficiato di approvazioni numerose e vibranti, spontaneamente convertite in complessive trenta chiamate alla ribalta, del maestro Pizzetti e dei suoi più diretti collaboratori e interpreti.

### Da *L'Ambrosiano*, Milano (Sor.)

In questa nuova opera *Orsèolo*, che porta ancora in prima linea il melodramma italiano moderno, nella rappresentazione di ieri sera, la fusione felice di temi gli elementi ha mostrato che il senso dello spettacolo è ben vivo negli italiani, il cui fervore artistico, attuale, è al di sopra di ogni giudizio, e forse senza confronti. Nelle parti, ognuna affidata all'amore e al valore di un singolo artista, è la contribuzione dell'uno all'altro, con perfezione di aspirazioni e di sentimento. Lo spettacolo è armonico, completo, e tutti gli elementi, a parte anche l'esatterza che qualche volta non è ispirazione, riescono invece ad intendersi come se la fusione, che è completa, fosse stata guidata da una sola mano e da una sola idea. Le maschere e il popolo plaudente; i soldati che sfilano, le vecchie donne, i ragazzi; come l'armonia di una festa aristocratica in un cortile patrizio sotto i raggi della luna; i gondolieri, i popolani, i mercanti; tutto è fonte di un'ispirazione poetica che attrae il pubblico come ascoltatore e spettatore.

### Da *La Tribuna*, Roma (Mario Rinaldi)

La musica pensa a livellare tutto ed a far raggiungere al dramma quella ormai famosa nobiltà dalla quale nessun critico mediocre, a corto d'argomenti, rifugge nell'interessarsi della produzione del musicista parmense. Non c'è infatti in tutta l'opera un momento in cui il dramma non proceda con quella elevatezza ch'è base precipua dell'arte dell'autore de *Lo Straniero*, e che l'estetica moderna incondizionatamente esige.

Dov'è, si domanderà giustamente, il segreto di questa meravigliosa unità drammatico-musicale derivata da un soggetto così criticabile e vario? Nella creazione sapiente delle situazioni, nella scultura poderosa dei caratteri, nella realizzazione atmosferica di tutto il lavoro, realizzazione che il musicista ha tenuto presente dalla prima all'ultima nota dello spartito. Grazie a tutto ciò, sette quadri in tre atti non sono troppi ed il mutamento scenico non urta, dal momento che l'ambiente è subito ricreato a seconda del momento drammatico e della scena in cui viene a svolgersi l'azione.

### Da *Il Giornale d'Italia*, Roma (Vittorio Tranquilli)

Nell'*Orsèolo* le parole del poema, composto da Pizzetti, nascono e si sviluppano, entrano nel dramma con i loro particolari tutti musicali, costituiscono un corpo unico e indivisibile col sustrato sinfonico. Il declamato ha anche in quest'opera valore determinativo nella configurazione dei caratteri, nella realizzazione del dramma, nella raffigurazione degli stati d'animo. Il ricco e elaborato tessuto sinfonico, che sostiene il declamato e sul quale si svolgono i motivi tematici e le frasi rappresentative delle situazioni drammatiche, è strettamente aderente e connaturato alla parola della quale esprime lo spirito musicale, l'essenza lirica e il valore psicologico.



### Da *L'Italia Letteraria*, Roma (Renato Mariani)

E le figure del dramma hanno infatti un rilievo oggettivo ed evidente che altrove si riscontra a fatica. Orsèolo il protagonista che personalmente ha un'azione individuale non troppo estesa è sempre presente nel dramma; spesso per riflesso attraverso l'azione degli altri personaggi e di tutta una scena. Bellissima la figura di Rinieri così nobile, forte e generoso; dolcissima quella di Contarina (assai vicina alla « Mariola » di *Fra Gherardo*), unica figura femminile di vera importanza; e magnificamente delineate tutte le altre ancora, perfino le minime. Perchè in questo sta il vero e grande significato del mondo drammatico pizzettiano: nella fusione, nella concatenazione di ogni elemento all'azione integrale e nella creazione di questa dai singoli personaggi, dall'episodio particolare all'ambiente unico al dramma universale; con procedimento « induttivo » per così dire, non mai « deduttivo ».

. . . . . .

Con l'*Orsèolo* l'opera italiana contemporanea si accaparra una nuova vittoria. Ad Ildebrando Pizzetti è toccato preparare ed iniziare quel cammino che continuando e rinnovando la tradizione (diciamo questo effettivamente e non per usare la solita frase) dovrà portarla di nuovo a grandi altezze.

### Da *Il Piccolo*, Roma (Piero Bernascon)

Ci sono nello spartito episodi che hanno la virtù di conquistare lo spirito e di attanagliare l'attenzione. E subito, non appena aperto il velario, la scena fra l'Orsèolo e il senatore Soranzo che reca al vecchio l'eco delle voci che corrono sull'impunità riservata al giovane Marino, colpisce per l'incisività drammatica che non è soltanto nelle parole, ma anche nel commento orchestrale.

Saltiamo rapidamente all'intermezzo della mascherata, scena varia e movimentata, che serve ad unire il primo al terzo quadro, per fermarci un momento su quest'ultimo, perchè qui si afferma una volta di più l'abilità del musicista, che muove con superba maestria i fili della trama orchestrale e quelli delle voci dei solisti e del coro.

Nel secondo atto l'unità stilistica è pienamente realizzata. Incalzante la vicenda, serrato il discorso musicale; i personaggi acquistano una forza scultorea.

Nel terzo atto appare brevemente un personaggio nuovo, il coro. È il popolo che esalta le glorie della sua Venezia, inneggiando alle fortune della Serenissima. Nell'ultimo quadro, accanto al padre morente è tornata la figliola. L'incontro è ricco di *pathos*; i passaggi psicologici dell'Orsèolo e di Contarina hanno quella emozione intima che è tutta propria di Ildebrando Pizzetti. Ma se queste ed altre pagine recano in sè tanta forza conquistatrice, il finale dell'opera, dalla larga linea formale, è sublime e toccante nella sua elevatezza, e resterà perennemente fissato nel ricordo di tutti, perchè la magia della sua musicalità appartiene a quei saggi che sanno imprimersi in modo indelebile.

### Da *Il Lavoro*, Genova (Renzo Bianchi)

La musica non si sovrappone e non si sottopone al dramma, ma si incarna in esso, circola nel suo sangue, si distende sulla sua fisionomia. Si potrebbero citare all'uopo parecchi punti dell'opera, che sono certo i migliori; e, come ultimo traguardo, il finale dell'opera, nel quale la commozione è tutta fuori della tecnica e della forma. Commozione sentita e trasmessa per le vie più naturali e più semplici. Mai, come in questo finale dell'*Orsèolo*, il maestro Pizzetti è riuscito a dar passo libero agli impulsi che precedono la meditazione e fioriscono già nella loro aostanza inviolabile e nella loro forma definitiva. Sono i casi nei quali la parola « ispirazione » è assolutamente esatta ed insostituibile!

### Da *Il Regime Fascista*, Cremona (Venturino Lucchesi)

La concezione musicale e scenica di questa nuovissima opera d'Ildebrando Pizzetti si distingue dalle precedenti sue per un deciso carattere che l'inquadra in senso generico nello stile melodrammatico tradizionale. Si tratta quasi d'un innesto che di ciò l'autore ha compiuto sulla propria intatta e matura idea del dramma musicale concretamente manifesta nelle sue altre opere, dalla *Fedra* a *Lo Straniero*. Vi permangono così i consueti rapporti fra la parte vocale e quella orchestrale, in un saldo equilibrio che a volte subordina, in vista dell'azione, l'elemento sinfonico a quello della parola accentuata in sonorità di voce strettamente adesiva al sentimento, pensiero o momento scenico, e rarissime volte più melodicamente libera; invece all'elemento sinfonico dà prevalenza piena, così che l'umana voce ed il gesto, e il fatto, ne risultano ad esso incorporati. La ricchezza vivissima dello sviluppo scenico, mossa da un'interiorità di elementari passioni, dà al complesso dell'opera quell'inconfondibile fisionomia che pur l'apparenta coi grandi modelli dell'ottocento nostro, malgrado l'assoluta sua diversità nel valore e funzione del canto.

### Da *Neue Zürcher Zeitung*, Zurigo (P. Steffan)

Questo soggetto d'opera, senza alcun dubbio eccellente, che offre occasioni per situazioni drammatiche, punti di riposo lirici e scene per grandi masse, è stato sfruttato dal Pizzetti non certo al modo di un Verdi, ma con grande potere e con senso innegabile per l'opera, nonchè con un gusto tutto particolare.

Pizzetti lavora a base di motivi conduttori, senza vincolarsi a un determinato schema, con pennellate che assumono autonomia melodica. In ogni situazione egli sa tenere desta l'aspettativa dell'uditorio e cerca il nuovo pur rimanendo fedele alla tradizione dell'opera italiana. Così gli è riuscita un'opera di gran getto.

---

## Suite per Quintetto a fiati di E. CARABELLA alla Filarmonica di Roma.

### Da *Il Messaggero*

Il Quintetto consta di sei tempi in cui al vivaci si alternano melodiose zone di serena ispirazione. La fantasia del giovane e valoroso compositore romano ha trovato modo di animare la composizione con idee chiare e originali. È un'opera questa di sapiente struttura e di vivace espressione.

### Dal *Tevere* (right)

I sei tempi della *Suite* scorrono con piacevole festevolezza grazie alla ricchezza ritmica su cui sono intessuti e quando, nel *Larghetto* e nel molto *Adagio*, si attardano in atmosfera sentente al contemplativo, interessano ugualmente per i ben riusciti effetti degli accostamenti timbrici che rivelano una sicura padronanza della tecnica del materiale sonoro impiegato.

### Da *Ottobre* (Alb. Ghisl.)

Lavoro costituito di sei pezzi: una introduzione, un moderato, un larghetto, uno scherzando (tempo di saltarello), un molto adagio, un vivo. Ciascuno di questi pezzi ha sue caratteristiche ritmiche e costruttive, ha una sua significazione melodica e dimostra nell'autore una piena padronanza del gioco contrappuntistico e una sensibilità degli impasti simpaticissimi. Lavoro dunque pienamente riuscito, che ha trovato nel pubblico la più calorosa accoglienza.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

### Nuovi Concorsi

® COMUNE DI VENEZIA. — Concorso per titoli, ed eventualmente per esami, al posto di Direttore della Banda cittadina e di titolare della cattedra di Composizione, Strumentazione e Direzione per banda del Liceo Musicale « B. Marcello ». Al detto posto è devoluto lo stipendio iniziale complessivo di L. 19.500, più L. 3.700 di servizio attivo.

Scadenza per l'invio delle domande, titoli e documenti (da indirizzarsi alla Segreteria del suindicato Liceo, S. Stefano, Palazzo Pisani); alle ore 17 del 21 giugno p. v.

® CAMERATA MUSICALE NAPOLETANA. — Il Concorso tra i suoi soci iscritti al Sindacato, per una *Sonata* per violino o violoncello e pianoforte o Trio dei tre strumenti, è dotato di un premio di L. 1000, oltre l'esecuzione. Scadenza per l'invio dei lavori il 31 dicembre.

® DOPOLAVORO PROVINCIALE DI GENOVA. — Per incarico del Dopolavoro Nazionale ha organizzato un *Torneo nazionale pianistico* che si svolgerà nei giorni 8 e 9 giugno. I concorrenti dovranno eseguire un pezzo a scelta fra la produzione pianistica di Sgambati ed un altro a piacere fra le composizioni di autori italiani contemporanei. Sono in palio importanti premi.

® DOPOLAVORO FIORENTINO. — In occasione del suo decennale ha bandito diversi concorsi tra cui uno per un *Canto di festa* di ispirazione popolare che possa eseguirsi in coro all'aria libera nelle esecuzioni dopolavoristiche. Premio unico L. 2000.

® ESTATE TRIESTINA. — Per i giorni 13 e 14 luglio è annunziato un grande Concorso bandistico; ed il concerto finale di tutti i corpi bandistici presenti sarà diretto da Riccardo Zandonai.

Sono ammesse al Concorso soltanto Bande a grande organico strumentale regolarmente costituite e composte di almeno 60 esecutori. I premi sono i seguenti: 1. premio L. 10.000; 2. premio L. 5000; 3. premio L. 3000; 4. premio L. 2000. Inoltre sarà assegnata a ciascuno dei primi otto classificati la somma di lire 3000, quale contributo alle spese di partecipazione, essendo ogni altra spesa a carico dei corpi partecipanti al Concorso.

Le iscrizioni si chiuderanno il 30 maggio. Sono stati designati quali pezzi d'obbligo la sinfonia dei *Vespri siciliani* e la Cavalcata nell'opera *Giulietta e Romeo* di Zandonai.

### Risultati di Concorsi

® PREMIO BARUZZI. — La Commissione aggiudicatrice del Concorso per un'opera lirica (composta dai maestri Respighi, Zandonai, Agostini, Ferrari Trecate e Nordio) ha deciso di giudicare a pari merito, ritenendole entrambe meritevoli dell'assegnazione del premio, le due opere *La stella d'oriente* di Mario Jacchia e *Imelda* di Adolfo Gandino.

Ha segnalato inoltre, come degne di nota e di speciale menzione, le tre opere: *Serenata al vento* di Aldo Finzi, *Alcassino e Nicoletta* di Mario Barbieri, e *I condannati* di Renzo Bossi.

Il premio, che è di 40.000 lire, e che dovrà servire per le spese dell'esecuzione dell'opera nel teatro Comunale di Bologna, essendosi avuto un giudizio di parità, sarà assegnato ricorrendo al giudizio della sorte, come è prescritto dal bando di concorso.

® UNIVERSITÀ POPOLARE DI MILANO. — Su 108 iscritti all'Accademia di Canto, soltanto otto (quattro uomini e quattro donne) sono stati presentati al referendum del pubblico, il quale è stato favorevole, rispettivamente con 433 e con 320 voti, al baritono Ferrari Emilio ed alla soprano Irma Colasanti. I votanti erano 679.

® I° CONCORSO NAZ. DELLE ACCADEMIE CORALI DELL'OPERA BALILLA, ROMA. — Si è svolto al Foro Mussolini e vi hanno preso parte 24 complessi che, per le esecuzioni, sono stati divisi in tre gruppi:

1) Arezzo, Varese, Milano, Cuneo, Genova, Lucca, Pistoia, Grosseto. — 2) Ferrara, Mantova, Modena, Padova, Parma, Reggio Emilia, Trieste, Verona, Bergamo. — 3) Ancona, Siena, Bari, Foggia, Napoli, Frosinone, Palermo.

La Commissione aggiudicatrice, composta dei maestri Veretti, Somma e Cavarra, ha classificato i complessi nel seguente ordine: Milano, Grosseto, Bari, Padova, Arezzo, Bergamo, Ancona, Ferrara, Verona, Frosinone, Reggio Emilia, Varese, Palermo, Pisa, Mantova, Genova, Parma, Cuneo, Lucca, Trieste, Napoli, Foggia, Siena.

Nello stabilire le classifiche si sono tenute presenti non solo l'importanza delle musiche eseguite, ma anche le specifiche competenze in materia di ogni singolo istruttore.

## NOTIZIE

### Il Premio Mussolini 1935 a Riccardo Zandonai

® La R. Accademia d'Italia ha conferito, alla presenza di S. M. il Re, nella ricorrenza del Natale di Roma, i quattro PREMI MUSSOLINI (ciascuno di L. 50.000) istituiti dal « Corriere della Sera », rispettivamente ad Alfredo Rocco, Modesto Panetti, Michele Barbi e, per la classe delle Arti, al compositore Riccardo Zandonai, col quale vivamente ci congratuliamo.

Riportiamo la bella relazione che, per quest'ultimo, ha dettato Ottorino Respighi:

RICCARDO ZANDONAI *è tra le maggiori personalità artistiche d'Italia: il suo nome, popolare in patria quanto la sua musica, tiene alta, nel più vasto e combattuto mondo del teatro lirico, l'insegna del melodramma italiano, che, rinnovandosi alle fonti della musica sinfonica contemporanea, rimane saldo sulle sicure nostre tradizioni della melodia e del canto.*

*Fin da quando si rappresentarono i suoi primi lavori teatrali,* Il Grillo del focolare *e* Conchita, *ricchi di limpido sinfonismo e di estro melodico nostrano, fu chiaro che sorgeva in Italia una nuova figura di operista. L'affermazione definitiva sopravvenne nel* 1914 *con la* Francesca da Rimini, *con la quale la tragica visione dannunziana trovò piena rispondenza nell'arte dei suoni. E, ciò che importa, il successo teatrale, in questa come nelle opere precedenti, era raggiunto non mai a scapito dell'opera d'arte.*

*In siffatto culto rigoroso dell'arte, senza abbandoni e pertanto non scevro di amarezze e pericoli, da allora fino ad oggi si è svolta la produzione di Riccardo Zandonai, che è abbondante sia nel campo teatrale, sia in quello puramente sinfonico. Ben dieci suoi melodrammi — di cui è superfluo elencare i titoli generalmente noti — stanno a dimostrare, non fosse che per l'ardimento della scelta di taluni grandi soggetti, l'altezza degl'intenti artistici perseguiti dal loro autore.*

*Con* I Cavalieri di Ekebù, *opera di vasta concezione, rappresentata nel* 1925 *alla Scala, si apre l'ultimo decennio — indicato per il premio Mussolini — dell'attività artistica di Zandonai; attività per vero, fino ad oggi, continua e multiforme; chè, di conserva con la produzione musicale varia di genere e ininterrotta, egli ha sviluppato la sua personalità anche come direttore di orchestra, non solo delle proprie opere nei teatri, ma pure come interprete di musica classica e moderna nelle maggiori sale da concerto. All'ultimo decennio appartengono altresì col* Giuliano, *rappresentato la prima volta al San Carlo di Napoli nel* 1928, *i due ultimi melodrammi.* La Parisina, *in un atto, datasi alla Scala nel* 1933, *e la* Farsa Amorosa *nell'anno stesso in Roma al Reale Teatro dell'Opera, dove in questi giorni è stata felicemente ripresa.*

*Fra l'una e l'altra opera teatrale Zandonai ha composto negli ultimi anni non pochi lavori sinfonici e da camera; basta citare fra i più notevoli la popolare* Danza del Torchio *e* Cavalcata di Romeo *(dalla sua opera* Giulietta e Romeo*) e il poema sinfonico* Quadri di Segantini, *che è venuto a completare con altri due poemi degli anni precedenti —* Primavera in Val di Sole *e* Autunno fra i monti *— il trittico orchestrale che sotto il titolo di* Patria lontana *il musicista trentino, ritraendone gli echi in paesaggi sonori, dedicava alla sua terra.*

*L'affetto al natio loco cagionava al musicista trentino, nel* 1916, *la condanna per alto tradimento da parte dell'Imperiale Regio Tribunale di Innsbruck, sotto la vecchia Austria: capi di accusa, l'aver dapprima composta la* Messa di requiem *eseguita nel* 1914 *al Pantheon in memoria di Re Umberto, l'aver poi scritto in senso « nazionale italiano » l'*Inno degli studenti trentini *e infine, nel* 1915, *l'*Inno alla Patria, *sui versi di Giovanni Bertacchi e per invito di Cesare Battisti.*

*La figura del musicista s'illumina così anche di luce patriottica, che lo fa a noi ancor più stimabile e caro.*

*Come della sua terra ora redenta, Riccardo Zandonai è vanto del teatro lirico italiano, di cui sa reggere con intenti moderni le sacre tradizioni.*

® La stessa Accademia ha conferito PREMI DI INCORAGGIAMENTO alla Accademia di Musiche Contemporanee ed a diversi musicisti e musicologi: Ezio Carabella, Don Arnaldo Furlotti, Don Giocondo Fino, Goffredo Petrassi, Cesare Barison, Fabio Fano, Enrico Porrino, Eugenio Albini, Idino Donini.

---

® AL TEATRO DELLA SCALA, durante la stagione 1934-35 si sono date complessivamente ventun opere (14 italiane e 7 straniere), un ballo italiano nuovissimo, quattro concerti col ciclo delle sinfonie beethoveniane, e un concerto italiano di musica sacra. Si ebbero 83 esecuzioni serali con sei serate di gala e dodici diurne: in totale 95 esecuzioni in 127 giorni, con 34 « esauriti ». Gli introiti del teatro, di complessive lire 5.008.251,25, hanno segnato un aumento rispetto alla stagione precedente, e precisamente di lire 454.758,25. Per quanto riguarda le spese, l'esercizio beneficia di un più vantaggioso rapporto percentuale degli in-

trolti in confronto delle spese, rapporto che è stato quest'anno del 50,05 per cento, contro il 48,8 per cento dell'anno scorso.

® Una convenzione hanno stipulato il TEATRO ALLA SCALA ED IL REALE DELL'OPERA, ad iniziativa del Sottosegretario alla Stampa ed alla Propaganda, nel senso di coordinare l'attività dei due teatri per scambiarsi notizie sulle opere e sugli artisti per la prossima stagione. I due teatri dovranno attenersi al concetto di impegnare per il numero minimo indispensabile di recite gli artisti che non intendono adeguarsi alla nuova economia e di valorizzare, per contro, i giovani artisti già affermati.

® Il DIRETTORIO DEL SINDACATO DEI MUSICISTI PER LA LOMBARDIA è stato così composto: Gaspare Scuderi (segretario), Giuseppe Cesare Paribeni, Felice Lattuada, Alberto Poltronieri, Franco Capuana, Enrico Giachetti, Nicola Janigro, Luigi Bracco, Primo Casale. Furono eletti sindaci: Iginio Robbiani, Michelangelo Abbado, Edgardo Corio.

® Il Consiglio dei Ministri ha approvato un progetto di legge a favore dell'Accademia di S. Cecilia, tendente alla RICOSTITUZIONE DELL'ORCHESTRA STABILE DELL'AUGUSTEO, per maggiormente valorizzare l'Italia nel campo musicale internazionale e per promuovere l'incremento delle manifestazioni nazionali d'arte musicale, attuando anche giri artistici di propaganda sinfonica in patria ed all'estero.

® Il Ministro dell'E. N. ha nominato la COMMISSIONE PER GLI ESAMI DI STATO DI MUSICA E CANTO (cattedre e abilitazione) che si terranno a Roma nel corrente mese. *Presidente* il maestro Achille Schinelli, del Conservatorio di Milano; *Membri*, il prof. Filippo Guglielmi (Convitto Nazionale di Tivoli) e il prof. Alfredo De Ninno (Conservatorio di Napoli).

® Un altro NUMERO UNICO BELLINIANO è stato pubblicato con l'approvazione del Comitato nazionale per la celebrazione del Centenario. Esso contiene autografi, scritti e pensieri di Starace, De Vecchi di Val Cismon, Teruzzi, Bottai, San Martino di Valperga, Molinari, Cilea, Giordano, Marinetti, Profeta, Ferrari-Trecate, Refice, Galeffi, ecc.

® Il SINDACATO GIORNALISTI DI TRIESTE ha fatto una concreta proposta per una SERIE DI SPETTACOLI in quella città, che dovrebbero tenersi al teatro Rossetti dal 1° ottobre al 30 aprile, con un complesso di 210 serate. Si avrebbero una grande stagione lirica di sette opere; otto primarie compagnie di prosa; cinque concerti sinfonici e quattro di solisti; due compagnie di operette.

® A cura dell'ENTE TRIESTINO PER I CONCERTI SINFONICI, dei quali è direttore artistico Max Reiter, si daranno nei mesi di maggio e di novembre, alcune udizioni, già iniziate, dirette dallo stesso Reiter, da Bruno Walter, Bernardino Molinari e Victor De Sabata.

I giornali triestini, però, segnalano che in tre concerti da eseguirsi alla distanza di pochi giorni, vi sieno, di fronte a 10 pezzi di autori tedeschi, soltanto due di italiani (Rossini e Zandonai) e nessuno di compositori francesi, spagnuoli ecc.

® Al Congresso internazionale, tenutosi a Siviglia, l'ON. DINO ALFIERI è stato nominato Presidente della Confederazione internazionale delle Società degli Autori e Compositori.

® Il TEATRO LA FENICE DI VENEZIA è stato ceduto dai palchettisti al Comune, col solo obbligo di esitazione di un mutuo ipotecario di Lire 400.000.

® IL CARRO DI TESPI LIRICO inizierà il suo giro estivo il 22 giugno a Fiume. Il repertorio comprende *La sonnambula*, *Tosca* e *Rigoletto*. Il palcoscenico sarà ampliato considerevolmente; l'impianto elettrico assorbirà circa 400 mila candele e la platea sarà circondata da una serie di tribune a otto gradini che ne aumenterà considerevolmente il numero dei posti.

® Il cartellone della STAGIONE LIRICA DELL'E.I.A.R. che si svolgerà da giugno a dicembre, comprenderà ben sessanta opere, delle quali cinquanta italiane e dieci straniere.

Le opere italiane, in ordine alfabetico d'autore, sono le seguenti: *Madonna Imperia* di Alfano; *Ave Maria* di Allegra; *Emiral* di Barilli; *I Puritani* di Bellini; *Ghibellina* di Bianchi; *Scampolo* di Camussi; *I misteri gaudiosi* di Cattozzo; *Adriana Lecouvrer* di Francesco Cilea; *Il matrimonio segreto* di D. Cimarosa; *Driada* di Victor De Sabata; *La Fiamminga* di Donaudy; *Elisir d'amore* di Donizetti; *Ciottolino* di Ferrari Trecate; *Andrea Chénier*, *Cena delle Beffe*, *Madame sans-gêne* di Giordano; *Giocondo e il suo Re* di Jachino; *Il Miracolo* di Laccetti; *Pergolesi* di Landi; *Granceola* di Lualdi; *Dispetti amorosi* di Luporini; *Jacquerie* di Marinuzzi; *Lodoletta*, *Maschere*, *Piccolo Marat* di Mascagni; *Il ballo delle ingrate* (istrumentazione di Toni) di Monteverdi; *Monacella*, *Al lupo!* di Mulè; *Fanfulla* di Parelli; *Primavera fiorentina* di Pedrollo; *Tutti in maschera* di Pedrotti; *La serva padrona* e lo *Stabat Mater* di Pergolesi; *Il giudizio universale* di Perosi; *La bisbetica domata* di Persico; *Manon Lescaut*, *Tabarro*, *Edgar* di Puccini; *Maria Egiziaca*, *La campana sommersa* di Respighi; *Anna Karenine* di Robbiani; *L'Inganno felice* di Rossini; *La nave rossa* di Seppilli; *Aida*, *Trovatore*, *Nabucco* di Verdi; *La Sagredo* di Vittadini; *La vedova scaltra*, *Amore medico* di Wolf Ferrari; *Giulietta e Romeo*, *Francesca da Rimini* di Zandonai.

Tra le opere straniere figurano: *Dannazione di Faust* di Berlioz; *Cabrera* di Dupont; *Arianna e Barbablèu* di Dukas; *La Goyescas* di Granados; *Cendrillon* di Massenet; *L'impresario* di Mozart; *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns; *Il cavaliere della rosa* di Strauss; *Tannhäuser* di Wagner; *Il Franco cacciatore* di Weber.



® All'ADRIANO DI ROMA si è iniziata, il 18 c. m., una stagione lirica con l'*Aida*. Seguiranno *Gioconda*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Andrea Chénier*, *Piccolo Marat*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Tosca*, *Butterfly* e *Le burle di Lisetta* (novità per Roma) di Giovann Garau, libretto di A. Lega. Direttore il maestro Sebastiani.

® L'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA DI SIENA ha pubblicato, in elegante ed illustrato opuscolo, il programma dei suoi corsi estivi dal 1° luglio al 31 agosto p. v. I docenti saranno Bonucci (violoncello), Casella (pianoforte), Frazzi (composizione), Germani (organo), Maria Labia (arte vocale da concerto), Ada Sassoli Ruata (arpa); Serato (violino); Baruti (accompagnamento spartiti). Si svolgeranno anche corsi complementari di Direzione d'orchestra, di Musica d'assieme, e si terranno Conferenze di estetica e di storia della musica. La tassa di frequenza è di L. 500 per un corso; e di L. 250 per ciascun corso successivo. A richiesta s'invia programma dettagliato.

® L'ASSOCIAZIONE PALERMITANA CONCERTI SINFONICI, in seguito alla situazione deficitaria del suo bilancio, per deliberazione dell'assemblea si è sciolta, nominando a liquidatore il cavaliere Ignazio Ciotti.

E' da augurarsi che un nuovo Ente di concerti orchestrali abbia a sorgere in sostituzione dell'A.P.C.S., le cui benemerenze nel campo artistico sono non poche.

® La prima della DONNA SILENZIOSA di R. Strauss si darà il 24 giugno a Dresda.

® Franco Capuana dirigerà la consueta stagione di OPERA ITALIANA a VICHY, tra l'agosto e il settembre, col seguente programma: *Norma*, *La forza del destino*, *Aida*, *Tosca*, *Butterfly*, *Cavalleria* e *Pagliacci*.

® Sempre a VICHY, dal 13 al 26 agosto si terrà il CONGRESSO INTERNAZIONALE DEI COMPOSITORI DI MUSICA sotto la presidenza di Riccardo Strauss e di Alberto Roussel. Per l'occasione, si svolgeranno, con la partecipazione e direzione di molti congressisti, alcuni concerti comprendenti i più significativi lavori di compositori di tutti i paesi.

® IL MAESTRO FURTWÄNGLER, ormai completamente riconciliato col governo nazista, ha avuto un caloroso successo, nel suo primo concerto tenuto alla Filarmonica, al quale assistevano alcuni membri del governo stesso.

® Ben dodici erano i concorrenti al Gran Premio di Roma parigino; e precisamente i giovani Maillard-Verger e Wolff, allievi di Paul Dukas; e le signorine Pauly e Maurice, ed i giovani Challan, Mirouze, Servanti, Stern, Lantier, Litaize, Friboulet e Gabriel-Marie, che hanno studiato con Busser.

Sono stati ammessi al concorso definitivo, in ordine di merito: Challan, Maillard-Verger, Wolff, Litaize, Lantier e Stern. Da notare che il candidato Litaize è cieco. E' questa la prima volta che si presenta un caso simile.

® La Casa Peters ha pubblicato un'ARIA INEDITA DI BACH, per contralto, con accompagnamento di due violini e continuo.

® Nel 1934, l'OPERA NAZIONALE DI BERLINO ha avuto oltre 400 mila spettatori.

## NECROLOGIO

® A Torino è morto improvvisamente, il 21 aprile, il maestro LEOPOLDO CASSONE, non ancora cinquantenne. Allievo di Amilcare Zanella a Pesaro, fece rappresentare le opere: *Velda*, *Al mulino*, *Il barbiere di Siviglia*. Ne aveva terminato da poco un'altra, *Alda*, su libretto di Giovanni Dovretti. Faceva parte del trio Ghesi-Zanardelli-Cassone.

® Il 28 aprile, in Inghilterra, è deceduto ALESSANDRO CAMPBELL MACKENZIE, dal 1888 al 1924 direttore della Reale Accademia, dove successe a Macferren. Dimorò per molti anni a Firenze. Scrisse le opere *Colomba*, *The Troubadour*, *His Majesty* e *The Cricket on the Heart*.

ABBAZIA - ESTATE 1935-XIII

A cura della sottoscritta verranno, nei mesi di luglio e agosto, nell'aula maggiore del R. Ginnasio Dante Alighieri, gentilmente concessa dall'Autorità scolastica, tenuti da

**CARLO PERINELLO**

dei

Corsi straordinari di lezioni di

**ARMONIA RAZIONALE**

Questi corsi, eminentemente integrativi e di alto valore culturale scientifico artistico musicale, del tutto nuovi nel loro genere, interessano non solo professionisti di musica, come compositori, esecutori, insegnanti, critici e studiosi, ma anche tutti coloro che, pur non essendo professionisti, coltivano la musica e gli studi musicali.

Per prospetti contenenti programmi, norme generali, facilitazioni di viaggio e di soggiorno, vitto ed alloggio, nonchè per qualsiasi altra informazione, rivolgersi a

*LA ZARLINIANA*
*Casa Editrice Libraria Musicale*
ABBAZIA (Fiume)

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### OPERE D'INTERESSE MUSICALE

PILATI (M.) (123412). *Ossolo di Ildebrando Pizzetti.* Guida tematica illustrativa con esempi musicali. (A) L. 7,—

### PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.) (E. R. 1656). *Sonate.* Vol. 1° (N. 1-12) (Casella) — testi francese, tedesco e inglese. (B) L. 20,—

Sonate staccate:

—— (E. R. 1679). Op. 2 N. 1 (B) L. 5,—
—— (E. R. 1680). » » » 2 » » 4,—
—— (E. R. 1681). » » » 3 » » 5,—
—— (E. R. 1682). » 7 » » 5,—
—— (E. R. 1683). » 10 » 1 » » 5,—
—— (E. R. 1684). » » » 2 » » 4,—

NORDIO (C.) (123382). *Umoresca* («Kessyatna») (A) L. 6,—

TAGLIAPIETRA (G.). *Antologia di musica antica e moderna* (testi ital., franc., tedesco e ingl.):

—— (E. R. 1675). Vol. 15° (B) L. 20,—
—— (E. R. 1676). » 16° » » 18,—
—— (E. R. 1677). » 17° » » 15,—
—— (E. R. 1678). » 18° » » 25,—

TEDOLDI (A.) (123349). *La casa delle bambole* (Doll's House). (A) L. 4,—

### OPERE TEATRALI

PIZZETTI (I.). Ossolo. Dramma in 3 Atti. (A) L. 50,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123250). *Concerto* per Violoncello ed Orchestra. Riduz. dell'A. (A) L. 18,—

### SAXOFONO

CUNEO (A. F.) (E. R. 1746). *Metodo completo per Saxofono Contralto in Mi ♭.* (B) L. 10,—

### LIBRETTI

PIZZETTI (I.). Ossolo. Dramma in 3 Atti. L. 5—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

AMBROSIUS (H.). *Drei praeludien und Fugen* für Flöte und zwei Violinen. (H. Litolff's, Braunschweig).

BACH (J. S.). *Sonatas & Partitas* for solo Violin. (J. Hambourg). (Oxford University Press, London).

BACH (W. Fr.). *Grave.* Transcription de M. Maréchal. (Max Eschig, Paris).

BLANCHET (G.). *La Pavane.* Violon et Piano. (Max Eschig, Paris).

BOISMORTIER (J.). *Zwei Sonaten* für 2 Flöten (W. Zimmermann, Leipzig).

BOSSI (R.). *Ricreazioni* di Antiche musiche italiane per Orchestra d'Archi. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 15,—

BRUGGEMANN (W.). *Fünf leichte Duette* für zwei Violinen (H. Litolff's, Braunschweig).

CASTELNUOVO TEDESCO (M.). *Quintetto.* (A. Forlivesi & C., Firenze). Partitura e Parti L. 75,—

DAMME (van P.). *Mélodie* pour Violoncelle (ou Violon) et Piano. (Max Eschig, Paris).

DESDERI (E.). *Jazz Suite* pour Violon et Piano. 1. Fox Trot; 2. Blues; 3. Hoc. (A. Leduc, Paris).

DUPORT (J. P.). *Sonate N. 5* pour Violoncelle et Piano. Réalisation de H. Roglater. (M. Eschig, Paris).

GABUCCI (A.). *Dix Études Modernes* de grande difficulté pour Clarinette. (Buffet-Crampon, Paris).

GENTILUCCI (O.). *Evocazione* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—

GHEDINI (G. F.). *Due Poemi.* Violino e Pianoforte. (Universal-Edition, Wien).

GORESSI (I.). *Tellus.* Aria per Violino e Pianoforte. L. 5. — *La tomba.* Elegia per Violino solo. L. 3. — *Notturno* per Violino e Pianoforte. L. 4. (F. Bongiovanni, Bologna).

GRAUN (J. G.). *Trio Sonate für Flöte* (oder Violine), Violine und Violoncelle (ad lib.) mit ausgesetzter Klavierbegleitung (O. Fischer) (W. Zimmermann, Leipzig).

GRIMM (G. F.). *Rapsodie Espagnole* für Violoncello und Klavier. — *Ballade* für Violoncello und Klavier. (H. Dünnebell, Berlin).

HAENDEL (G. F.). *Musette in G. dur,* für Violine und Klavier (Orgel). — *Kleine Ballet-Suite in G. Dur.* Partitur Barbeiung von G. Göhler (Klasner & Siegel, Leipzig).

HAENDEL (G. F.). *Concerto en Si min.* Transcription pour Violoncelle et Piano (H. Casadesus). — *Double Concerto en ut maj.* pour 2 Violoncelles et Piano. (F. Ronchini). (Max Eschig, Paris).

HAENDEL (G. F.). *Sechs Sonaten* für Violine und Klavier (H. Roth). Heft I. (H. Litolff's, Braunschweig).

HALFFTER (E.). *Canzone e Pastorella.* Trascriz. per Violoncello e Pianoforte (G. Casadei). (Max Eschig, Paris).

HASSE (C.). *Suite in A. Moll.* Fünf Stücke für Violine und Klavier (Violoncello ad lib.). (Litolff's, Braunschweig).

HAYDN (J.). *Drei Trios* Aufgefunden und für den Vortrag eingerichtet von A. Sandberger, Violine, Viola und Violoncello. (Litolff's, Braunschweig).

HAVEMANN (G.). *4 Melodies* for Flute and Piano. (W. Zimmermann, Leipzig).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

**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

## DITTE RACCOMANDATE

### NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*

**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

*MILANO.*

**Casa Ed. Musica Sacra** - Fatebenefrat., 21.

**G. Ricordi e C.** - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.

*NAPOLI.*

**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*

**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*

**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*

**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

*TRIESTE.*

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

*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.

### INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti; le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO VI · GIVGNO · MCMXXXV · XIII

*Tassa pagata per supplemento*

## 250° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA DI

# GIORGIO FEDERICO HÄNDEL

*Concerto N. 7* per Organo e Orchestra « Bourrée » —
*Concerto N. 13* per Organo e Orchestra « Cuculo e Usignolo » (Orchestra Sinfonica di Londra; m.° Coates) . . . . . DA 1261 L. 22

**MESSIA**

« *Alleluja* » (Organista Andrews) . . . . . S 10016 » 25
*Sinfonia Pastorale* (Orchestra Sinfonica di Filadelfia; m.° Stokowsky) AW 219 » 30
*Messia* (Reale Società Corale di Londra) . . . . . AW 4296 » 30

**SERSE**

*Largo* (Orchestra Sinfonica di Chicago; m.° Stock) . . . . . AW 282 » 30
*Ombra mai fu* (Largo) (tenore Caruso) . . . . . DB 133 » 30
*Ombra mai fu* (Largo) (tenore Schipa) . . . . . DB 1064 » 30
*Ombra mai fu* (Largo) (tenore Gigli, con Organo) . . . . . DB 1091 » 30
*Ombra mai fu* (Largo) (Organista Andrews) S 10087 » 25
*Ombra mai fu* (Largo) trascriz. Gibson (Gibson, grande Organo) . S 10156 » 25

## 250° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA DI

# DOMENICO SCARLATTI

VENTI SONATE ESEGUITE AL CLAVICEMBALO
DA **WANDA LANDOWSKA**

*Sonata in « Sol magg. »* e *Sonata in « Sol min. »* (Bucolica) — *Sonata in « Do magg. »* e *Sonata in « Fa min. »* . . . . . DB 4960 L. 30
*Sonata in « La magg. »* (Barcarola » — *Sonata in « Fa magg »* e *Sonata in « Fa min. »* . . . . . DB 4961 » 30
*Sonata in « Si min. »* e *Sonata in « Re magg. »* (Tempo di ballo) — *Sonata in « Fa diesis min. »* e *Sonata in « Re magg. »* . . . DB 4962 » 30
*Sonata in « Mi min. »* (Gli addii) — *Sonata in « Do diesis min. »* . DB 4963 » 30
*Sonata in « Mi magg. »* e *Sonata in « Sol magg. »* (Le Campane) — *Sonata in « Sol min. »* e *Sonata in « Mi bem. magg. »* . . DB 4964 » 30
*Sonata in « Mi magg. »* (Corteo) — *Sonata in « Fa magg. »* e *Sonata in « Fa magg. »* . . . . . DB 4965 » 30

**Ai primi acquirenti della serie completa di 6 dischi offriamo in omaggio oltre l'elegante album (serie N. 60), un opuscolo di commento sulle 20 SONATE recante la firma autografa di WANDA LANDOWSKA.**

Serie completa con Album L. 180

**Album e dischi si vendono anche separatamente.**

**Rivenditori de "LA VOCE DEL PADRONE" autorizzati in tutte le Città d'Italia e Colonie**



CARLO ERBA S. A. - MILANO




L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

**Opopeptol**
*Il digestivo classico*



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



## ABBAZIA - ESTATE 1935-XIII

A cura della sottoscritta verranno, nei mesi di luglio e agosto, nell'aula maggiore del R. Ginnasio Dante Alighieri, gentilmente concessa dall'Autorità scolastica, tenuti da

**CARLO PERINELLO**

dei

Corsi straordinari di lezioni di

**ARMONIA RAZIONALE**

Questi corsi, eminentemente integrativi e di alto valore culturale scientifico artistico musicale, del tutto nuovi nel loro genere, interessano non solo professionisti di musica, come compositori, esecutori, insegnanti, critici e studiosi, ma anche tutti coloro che, pur non essendo professionisti, coltivano la musica e gli studi musicali.

Per prospetti contenenti programmi, norme generali, facilitazioni di viaggio e di soggiorno, vitto ed alloggio, nonchè per qualsiasi altra informazione, rivolgersi a

*LA ZARLINIANA*
*Casa Editrice Libraria Musicale*
ABBAZIA (Fiume)

# 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. — G. S. Bach, G. F. Händel e D. Scarlatti nel 250° anniversario della nascita . . . . . Pag. 211

M. Ferrarotti. — Ritratti inediti di musicisti . . . . . » 222

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Le cause della voce dei violini di Stradivari. - Italia. - Estero . . . . . » 230

**VITA MUSICALE:** Il 2° Maggio musicale fiorentino (A. Damerini). - Teatri. - Concerti . . . . . » 234

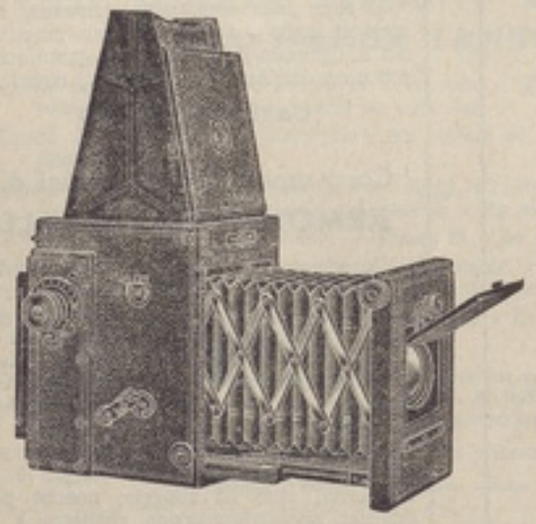
**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. Schnabl Rossi) . » 244

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 246

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 248


**BRANO MUSICALE**

A. Tedoldi: *Piccoli soldati in marcia.*

*APPARECCHI FOTOGRAFICI*

**THORNTON-PICKARD**

RAPPRESENTANTI:

**LAMPERTI & GARBAGNATI**

**MILANO**

**Piazza S. Alessandro, 4**


Anno XVII. Giugno 1935-XIII N. 6




# G. S. Bach - G. F. Händel - D. Scarlatti

## nel 250° anniversario della nascita

Nell'anno 1685, esattamente due secoli e mezzo fa, nacquero tre grandi Maestri della nostra arte, Giovanni Sebastiano Bach, Giorgio Federico Händel, e Domenico Scarlatti.

### Giovanni Sebastiano Bach.

Nato a Eisenach in Turingia, costituisce uno degli esempi di quanto può svilupparsi una facoltà artistica quando in lunga discendenza famigliare si trasmette da padre a figlio. Bisogna andare cent'anni indietro per trovare un Bach che non sia musicista e anche quello poco mancò che non lo fosse. Abbiamo infatti nel 1590, nella campagna di Gotha (Turingia) un Vito Bach fornaio che nelle sue ore libere suonava la cetra di montagna con un talento musicale che avrebbe meritato uno strumento più degno. I figli di lui sono già musicisti di professione, i nipoti, i pronipoti già rinomati organisti, sparsi nelle varie città della Turingia. Un Giovanni Ambrogio Bach, organista a Eisenach, fu padre al nostro Giovanni Sebastiano.

Questi, orfano già a 10 anni, venne ritirato da un suo fratello di 14 anni più anziano, organista a Ohrdruf, che gli insegnò la musica, professione ormai tradizionale nella famiglia. Ma la troppa voglia di studiare, anzi, la smania di progredire di Sebastiano sembrò eccessiva al fratello maggiore, che si sentì in dovere di frenarla, qualche volta anche con durezza. I bisogni della sua famiglia sempre più numerosa lo costrinsero poi a cercare un altro ricovero pel piccolo fratello che, grazie alla sua bella voce di soprano, fu accolto in un convento-ginnasio, a Lüneburg (in quel di Hannover), ove il rettore dell'istituto lo tenne anche dopo avvenuta la mutazione di voce, a causa del suo « gran talento musicale » e gli fece suonare il violino nella propria orchestra.

Fu in quel convento che il ragazzo Bach fece la prima conoscenza di molte composizioni anche d'autori italiani, che egli, sempre avido di perfezionarsi, trovava nella ricca biblioteca conventuale. Il soggiorno di Lüneburg divenne in seguito utile al suo avvenire anche pel fatto che poteva recarsi frequentemente nella vicina Amburgo ad ammirarvi le celebrità del tempo, quali i maestri Reinkens e

Mattheson, oppure a Celle, dove il duca di Brunswick teneva, per compiacenza alla moglie francese, un'orchestra quasi tutta di francesi e propagatrice di musica francese. Sicchè Bach non aveva ancora 18 anni quando già le scuole nazionali d'Italia e di Francia, con le loro caratteristiche, colpivano la sua mente sempre aperta e desiderosa di conoscere e di sapere. A 18 anni uscì il giovane da quel convento-ginnasio e ottenne un posto di violino nell'orchestra ducale di Weimar, ritornando così alla nativa Turingia che poi non abbandonava più se non per recarsi a Lipsia, in Sassonia, paese legato alla Turingia, oltre che geograficamente, da comuni vincoli di razza e di dialetto.

A Weimar, per altro, la soddisfazione di grattare ancora un violino qualunque in orchestra non doveva essere troppa per un giovane così geniale, epperò egli si indusse di assai buon grado ad accettare un posto d'organista ad Arnstadt, offerta dovuta alle sue numerose relazioni di famiglia in quei dintorni. L'organista che lo richiese era allo stesso tempo intendente di cucina di quel sovrano conte e aveva per moglie una Bach. Il nuovo posto costituiva quasi una sinecura pel nostro maestrino che ne approfittò per perfezionarsi sul cosidetto « re degli strumenti » sino a diventare poi uno dei primi organisti di Germania e d'Europa. Oltre a ciò, i congedi concessigli con larghezza gli permisero di viaggiare e di ascoltare i più noti organisti, quali il celebre Buxtehude a Lubecca, dove l'ammirazione per costui lo trattenne ben oltre il termine fissatogli dal Concistoro di Arnstadt.

Questo consesso, quando poi finalmente Bach ritornò, lo invitò a discolparsi, rimproverandogli anche di non curarsi affatto dell'istruzione dei ragazzi cantori o di preludiare sull'organo in un modo « non mai prima udito » e, accusa più grave di tutte, di aver fatto assistere una donna ai suoi esercizi organistici in chiesa. Bach si giustificò da tutti gli appunti, ribattendoli uno per uno senza falsa umiltà, ma non potè impedire che i rapporti col Concistoro rimanessero assai tesi. Fu per ciò contentissimo di trovare, un anno dopo, un posto d'organista nella vicina Mühlhausen, non senza aver prima sposato quella « donna », che fu la sua prima moglie, Maria Barbara. Da Mühlhausen (da non confondersi con l'omonima città alsaziana) egli tornò a Weimar, e questa volta come organista di corte. Molti dei suoi più bei preludi e fughe per organo furono creati in quella città. Dopo 6 anni, quel duca gli aggiunse alla carica d'organista quella di « maestro di concerto » come si dice in Germania, ossia di 1° violino di spalla, nell'orchestra ducale. Secondo l'uso invalso, Bach, oltre a questa doppia mansione, aveva anche l'obbligo di comporre delle cantate per la chiesa.

È semplicemente enorme il numero delle cantate scritte dagli innumerevoli organisti, di settimana in settimana, nella Germania protestante d'allora. Tali cantate, sopra un testo che ogni settimana variava, costituivano, con la predica, il fondamento del servizio religioso luterano che cercava così di supplire alla mancanza del cerimoniale mistico della chiesa cattolica. Epperò si spiega anche perchè la musica da chiesa prendesse un così grande sviluppo nei Paesi luterani. Era in qualche modo il « rifugio » dell'anima mistica che non sapeva appagarsi della forma eccessivamente sobria e « razionale » del nuovo culto.

È noto d'altronde come la riforma di Zwingli e di Calvino, più inesorabile di quella di Lutero, togliesse all'« anima mistica » anche quell'ultimo rifugio, la musica, e come per le chiese delle città tedesche che avevano adottato quella



fede, non occorressero nè maestri d'organo nè istruttori di cori. Nessuna meraviglia che Bach, che era come la personificazione della musica, avesse in orrore la fede riformata tipo svizzero-francese e aderisse con fervore a quella più poetica e conciliante del riformatore suo conterraneo, Lutero. Egli trovava nelle esigenze del rito luterano un vasto campo per occupare la sua inesauribile fantasia di musicista, e se, servendo quel culto, non poteva scrivere, come Händel, delle opere teatrali, scrisse però oltre alle cantate, le *Passioni* che sono, in qualche modo, dei drammi musicali. Ad Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, e poi a Köthen, e infine a Lipsia, Bach compose oltre 2000 fra Cantate, Passioni, Oratori, Motetti ecc., tutto un mondo musicale dove un enorme magistero tecnico si sposa ad un'arcirica invenzione tematica e a un grande amore del dettaglio pittoresco che sa mettere a frutto tutte le possibilità del testo anche laddove questo ci appare come se non ne avesse nessuna.

A Weimar, per altro, l'arte di Bach si sarebbe sviluppata in un senso meno liturgico, se dopo la morte del direttore di quell'orchestra egli ne fosse, come aveva fermamente sperato, divenuto il successore. Vedendo che gli fu preferito il figlio del defunto, un musicista mediocre, Bach non volle più rimanere a Weimar malgrado i vantaggi materiali e sociali della sua posizione. Ed il suo spiegabilissimo risentimento gli fece accettare un'offerta del duca di Anhalt-Köthen per il posto di direttore delle musiche di corte, benchè in quel ducato regnasse la da lui aborrita fede riformata. In quelle chiese non vi era nulla da fare per lui. Fuori dei primitivi inni cantati dai fedeli stessi con le loro voci incolte, non vi si faceva musica alcuna. Addio cantate, addio fantasiosi preludi e sapienti trascrizioni di corali sul bell'organo di Weimar! Ma tutto egli avrebbe sofferto pur di volgere le spalle a quella corte ingrata. In realtà quella corte lo stimava molto pur non essendo affatto conscia del di lui altissimo valore d'artista. Ma come fargliene un addebito se i professionisti suoi contemporanei e gli stessi suoi figli non si rendevano affatto conto, più tardi, di questo suo valore?

Il soggiorno a Köthen servì a Bach per famigliarizzarsi vieppiù con la musica seria di carattere profano, e per di più gli offriva il vantaggio di non dover occuparsi di quei benedetti cori che per lui, il quale pur amava comporre le più grandiose musiche corali, erano e rimasero per tutta la vita una specie di « bestia nera ».

Gli è che a Bach mancava, oltre al dono di saper trattare gli uomini, anche quello dell'organizzazione. Senza cori, e perciò libero da ciò che per lui era una fonte d'infinite seccature, egli a Köthen non aveva da fare che con l'orchestra e col suo principe, un giovane istruito e che era stato anche in Italia, amante di musica oltre ogni dire. Egli divenne presto un suo vero amico e finì per volere il « suo Bach » sempre vicino, anche nei suoi viaggi, di cui però nessuno lo condusse in Italia. Come sarebbe stato interessante per Bach di vedere l'Italia di cui egli già conosceva ed altamente apprezzava la musica in quanto si concretava nei nomi di Frescobaldi, Legrenzi, Corelli, Vivaldi. Lo studio dei quali aveva formato la sua delizia, come ne fanno prova le sue celebri trascrizioni oltre a non poche sue composizioni originali che ne rivelano l'influenza.

A Köthen scrisse molta musica profana, e fra essa anche le tanto leggiadre *Suites* per cembalo. I sei anni passati in quella cittadina sarebbero stati i più felici per lui, se non gli fosse mancato l'organo, lo strumento diletto sopra tutti, e una

gravissima sciagura famigliare non lo avesse colpito: la morte della moglie. Tra i figli lasciatigli da Maria Barbara citiamo Friedmann e Emanuele che divennero più tardi essi stessi dei celebri musicisti, più celebri, pel pubblico d'allora, dello stesso padre. Bach rimasto solo con quattro figli in minore età, dopo un anno e mezzo, si decise a sposare la figlia d'un trombettiere di corte, Anna Maddalena Wulken di 15 anni più giovane di lui. Questa donna, portata alla musica ancor più della prima moglie, divenne presto una sua allieva di canto, di cembalo e... di contrappunto. Un'ambizione particolare della nuova compagna era quella di copiare e mettere in ordine le composizioni del marito. La scrittura musicale in quel tempo, in cui l'uso della stampa era ancora limitato, aveva una ben maggiore importanza che non oggi, e la signora Bach vi si perfezionava al punto che tra i manoscritti delle opere bachiane la sua scrittura si distingue appena da quella dell'autore.

Intanto la nostalgia dell'organo si fa per Bach sempre più pungente, e oltre a ciò la già menzionata sua antipatia contro la fede riformata che per ragioni dinastiche regnava a Köthen, nonchè il desiderio di poter far meglio istruire i figli di quanto consentisse il ristretto ambiente di quella cittadina, inducono il maestro a cercare un posto d'organista in una grande città. Informato d'una vacanza ad Amburgo, uno dei centri musicali della Germania d'allora, egli si presenta candidato e riporta un trionfo sull'organo, nel concerto di prova. Ma fu trionfo puramente artistico, decretato dal mondo musicale di quella grande città, che non ebbe la virtù di convincere l'autorità ecclesiastica, la quale preferì a Bach un tale che come organista nulla valeva a confronto di lui, ma che viceversa era in grado di ricompensare la sua nomina con un dono di oltre mille talleri alla « chiesa »... Fu allora che Bach, disgustato, preferì di restare a Köthen; e solo dopo quasi altri due anni la nostalgia dell'organo gli si ravvivò ancora nell'occasione di una vacanza nella « cantoria » di S. Tomaso a Lipsia. E quel posto egli l'ottenne. Il principe di Anhalt-Köthen aveva troppa ammirazione per Bach artista per fare delle difficoltà all'amico che dunque si trasferì nella grande città sassone e vi rimase per tutta la vita.

Ma anche il nuovo posto non costituiva per lui l'ideale: come « cantore » di S. Tomaso, Bach era bene una specie di direttore generale della musica di tutte le chiese di Lipsia, ma quando egli l'assunse, il prestigio di quel posto era già assai diminuito. E Bach a cui veniva meno ogni dote d'organizzazione non era l'uomo da poter rialzare quel prestigio agli occhi di gente che non vedeva in lui l'artista ma il « cantore ». Come tale egli doveva insegnare ai ragazzi non solo il canto, ma anche il latino! Quanto egli tenesse poco ad essere cantore, anzi, quanto fosse seccato di professarsi tale, risulta anche dal fatto che non firmò mai con quel titolo, bensì con quello di *director musicae* oppure, alla greca, *musices*, forte delle nomine dei duchi di Weimar e di Anhalt-Köthen. Senonchè, quei principotti non erano soverchiamente considerati in un comune dell'importanza di Lipsia. Ci sarebbe voluta almeno una nomina del sovrano sassone, principe elettore del Sacro Romano Impero e re di Polonia. Bach lo capiva bene e brigò per ottenere una tale nomina ed all'uopo compose una grande messa per quel Re (che era cattolico): la celebre *Messa in si minore* che alcuni mettono ancora al di sopra della *Passione secondo S. Matteo*.

Il sovrano gradì molto la dedica di questa grandiosa composizione, ma la nomina a « compositore di corte » tardò ancora qualche anno; ad ogni modo, essa venne, e Bach, nelle sue continue lotte contro il Concistoro e il comune che, per fortuna sua, non erano mai d'accordo, ma pure gli rimproveravano cento pretesi arbitrii e sopratutto — e in ciò avevano un po' di ragione — la disorganizzazione dei servizi della cantoria, aveva ora l'appoggio della corte di Dresda, ch'era quello che maggiormente gli importava, assai più del titolo in sè stesso che avrebbe reso felice un uomo più vanitoso di lui. Per Bach fu poi soddisfazione maggiore quella di essere onorato dal grande re Federigo di Prussia, musicista egli stesso di talento non comune.



Il resto della sua vita si svolse a Lipsia senza alcunchè di notevole. Più degna di nota fu la sua grande produzione artistica, che solo la morte troncò. Quando il Maestro nel 1750 chiuse per sempre gli occhi affaticati e quasi ciechi, aveva mandato un ultimo sorriso di paterna tenerezza a Cristiano, il più piccolo dei suoi figli e l'allievo prediletto. Questo sorriso portò fortuna a costui per tutta la vita. Cinque anni dopo la morte del padre lo troviamo infatti a Milano nientemeno che organista al Duomo, e più tardi, a Londra si coprì di gloria in un genere — l'opera teatrale — l'unico che il padre non aveva trattato mai. E mentre Cristiano, come i suoi fratelli Friedemann e sopratutto Emanuele, andavano, come compositori, a furia di successi, diventando celebri anche fuori patria, l'opera del padre che non aveva mai avuto dei successi di questo genere, cadde presto nell'oblio.

Ventisette anni Bach aveva trascorsi a Lipsia, nella cantoria di S .Tomaso, se se ne toglie qualche viaggetto a Dresda, ad Halle, a Berlino, lavorando senza tregua per tutto il tempo che gli lasciavano gli spesso noiosissimi obblighi della carica. Quando morì aveva accumulato un'opera di mole ingente e che, senza che egli neppure lo sospettasse, doveva poi sfidare i secoli per la sua austera, granitica bellezza. Oscurata dapprima dalla gloria dei figli e di altri maestri, la gloria di Bach cominciò quasi tre quarti di secolo dopo la morte ,e fra quelli che lo « riscoprirono » è da ricordare particolarmente Mendelssohn.

L'opera di Bach chiude un'epoca e allo stesso tempo ne apre un'altra, giacchè a una meravigliosa sintesi di tutto ciò che si era fatto prima di lui, egli unisce quasi un rigoglio di boccioli di fiori ancora chiusi, boccioli che germoglieranno poi con i classici e diventeranno fiori grandi e lussureggianti con Wagner. Uno scienziato della musica mi assicurò una volta che non vi è armonia in Wagner che non si trovi già in Bach. Non giurerei che il dotto uomo non abbia un po' esagerato, ma in fondo aveva ragione. Gli è che per trovar qualche cosa che nettamente si stacchi da tutto il modo passato di concepire l'armonia, bisogna oltrepassare Wagner e fermarsi a Debussy. Per la polifonia invece, il magistero di Bach è sempre d'attualità, giacchè la tendenza di fare d'ogni voce una personalità distinta è in lui già così accentuata che la più ardita polifonia moderna non è altro se non uno sviluppo diretto di quella stessa tendenza, e la diversità della nostra musica nel suo insieme proviene, anzichè da nuove maniere polifoniche, dalle nuove abitudini di armonia, di struttura, di condotta melodica e — da non dimenticarsi — di strumentazione.

Quanto la polifonia di Bach sia stata, per così dire, gravida di avvenire, lo comprendiamo anche quando la paragoniamo a quella dei maggiori polifonisti del suo tempo, per esempio di Händel, di cui pure in quest'anno ricorre il 250° anniversario.

***

**Giorgio Federico Händel.**

Nacque anch'egli nel 1685 a Halle, nella Sassonia brandenburghese. Il padre, barbiere e chirurgo, voleva fare di lui un giurista benchè questi dimostrasse una spiccata attitudine per la musica fin dall'infanzia. Il principe elettore di Brandenburgo che fu poi re Federigo I di Prussia, s'interessò personalmente a questo bambino prodigio che già a 11 anni componeva dei trii che sorprendono anche oggi per la forma e l'invenzione melodica, e offrì al padre di farlo educare in Italia. Quel testone di barbitonsore ebbe il coraggio di rifiutare, pur non riuscendo tuttavia a far cambiar rotta al destino ed a fare del figlio un azzeccagarbugli. Giorgio Federico, ottemperando all'espressa volontà del padre, quando questi morì, s'inscrisse alla facoltà di legge, ma non avendo poi la forza di continuare lo studio di una tale materia per la quale non si sentiva portato, se ne andò ad Amburgo dove allora faceva molto parlare di sè il Keiser con il suo tentativo di creare un'opera originale tedesca.

Egli entrò nell'orchestra come violinista e il genere *opera* lo affascinò tanto che, sotto l'influenza del Keiser e con l'appoggio di Mattheson, altro operista amburghese, presto scrisse ed ebbe rappresentati egli stesso due lavori: *Almira* e *Nerone*. L'iniziativa del Keiser di far cantare in tedesco, oltre al non passare i confini amburghesi, fallì poi nella stessa Amburgo quando anche in quella città l'opera cantata in italiano, e per lo più anche da cantanti italiani, ne prese il posto. Il genere *opera* era appunto una creazione italiana, e questa « novità » tutti la volevano conoscere in quella forma genuina che gli adattamenti nazionali allora non sapevano nè potevano trasmettere. Perciò tanto il Keiser con la sua opera tedesca ad Amburgo, quanto Purcell con quella inglese a Londra finirono per dover cedere il campo all'opera italiana.

Händel intanto aveva avuto la soddisfazione di veder rappresentate le suddette sue opere tedesche e qualche altra ancora, e già assai prima che avvenisse lo sfacelo del teatro d'opera amburghese, lo troviamo in Italia, cioè sul suolo stesso che aveva prodotto il genere da lui prediletto. Là potè studiare a fondo gli elementi di successo di questa « novità » che conquistava il mondo; ed i primi frutti di tali studi furono le sue due opere, italiane questa volta, *Rodrigo* e *Agrippina*, e, da quel « nato con la camicia » ch'egli era, le vide subito rappresentate, l'una a Firenze, l'altra a Venezia. Ma il grande successo l'ebbe poco dopo con il suo *Rinaldo* a Londra dove egli, tedesco, contribuì ad accrescere il trionfo dell'opera italiana sull'opera inglese del geniale, ma sfortunato, Purcell.

Händel era stato invitato a venire a Londra da influenti personaggi inglesi che lo avevano conosciuto in Italia. Il suo dovere sarebbe stato invece quello di recarsi ad Hannover dove aveva accettato il posto di maestro di cappella a corte di quel principe elettore, un posto che gli era stato procurato a Venezia dall'abate Steffani che, datosi alla diplomazia, non si sentiva più di occuparlo, dopo che lo aveva innalzato a grande importanza con le sue eccellenti esecuzioni d'opera italiana ammirate in tutta la Germania del Nord. (Il fatto di aver destinato il giovane Händel a suo successore, dimostra quanto questi doveva già essersi assimilati gli elementi della vera opera italiana, tanto da apparire allo Steffani come autentico operista italiano, altrimenti sarebbe stato inesplicabile che costui avesse affidato a un tedesco la continuazione del proprio lavoro di propaganda operistica italiana così gloriosamente iniziato ad Hannover). Händel invece non fece che una brevissima visita ad Hannover e corse a Londra, ove il trionfale successo del *Rinaldo* gli valse offerte onorifiche e ben dotate, massima quella della stessa regina che lo volle a Londra come direttore della musica. È comprensibile che egli preferisse, dopo sì brillante esordio, la grande capitale britannica a una città di provincia tedesca, e il favore di una regina a quello d'un principe, fosse pure un principe elettore. Ma i contratti eran contratti anche allora, e le suscettibilità principesche un terreno delicato nel quale per un semplice musicista era pericoloso azzardarsi.



Comunque, Händel rimase a Londra sfidando l'ira del principe di Hannover che egli certo credeva di non trovar mai più sulla sua strada. Ma ecco che il destino giocò un tiro birbone a lui che, finora, aveva sempre straordinariamente favorito. La regina morì senza lasciare un successore diretto, e nel quasi inestricabile groviglio di parentele che quella famiglia reale aveva contratte sul continente europeo, il caso volle che si scovasse proprio il principe di Hannover per salire sul trono col nome di Giorgio I, inaugurando così il regno della dinastia che regna tuttora. Immaginarsi il doloroso stupore di Händel, che naturalmente cadde subito in disgrazia e si vide annullato il vistoso stipendio che la regina gli aveva assegnato. Tuttavia la sua buona fortuna non soffrì che una breve interruzione. Nei quattro anni dacchè stava a Londra egli aveva saputo acquistarsi tanto favore nell'alta aristocrazia, sia per la genialità delle sue composizioni (opere teatrali, oratori, musica da camera) come per il suo magistero di organista, che il nuovo re non riuscì o non osò di bandirlo del tutto dalla corte. Ed Händel ne profittò per far eseguire una sua nuovissima composizione in occasione di una festosa gita del re sul Tamigi. Tale composizione, detta poi « la musica dell'acqua », piacque tanto al sovrano che questi si riconciliò col maestro suo ex-compatriota e lo riconfermò nella carica e nello stipendio.

Nel 1720 gli aristocratici musicofili di Londra aprirono un nuovo teatro d'opera, sotto il nome di « Accademia reale di musica ». Händel fu chiamato a far parte della direzione ed esercitò la sua influenza come paladino dell'opera italiana, vincendo come autore perfino le rivalità di un compositore italiano autentico, il Bononcini. Però le difficoltà finanziarie ostacolando il regolare svolgersi delle stagioni, la famosa « Accademia » finì per dover chiudere i battenti per quanto Händel si sforzasse di scritturare sempre nuovi astri dell'Olimpo canoro italiano, recandosi a tale uopo anche personalmente in Italia.

L'opera italiana continuava intanto a rappresentarsi su altre scene, con alti e bassi di fortuna, come al tempo dell'Accademia reale. Alla fine l'aristocrazia stessa che lo aveva portato in palma di mano per tanti anni, cominciò a stancarsi di Händel, e una parte di essa favorì apertamente la creazione di un nuovo teatro d'opera con la spiccata tendenza a rivaleggiare con quello dove comandava il nostro maestro. Se già un solo teatro d'opera aveva dovuto faticare per tenersi a galla, è facile immaginare le difficoltà di due, aventi per giunta il medesimo genere, cioè l'opera italiana. Uno doveva essere di troppo e questa volta fu quello di Händel, costretto a capitolare, vedendo così per la seconda volta interrotto il corso della sua tradizionale buona fortuna.

Il teatro rivale era diretto dal Porpora che, napoletano egli stesso, propagava la nuova scuola d'opera detta « napoletana » fondata dal siciliano Alessandro Scarlatti. Nell'ardore della lotta finale tra i due teatri — e le due scuole — concorrenti, Händel sacrificò il resto della sua fortuna privata la quale già in passato lo aveva messo in grado di superare le crisi finanziarie delle stagioni da lui dirette.

Ma era scritto che egli non dovesse mai essere interamente sfortunato. Una importante parte dell'aristocrazia era conservatrice in arte, cioè non amava il nuovo stile operistico col quale Napoli trionfava su Firenze e Venezia: ed Händel, anzichè ostinarsi ad andar contro corrente, favorendo uno stile che appariva ormai come superato, ebbe la geniale intuizione di sviluppare il genere *Oratorio* che, appariva come un'opera teatrale senza teatro, col vantaggio di poter dar larga parte ai cori. Egli sapeva bene che il canto corale godeva grande favore presso il pubblico inglese ed aveva delle remotissime tradizioni popolari in quella nazione; mentre, nell'opera italiana di quell'epoca, e perfino nell'oratorio italiano i cori erano pressochè assenti. Händel immaginò allora un nuovo tipo d'oratorio che in fondo non era altro se non il suo solito tipo d'opera di provenienza veneziana, arricchito da una rigogliosa parte corale. E quasi a giustificare la di lui rinunzia al teatro e non farlo apparire come un vinto, venne a buon punto un divieto dell'autorità ecclesiastica di trattare soggetti biblici in teatro. Non tutti gli oratori di Händel — è vero — avevano dei soggetti biblici, se teniamo presente *Aci e Galatea, Ercole, Semele,* ecc., ma la maggior parte ne aveva, e fra essi il capolavoro *Messia* (1742) che costituì presto, come lo è tuttora, un grande successo.

Ecco dunque Händel, artista fortunato quanto altri mai, riuscito di nuovo a conciliarsi il favore del pubblico, e su un terreno dove potè regnare da sovrano assoluto. Non conviene dimenticare però che egli, pur essendo uno dei maggiori operisti del suo tempo e un creatore di oratorii sino ad oggi non superati (e forse non lo saranno mai), aveva preso le mosse dall'organo, strumento che egli aveva coltivato sotto la guida del noto organista Zachau, quando ufficialmente studiava legge a Halle. La maestria essendogli rimasta fino alla tarda età, egli ebbe l'accortezza d'inframezzare le parti di un oratorio con degli a solo d'organo che eseguiva personalmente. Il pubblico (così pensava giustamente) sarebbe accorso a vedere all'organo il popolare maestro, anche quando le geniali arditezze dei nuovi oratorii lo lasciavano ancora perplesso.

Così Händel, divenuto alla fine quasi cieco come Bach, stava imperterrito all'organo sino alla morte che lo colse, settantaquattrenne, nel 1759. Morì in quella Londra che lo aveva accolto a venticinque anni con un favore straordinario, favore che, tranne qualche momento di freddezza, gli serbò sino alla morte. L'Inghilterra, considerandolo ormai come uno dei suoi figli, gli fece dare sepoltura e un bel monumento all'abbazia di Westminster, il Pantheon inglese, dove riposa accanto a Purcell. Il significato è chiaro: l'Inghilterra reclama Händel per l'eternità come una gloria nazionale. La verità, invece, è che egli era il prototipo del musicista europeo.

***

**Domenico Scarlatti.**

Nato, come Bach e Händel, nel 1685, egli divide con gli altri due grandi la gloria, rarissima fra i musicisti di quel tempo, di essere sempre vivo e presente,



e a noi moderni familiare. Sotto qualche aspetto egli ci è anche più familiare degli altri due e pare che il suo modo di concepire la musica trovi sempre maggiori simpatie e un sempre più largo consenso nella generazione presente.

Domenico, figlio di Alessandro Scarlatti, cioè del celebre iniziatore dello stile detto *napoletano* nell'opera lirica, non ebbe bisogno di lottare, come Händel, per diventare musicista di professione. Al pari dei figli di Bach, egli potè, per così dire, respirare la musica a pieni polmoni fin dall'infanzia, nella stessa casa paterna. Ma già relativamente presto si delineò in lui una tendenza propria che poi lo differenziò dal padre e, assegnandogli più tardi un campo diverso, fece sì che egli potesse alla fine conquistare una gloria che non è minore di quella del padre; anzi, oggi si può dire senza tema di esagerare, la supera, a causa del valore imperituro della sua opera pianistica che quanto mai delizia i nostri uditori, mentre non sapremmo forse ascoltare più nessuna delle cento opere teatrali del padre.

Da Napoli ove era nato e aveva fatto i primi studi sotto la guida paterna, andò a Roma per perfezionarsi nella teoria presso il Gasparini, maestro di cappella a S. Giovanni in Laterano. Nello stesso tempo divenne allievo d'organo e di cembalo del vecchio e celebre Pasquini. E sul cembalo egli doveva poi trovar modo di sviluppare tutta la sua genialità. Le sue prime composizioni d'una certa importanza erano, d'accordo con lo spirito del tempo, destinate alla chiesa. Notevoli successi riportati in quel campo gli valsero poi la nomina a maestro di cappella a S. Pietro. Nel frattempo, egli non trascurava però il melodramma che stava per diventare fin d'allora la pietra di paragone per ogni musicista di talento in Italia. La sua consumata arte di cembalista gli fu praticamente utile perchè il melodramma di quel tempo non poteva nemmeno immaginarsi senza il *continuo* ossia un cembalo direttore in orchestra. Senonchè, per diventare operista — e ciò in quell'epoca costituiva la sua ambizione — gli fu necessario liberarsi dai vincoli d'una carica troppo rappresentativa nel campo religioso, quale indubbiamente era quella da lui rivestita a S. Pietro.

A 34 anni lo troviamo difatti in un ambiente ben diverso, cioè all'Opera italiana di Londra. Proprio un anno prima che si aprisse l'Accademia reale il cui direttore Händel ne doveva fare un'altra « Opera italiana », lo Scarlatti ebbe il piacere di veder rappresentato il suo *Narciso,* nel teatro dove fungeva da cembalista. Ma l'attività della nuova Accademia, naturalmente privilegiata per volere della Corte, costituiva una concorrenza spietata per ogni altra impresa d'opera italiana indipendente, nella stessa città. Non sappiamo se, persuaso di questo, lo Scarlatti abbia rinunziato da sè a restare al servizio di una delle imprese private che fin qui avevano coltivato l'opera italiana a Londra o magari abbia accarezzato l'idea di passare all'Accademia, per distinguersi accanto all'Händel e al Bononcini. Ringraziamo ad ogni modo la sorte che egli abbia, poco dopo, volto le spalle a Londra ed accettato un posto assai più tranquillo alla corte di Lisbona, ove Re Giovanni V, affetto da una specie di mania religiosa, desiderava avere alla corte un autentico ex-maestro di cappella della prima chiesa del mondo.

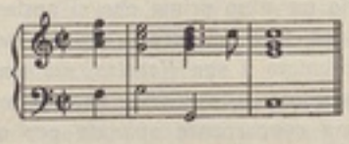
Favorito così dalle circostanze, il giovane maestro potè dimostrare al Re, che oltre all'aver rivestito quella pia carica, egli aveva dei meriti assai più sostanziosi, specie quello di essere un vero virtuoso sul cembalo. Da Lisbona incominciò a propagarsi pel mondo la sua fama particolare che lo distinse nettamente dal padre la cui rinomanza era di operista. Quando poi lo ritroviamo a Napoli, a Roma, gli echi

dei suoi successi portoghesi lo avevano già preceduto, grazie ai frequenti rapporti fra Lisbona e Roma conseguenti all'intesa sempre più intima fra la S. Sede e il bigotto re Giovanni. Ma se questi era man mano riuscito a trasformare il suo Paese in un vivaio di preti, frati e monache, non dimentichiamo quella che fu forse la sola sua azione utile per la posterità, cioè d'aver dato il suo appoggio a Domenico Scarlatti e di averne compresa la genialità.

Il nostro maestro non resta molto tempo in patria. Dopo alcuni anni la penisola iberica lo attira di nuovo, ma questa volta non è la capitale del Portogallo, bensì quella della Spagna, Madrid. La dipendenza politica aveva, fin dal 1500, fatto di Napoli quasi un feudo della corona spagnuola (benchè negli anni in cui ritroviamo Scarlatti a Napoli ci fosse un breve « intermezzo » di dominio austriaco) epperò l'andare a Madrid era, per un Napoletano d'allora, come andare alla « capitale ». Ad ogni modo, dal 1729 lo ritroviamo alla stessa corte reale di Spagna dove occupava una posizione molto onorevole. Pare che, oltre ad essere stato promosso cavaliere di San Giacomo, egli sia stato anche pianista da camera della regina che, se non erro, era italiana anch'essa, cioè la famosa Elisbetta Farnese, ben nota agli storici, madre di Carlo III di Borbone.

Domenico Scarlatti morì nel 1757, non è certo se a Madrid o nella sua Napoli, dove alcuni vogliono sia tornato nel 1754. E' dubbio, ad ogni modo, che vi sia rimasto sino alla morte e che non sia piuttosto ritornato a Madrid.

Considerando l'opera sua si deve convenire che non è inferiore a quella degli altri due grandi qui ricordati, in fatto di *modernità*, intesa nel senso di una musica che può interessare, senza preamboli, note esplicative e commenti più o meno dotti, l'uditore moderno. Gli è che la parte che vi hanno certe formule viete, disusate, è infima di fronte alla sostanza viva, e — è lecito pensare — imperitura. In ciò egli è forse superiore allo stesso Händel il quale, melodista impareggiabile nel genere eroico e patetico, non si perita invece affatto di conchiudere tutti i pezzi con la formula invariabilmente identica.



Si dirà: è la sua sigla personale. Ma di tali « sigle » che diventano poi come delle rughe troppo forti d'un viso di cui subito annunciano la vecchiezza, in Scarlatti e Bach ne troviamo assai meno. Costoro hanno mille modi diversi di chiudere, mentre Händel, con la sua inevitabile formola, pare ci dica: « badate che la mia musica che vi piace tanto ha oltre duecento anni sul dorso. Era quello il modo più usuale di chiudere un pezzo nel tempo in cui vivevo io. Non mi sono preso la pena di cambiarlo ». Ebbene, Bach e ancor meno Scarlatti non ci suggeriscono di queste riflessioni storiche, con tanta — direi — energia...

A parte questo, l'importanza dello Scarlatti sta nell'aver per il primo dissociato il clavicembalo completamente dall'organo, diventando così il creatore spirituale, se non tecnico, del nostro moderno pianoforte. Che importa se qualche incisione del tempo ci mostra D. Scarlatti che suona un gravicembalo a due tastiere? Esse non sono necessarie all'esecuzione della sua musica, tranne forse alcune battute sparse qua e là nelle sue sonate. E poi non sono le tastiere che fanno l'organo. E per quanto la completa emancipazione delle due mani o, per meglio dire, la perfetta autonomia di ciascuna mano, sia una preziosa eredità dell'organo, essa diventa, per la genialità di Scarlatti, addirittura la base dello stile pianistico propriamente detto.



Come forma, quelle sue trecento sonate, brevi, concise, scintillanti, inimitabili, erano allora d'una novità inaudita. Come struttura interiore, questo stile si fonda invece sulla più franca rinunzia al vecchio ideale del numero delle parti che bravamente erano contrappuntate fra loro, ideale che si nutriva della sonorità dell'organo e, quando informava anche le composizioni per cembalo, doveva necessariamente appesantirle sino a farle apparire non appropriate allo strumento.

A quanti prima dello Scarlatti esse dovevano essere già apparse tali, e accettate, però, con la rassegnazione con cui si accetta l'inevitabile! Ma poi venne lui ed ebbe l'intuizione che questo *inevitabile* non era che una consuetudine che si poteva anche perdere... Favorito da una tecnica sbalorditiva specie nel ravvicinare le note più estreme con spostamenti e salti della mano, egli si foggiava a poco a poco uno stile che, mentre diventava anche tecnicamente disappropriato all'organo, si allontanava pure decisamente dalla composizione a parti reali che sull'organo aveva trovata la sua più soddisfacente realizzazione (a meno che non si avesse a disposizione un complesso di voci o di istrumenti).

L'opera di D. Scarlatti segnò dunque un progresso enorme, pur non varcando ancora — e sarebbe stato impossibile — l'orizzonte spirituale dell'epoca. Infatti la polifonia, in quanto composizione a parti reali, si trova *in potenza* anche nella musica sua. Ma la nuova tecnica pianistica da lui tramandataci possiede pure già virtualmente la facoltà di fare il famoso salto al di là della propria ombra, se per ombra intendiamo lo spirito rigidamente polifonico o contrappuntistico dell'epoca.

Si è detto da taluni che lo Scarlatti non avrebbe fatto altro che adattare al pianoforte la tecnica del violino del suo tempo. Con altre parole: il pianoforte non può avere una tecnica propria, e se non la prende più a prestito dall'organo, la deve prendere dal violino. Questo è uno strano modo di rimpicciolire il merito di Scarlatti come creatore della tecnica pianistica. Emancipare il pianoforte dall'organo per apparentarlo al violino, come se il pianoforte non avesse imparato, appunto grazie allo Scarlatti, a star ben solidamente sulle proprie gambe! Quel curioso giudizio non proviene che dall'interpretare male la concezione che lo Scarlatti ha delle due mani del pianista: esse sono quasi due individui, due strumenti ideali che amano di suonare dei duetti di una fantasia deliziosamente scapigliata. E se queste due mani nella loro superba indipendenza e quasi nella gioia di una tecnica nuova fatta *anche* di suprema agilità danno qualche volta, nelle varie loro figurazioni, l'idea di due strumenti ad arco, non si deve per questo parlare di un « adattamento della tecnica del violino ». La tecnica di molti strumenti dissimili ha tali somiglianze, o punti di contatto. No, il merito di Domenico Scarlatti non fu una « ingegnosa trovata », fu un colpo di genio, ed è vano tentare di *spiegarlo*.

ALFRED BRÜGGEMANN.

# Ritratti inediti di musicisti



ANDREA MARTINI
l'ultimo dei tre sopranisti detti « Senesino »
(Da un disegno a penna eseguito nel 1810 da *Luigi Sabatelli*).

Il fiorentino Luigi Sabatelli è ben ricordato oggi in Italia, per aver, nei secoli XVIII e XIX, nobilmente onorata l'arte pittorica nostra. Nato nel 1772, si spense, dopo aver concepito e realizzato opere insigni, nel 1850 a Milano, ove gli era stata affidata, sui primi dell'ottocento, la cattedra di pittura nella massima accademia lombarda. Versatile per eccellenza, esplicò grande attività di disegnatore nella creazione di acqueforti rimaste famose e d'una quantità di ritratti a penna, ai quali, or non è molto, Ugo Ojetti ha dedicato un interessante articolo critico (1).

Dei ritratti da lui eseguiti, una copiosa raccolta, costituita da esemplari mirabili per vigoria e morbidezza di tratteggio nonchè per la rassomiglianza dei personaggi, è attualmente conservata a Roma, nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia. Quivi ho individuato, in mezzo ad una folla di umili parenti e amici illustri del Sabatelli, due musicisti, « il Magnelli, maestro di cappella » e « il Senesino, celebre musico ». Poichè si tratta di due disegni mai riprodotti, e nemmeno esposti al pubblico, essendo collocati, con tutti gli altri, nei locali adibiti ad uffici della Galleria suddetta, li ho fatti fotografare e qui li presento agli studiosi di musicologia (2).

Sono due disegni di quasi grande formato, abbastanza ben conservati, per quanto un po' sbiaditi dal... peso degli anni. Risalgono, infatti, rispettivamente al 1808 e al 1810.

La mano dell'artefice si rivela, anche qui, superbamente abile e precisa. Il Sabatelli, sebbene dovesse maneggiare la penna con rapidità e lavorasse talvolta

(1) UGO OJETTI: *Ritratti di Luigi Sabatelli;* in rivista « Pan » del 1° gennaio 1934. — L'articolo è corredato da notizie storico-biografiche, da una noticina bibliografica sul Sabatelli e due suoi figli artisti morti in giovane età, e da un gruppo di ritratti, fra i quali uno di Paganini che fu tratto dalla Galleria d'Arte Moderna per essere esposto all'ultima Biennale Veneziana.

(2) L'illustre direttore della R. Galleria d'Arte Moderna, prof. Roberto Papini, non solo mi accordò il permesso di riproduzione dei ritratti, ma fu premuroso nel fornirmi il citato articolo di Ojetti e nell'accogliermi nel suo studio alla consultazione di varie opere contenenti accenni al Sabatelli.



anche di sera, al chiarore d'una lampada da tavolo, evidentemente nulla trascurava, affinchè il modello risultasse perfettamente imitato e trasformato in espressiva opera d'arte. È facile constatare, ad esempio, com'egli, per ottenere le lievi sfumature di ombra, anzichè valersi del tratteggio, mezzo più facile ed usuale, si servisse della punteggiatura. Ed è precisamente per questo complesso di puntini aggruppati più o meno fitti o radi che l'Ojetti, nel suo scritto, definisce un altro ritratto sabatelliano « quasi acquaforte ».

### Quale dei tre « Senesino »?

A tergo del disegno raffigurante il sopranista toscano vi è la seguente presentazione: « Questo è il Ritratto del Celebre Musico / detto il Senesino il quale nonè (sic) meno / grande nella Pietà cristiana, di quello che sia nella musica / disegniato da peresso il medesimo da me / Luigi Sabatelli Pittor Fiorentino ».

L'autografo qui integralmente trascritto non contiene, com'è evidente, il cognome del « celebre musico ». A quanto pare, il Sabatelli, forse basandosi sulla notorietà dell'amico, ritenne più che sufficiente alla presentazione il nomignolo di lui. Ma è sopratutto probabile che egli non supponesse, neppur lontanamente, l'esistenza di altri « Senesini ».

Del resto, credo non siano molti anche oggi a sapere che la città di Siena annovera, nella schiera dei suoi figli musicisti, ben tre cantanti evirati, tutti sopranisti ribattezzati e divenuti famosi col medesimo soprannome. Persino il Monaldi, che ha dedicato, come si sa, alle peripezie ed avventure lecite ed... illecite degli evirati un intero volume (3), non ne parla affatto; accenna soltanto, e di volo, ad « un » Senesino che fu preso da gran commozione al sentir cantare un altro evirato!

Se tre furon dunque i « Senesini » viene spontaneo l'interrogativo: quale di essi conobbe il Sabatelli e fu da questi effigiato nel disegno qui riprodotto?

Che si tratti del primo e più noto della triade di omonimi, quel Francesco Bernardi che trionfò a lungo e strinse cospicue amicizie a Londra, è da escludere anzitutto. Se egli nacque, come si crede, intorno al 1680 e si ritirò in Italia, già avanzato d'età, pare nel 1739, non poteva certo essere ancora tra i vivi nel 1810, quando fu eseguito il ritratto in questione.

Eliminato il Bernardi, restano i due altri « Senesini » Giusto Ferdinando Tenducci e Andrea Martini. Si vedrà, dai cenni che seguono, come non possa trattarsi nemmeno del Tenducci.

L'assenza più assoluta d'una bibliografia su questi eccelsi cantanti dimostra in quale oblio siano essi sepolti, e ci costringe ad accontentarci delle notizie, peraltro scarse e non sempre concordi, pescate nei vari lessici (4).

Secondo questi, dunque, il Tenducci, musicista che non fu ricordato neanche dal suo concittadino Morrocchi (5), nacque verso il 1736 e visse nella più completa

(3) GINO MONALDI: *Cantanti evirati celebri del secolo XVIII;* Roma, 1920.

(4) Le inesattezze si riscontrano anche a proposito del soprannome. Mentre l'Eitner non contiene neppur la voce Senesino, per conseguenza non rimanda ad alcun cognome, e poi cita le notizie del Tenducci chiamandolo Senesino, il Gerber, il Fétis, il Riemann e il Della Corte-Gatti scrivono del sopranista senza riportarne il nomignolo.

(5) RINALDO MORROCCHI: *La musica in Siena.* — Appunti storici relativi a quest'arte e a' suoi cultori; Siena, 1886.

ombra fino all'età di circa diciassette anni. S'ignorano, quindi, i soliti particolari della prima giovinezza d'un artista: di chi fosse stato alunno, s'egli abbia studiato in patria, dove e quando esordisse, etc.

Le prime notizie certe che di lui si hanno risalgono al 1753 e le riporta lo Schmidl (6). In quell'autunno, e seguente stagione di carnevale, il Tenducci cantò a Venezia, al Teatro San Samuele, in alcune opere. Quattro anni dopo, nel 1757 e '58, egli apparve al « San Carlo » di Napoli, nelle seguenti: *Farnace* di Piccinni, *Temistocle* di Jommelli, *Arianna e Teseo* di Mazzoni. Furon queste, probabilmente, le uniche sue interpretazioni nei teatri italiani prima di lasciar la patria. Nella quale, è fuor di dubbio, egli non dovette conquistare soverchi successi. A Londra, quando si presentò nel medesimo anno 1758, figurava ancora nelle parti di poca importanza. Lo attesta il Grove (7) che è sicuramente il miglior informato sui soggiorni inglesi del Tenducci, poichè ricevette le notizie da vari collaboratori, uno dei quali, R. Hitchcock, le desume dai giornali « Irish Stage » e « Faulkner's Journal ».

« Cantò in un pasticcio di nome *Attalo* — scrive il lessico inglese — ma fu nel *Ciro riconosciuto* di Cocchi che per la prima volta fece parlar di sè. Quantunque avesse solamente una parte secondaria, quasi ecclissò, per la voce e lo stile, il primo cantante Portenza ».

Nella capitale britannica, ove lo si considerava « il successore di Guadagni », il nostro « Senesino » stette probabilmente più anni. Ma delle sue fatiche artistiche durante questo periodo non abbiamo la minima notizia. Sappiamo soltanto che egli, nel 1764, conobbe a Londra la famiglia Mozart, e poi, l'anno seguente, si spinse fino all'Irlanda. Qui cantò, infatti, allo « Smock Alley Theater » di Dublino, il 18 febbraio 1765, nell'opera *Artaserse* d'un compositore, « Doctor Arne », col quale, secondo il Gerber (8), erasi associato per quei viaggi attraverso l'Irlanda e la Scozia.

Quanto durassero le sue peregrinazioni nelle terre suddette non è però facile stabilire. I lessici, a tal proposito, sono assai discordi. Il Fétis e l'enciclopedia Mendel-Reissmann (9) dichiarano che il Senesino fece ritorno nel 1765 a Londra. Da questa città egli sarebbe in seguito fuggito, lasciando, nel 1776, a causa della sua inappagabile vanità, duecentocinquantamila franchi di debito. Al contrario, il Grove esplicitamente afferma che il sopranista italiano cantò ancora a Dublino, in due opere rappresentate appunto nel luglio e il 12 dicembre 1765, e « rimase in Irlanda fino al 1768, anno in cui giunse a Edimburgo ».

Non si comprende, poi, il motivo per cui lo stesso Grove, dopo aver confermato che il Tenducci si trovava ancora a Dublino nel 1768 e a Edimburgo nel 1768 e '69, ove pubblicò, appunto in quegli anni, e rispettivamente nelle due suddette

(6) *Dizionario Universale dei Musicisti;* Milano, 1926.

(7) *Dictionary of Music and Musicians.* Vol. V. - 1910.

(8) *Neues historisch-bibliographisches Lexicon der Tonkünstler.* Vol. edito nel 1814.

(9) *Biographie Universelle des Musiciens etc.* Vol. VIII. - 1870.
—— *Musikalisches Konversations Lexicon.* Ristampa del 1882. Vol. X.



città, un gruppo di sonate per arpicordo e una « raccolta di lezioni » (10), si contraddica aggiungendo che il Senesino « nel 1766 fu costretto ad abbandonare l'Inghilterra per debiti ».

A far pensare che il Senesino nel 1766 si trovasse in Irlanda, anzichè a Londra, basta la notizia, data ancora dal Grove, del matrimonio del sopranista con una sua allieva, Miss Dora Maunsell di Limerick, avvenuto precisamente nell'agosto 1766. D'altra parte, si è tentati di credere che l'epoca della fuga in questione sia proprio quella. E lo proverebbe un « romantico racconto della loro fuga », pubblicato nel 1768, dalla moglie dell'artista, col titolo « A True and Genuine Narrative of Mr. and Mrs. Tenducci » (11).

Procuratosi il denaro occorrente a saldare i debiti — chi dice in un anno e chi « dopo molto tempo » — il Senesino potè rimetter piede sul suolo londinese. Ma, come al solito, non si sa in che tempo e neppure cos'avvenisse di lui dopo il già accennato viaggio in Scozia. Che egli fosse in Italia nel 1772, con la qualifica di « Virtuoso di Camera del Granduca di Toscana », e nella sua patria ritornasse non più interprete di parti insignificanti ma sibbene protagonista di opere create da sommità musicali come Galuppi e Gluck, lo afferma lo Schmidl. Questa parentesi italiana dell'attività artistica del Tenducci, l'unica di cui si abbia menzione, non dovette peraltro tardare a chiudersi. Tutto fa credere che il sopranista, dopo aver cantato quelle poche volte, e a grandi intervalli fra l'una e l'altra, nella

(10) Questo Senesino fu anche compositore di opere, di trattati e lezioni di canto, e di « arie » che lui stesso eseguiva « nei concerti Ranelagh e Pantheon ». Delle musiche tenducciane, oggi sicuramente disperse, ho compilato il seguente elenco che non è definitivo ma è di certo il più completo:

1. — *Water parted from the Sea.* (Acqua divisa dal Mare). In questo « pezzo di canto » eseguito a Dublino nel 1765, il Tenducci, al dire di un tale O' Keeffe citato dal Grove, « fece furore ».
2. — *Farnace* o *La vendetta d'Atridate.* Rappres. a Dublino il 12 dicembre 1765 e poi, secondo il Sonneck che lo definisce « Pasticcio », a Edimburgo nel 1769.
3. — *Sei sonate per arpicordo.* Edite a Dublino nel 1768.
4. — *A Collection of Lessons.* (Raccolta di lezioni). Pubblicata a Edimburgo nel 1768 o 1769.
5. — *Treatise on Singing.* (Trattato sul canto). Pubbl. a Londra e « citato nei Cataloghi di Longman e di Clementi ».
6. — *Ouverture for a full band.* Ed. Preston. Non si tratta d'una composizione per « grand'orchestra », come vorrebbe il Fétis, ma per « completa banda ». E' tanto chiaro il titolo!
7. — Alcune *Arie,* ed. da Preston.
8. — *Il Castello d'Andalusia.* Opera rapp. a Dublino nel 1783. (Citata dal Sonneck).
9. — *The Campaigne.* Opera composta, secondo il Grove, per un « Capitano di Jephson », intorno al 1784.
10. — *Instructions of Mister Tenducci to his scholars.* (Istruzioni del signor Tenducci ai suoi alunni). Con una incisione, raffig. il sopranista, sul frontispizio del volume. Edito da Longman e Broderip nel 1785 circa.

(11) Questa notizia della « loro fuga » riportata dal Grove immediatamente dopo l'accenno al matrimonio, la mano della « signora » nella compilazione dell'opuscolo, nonchè il titolo « *Una vera e genuina narrazione del Signore e della Signora Tenducci* » fanno sorgere il sospetto che la fuga per debiti sia stata preceduta o seguita da un'altra di ben diverso genere. Che il Senesino sia stato, oltre che artista, valoroso... conquistatore al punto da rapire la... colombella che divenne poi sua moglie?

« Fiera » dell'Ascensione 1772 al « San Benedetto » di Venezia, poi il 4 novembre 1774 al « San Carlo » di Napoli, infine al « San Salvatore » di Venezia nella « Fiera » del 1775, nuovamente ritornasse donde era venuto. Lo troviamo infatti nel 1778 a Parigi — qui Mozart compose per l'amico italiano « un canto che andò smarrito » — e poi, nel 1783, a Dublino, a fianco della Billington nell'*Orfeo* gluckiano (12).

Dal 1784 al '91 la sua vita trascorse tutta fra Westminster e la capitale britannica. Nella storica Abbazia lo udirono per i « Festivals commemorativi di Händel », che si svolsero appunto negli anni suddetti. A Londra, ove « cantò a lungo con successo fino a quando la sua voce non fu più gradita », « apparve al « Drury Lane Theater » per l'ultima volta nel 1790 ».

Le notizie sul Tenducci si arrestano a queste date. È vero che il Fétis e i lessici posteriori aggiungono che il sopranista ritornò definitivamente in Italia verso la « fine di sua vita » e qui si spense nei primi anni dell'ottocento. Ma l'asserzione mi sembra priva di qualsiasi fondamento. Se egli fosse veramente tornato in patria, dopo una carriera teatrale durata circa trentotto anni, e per giunta ricco, poichè si dice ch'egli guadagnasse considerevoli somme, non avrebbe esitato a stabilirsi nella sua terra, come fece ad esempio il Martini, ultimo dei « Senesini », e avrebbe certamente dato segni di vita. E perciò il suo nome non sarebbe sfuggito al Morrocchi. Invece, il silenzio più assoluto di questo biografo dei musicisti senesi sul conto del Tenducci prova che il sopranista visse ben lungi dalla Toscana. Non è quindi possibile ammettere che il ritratto sabatelliano, eseguito appunto in quella regione e da un « Pittor Fiorentino », riproduca le sembianze del Senesino Tenducci. L'uomo raffigurato nel disegno è ancor vigoroso ed aitante, ha folta la chioma quasi candida e ricadente all'indietro su la testa leonina, è provvisto d'un marcato doppio mento e di un paio di labbra rosse e carnose che diresti sensuali. Tutt'altro aspetto, insomma, che quello d'un vecchio con settantacinque primavere sulle spalle, come ne avrebbe portate il Tenducci se fosse stato ancor vivo nel 1810.

Che si tratti dell'ultimo passato alla storia con quel soprannome, del Martini, non vi può essere il minimo dubbio. Bastano gli scarsi cenni biografici qui raccolti ad assicurarlo.

Le fonti che dànno notizia di questo Senesino, riportando anche il nomignolo, consistono in quattro lessici (13), cui devesi aggiungere il già menzionato Morrocchi. Sulla precisa data di sua nascita — 30 novembre 1761 — sono concordi Fétis, Mendel-Reissmann (14) — il quale non fece altro che ricopiare in tutto il primo — poi il biografo senese e lo Schmidl. Non è di questo avviso invece il Casamorata, collaboratore del Pougin per il supplemento Fétis: aggiungendo qualche particolare nel supplemento in parola (15), egli asserì che il Martini era nato verso il 1763.

Al pari del Tenducci, questo terzo Senesino, cui fu imposto un soprannome già doppiamente illustre, apparve sulle scene « assai per tempo », dopo aver frequentato la scuola di canto di Paolo Solulini maestro senese. Quale città italiana fu la prima ad accoglierlo? La più antica delle fonti, il Fétis, vuole che sia stata Lucca a decretargli il primo « successo », e nel 1782. Secondo il Morrocchi furono invece i teatri romani. Lo Schmidl, poi, che riporta con i medesimi vocaboli le notizie del biografo senese, ne fissa addirittura la data, 1780.

Dall'esordio all'ascesa il passo dovette essere rapido. E vi contribuirono certo quelle virtù estetiche e morali che il Fétis per primo mette in rilievo, e che tutti i posteriori ripetono con qualche fioritura.. Era dunque il « Senesino junior » un « perfetto musicista », « doué d'un soprano magnifique ». Alle risorse naturali del suo canto « empreint d'une douce mélancolie », a quella « voce pura e metallica » ch'egli emetteva « in modo eccellente » e con « grande espressione », univa le « graziose apparenze » della sua persona, nonchè « dolcezza di tratto » e « bontà di carattere ». Appunto per tali invidiabili doti fu « ricercato dagl'impresari dei principali teatri d'Italia ». Ma, di queste conseguenti peregrinazioni attraverso la penisola nulla sappiamo. Il Fétis non riporta che i nomi delle città ove il Martini fu « accolto molto favorevolmente », Roma, Parma, Venezia, Milano, cui seguono quelli di Londra, Madrid, Lisbona. Per contro, lo Schmidl afferma che il sopranista cantò al Teatro Regio di Torino, nelle opere *La conquista del Vello d'oro* di Gaetano Isola nel 1791 e *Annibale in Torino* di Nicolò Zingarelli nel '92, poi a Milano, alla Scala, nell'*Egilina* di Borghi, *Cinna* di Asioli, ed altre, durante gli anni 1792-93. Non è però difficile arguire che il Martini in detti teatri si presentasse dopo il soggiorno nelle capitali straniere menzionate dal Fétis. Difatti questo lessico esplicitamente accenna al ritorno dell'artista in patria, poi a due « stagioni » milanesi « degli anni 1793 e 1795 », infine ad altre città italiane, Genova, Torino, Venezia, Napoli.

Le fatiche teatrali del Senesino « junior » non durarono però a lungo. Mentre il Fétis, seguito e dal Morrocchi e dallo Schmidl, afferma che il Martini si ritirò a Firenze nel 1799, il Casamorata, musicista che visse alcun tempo in quella città, e perciò più degno di fede, dichiara che il Senesino fu nominato, fin dal 1792, « secondo sopranista nella musica da camera e Cappella Granducale ». Il « celebre musico », divenuto nel 1797 « primo sopranista succedendo a Veroli », sarebbe adunque rimasto presso la corte toscana « fino a quando gli avvenimenti costrinsero il Granduca ad esulare », e poi ancora dal 1815, vale a dire dal ritorno di quel sovrano e conseguente « ricostituzione della Cappella », al 1819, anno in cui « la salute lo obbligò a ritirarsi » e la morte lo colse precisamente il 19 settembre (16). È probabile che nel frattempo egli sia passato alla cappella della regina d'Etruria, come ne accenna il Morrocchi, ed abbia cantato, nel 1798, in una *Clemenza di Tito* di Bernardo Ottani e in un *Alessandro nelle Indie*, menzionati dallo Schmidl.

Nella città ove fu eseguito il ritratto sabatelliano, il Martini trascorse, come s'è visto, non meno d'un bel quarto di secolo. Questo fatto sarebbe più che sufficiente ad escludere il secondo Senesino ed a provare che il raffigurato è proprio il terzo. Ma vi è ben altro Anzitutto — tenendo presente che il disegno non riproduce, ripeto, un vecchio — la data di nascita del Martini, posteriore d'un

(12) Se nel 1783 a Dublino fu rappresentata la sua opera *Il Castello d'Andalusia*, (vedi nota 10), sarebbe assurdo non supporre che l'autore figurasse tra gl'interpreti.

(13) Tutti gli altri, e precisamente il Gerber, il Grove, il Riemann, il Della Corte-Gatti non lo nòminano neppure. L'Eitner, ad esempio, dà notizie di oltre venti personaggi a nome Martini — alcuni dei quali davvero insignificanti — senza ricordare il Senesino!

(14) Vol. edito nel 1864. — Vol. ristamp. nel 1881.

(15) Vol. edito nel 1881.

(16) Secondo il Morrocchi, il sopranista morì di « tise polmonare » il 20 del suddetto mese.

venticinquennio a quella del Tenducci, la quale ci fa dedurre che il primo dei due nel 1810 era appena sui quarantanove anni di età. Mentre il Tenducci, se fosse stato fra i vivi in quell'anno si sarebbe trovato assai prossimo ai settantacinque.

Poi, vi sono le notizie del Fétis, ripetute, come sempre, dai posteriori. Accenna infatti il lessico ai « loisirs » artistici e letterari del Martini — « divisi fra una scelta biblioteca, una preziosa collezione di stampe e la sua bella villa di Scandicci » — nonchè l'amicizia intercorsa fra il Senesino e i due sommi dell'arte figurativa Canova e Morghen. A sua volta, il Morrocchi riporta dopo i nomi suddetti quelli di Benvenuti, Asioli, Cimarosa, Cesarotti, e aggiunge che « molti altri furono amici » del sopranista. Da tutto questo non si può non concludere che nel novero delle amicizie illustri del Martini sia compreso il « Pittor Fiorentino » autore del disegno.

Infine, la prova più irrefragabile ci è fornita dall'editore del menzionato volume senese. Una noticina da lui apposta quale appendice ai cenni del Morrocchi informa che il Martini, « negli ultimi anni di vita, datosi alla religione, convisse co' frati del Convento della S.S. Annunziata in Firenze ».

Questo Senesino che per la sua fede arrivò al punto di lasciare gli agi della « bella villa » di Scandicci e ritirarsi in una comunità monastica non può esser che quello disegnato e presentato dal Sabatelli come un artista parimenti « grande nella musica e nella Pietà cristiana »!

**« Il Magnelli, maestro di Cappella ».**



Il « maestro di cappella » fiorentino
GIUSEPPE MAGNELLI
(Da un disegno a penna eseguito nel 1808 da *Luigi Sabatelli*).

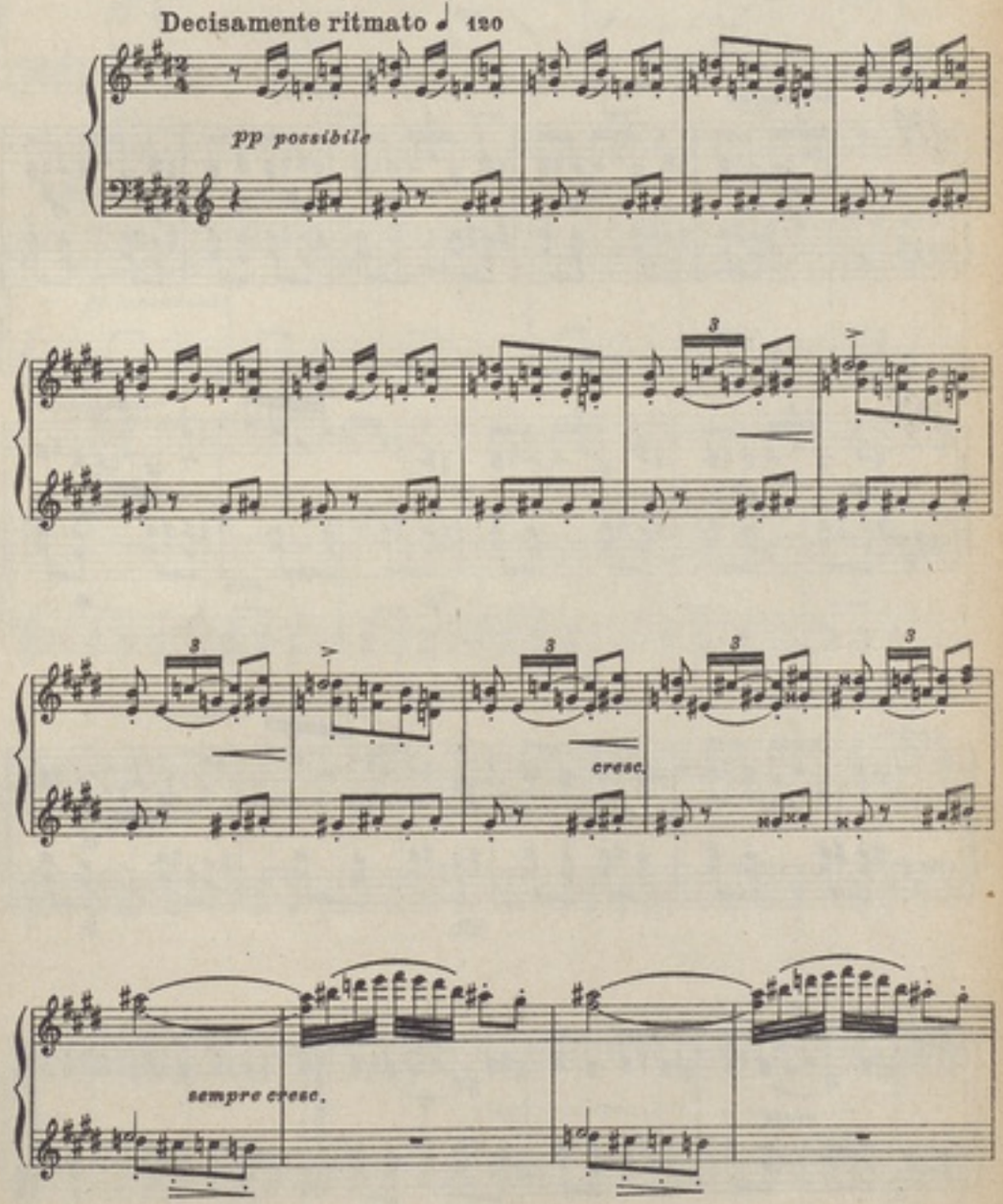
L'altro disegno sabatelliano riproduce, esattamente di profilo, le sembianze d'un personaggio in acconciatura prettamente romantica. Una breve nota esplicativa, apposta dietro il ritratto e visibile anche alla rovescia, vale a dire dalla facciata anteriore del foglio, ci attesta l'identità di lui. Tale presentazione, scritta secondo il solito dallo stesso pittore, è non poco... galeotta dal punto di vista ortografico! Vale tuttavia la pena di trascriverla: « Questo, è il Ritratto del Magnielli maestro di cappella / il miglior professore che in tal'arte si trovi in Firenze / attualmente, essendo in oltre ornato delle più amabili / qualità di quore, (sic!) disegniato da Luigi Sabatelli Pittore / 1808 ».

Il nome di Giuseppe Magnelli non lo si trova davvero fra i più noti del mondo dei suoni, e nemmeno costituisce l'oggetto d'una documentazione bibliografica. Sconosciuto agli attuali cultori di studi musicologici, lasciato nell'oblio dagli stessi concittadini, questo artista fiorentino, che il Fétis non si peritò di procla-



# "Piccoli soldati in Marcia„

**Agide Tedoldi**




Proprietà riservata.

aspre

meno f

più vicino

scanzonato

cresc.



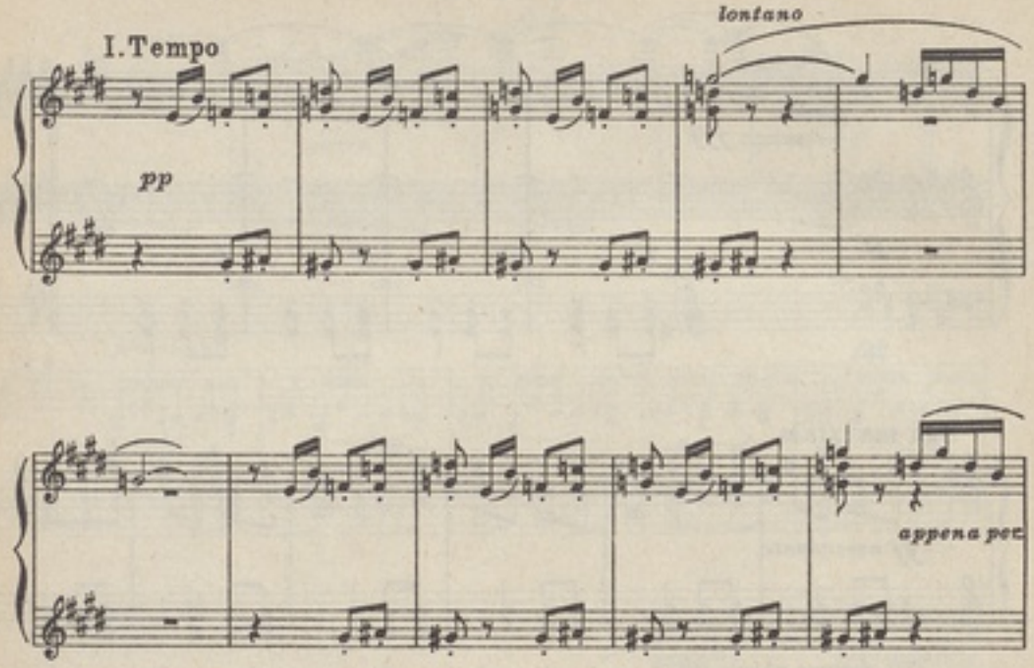
Ben marziale

ff assordante

sempre abbassato

dim.

ritenere e dim.






mare « un des plus savants musiciens italiens des derniers temps », fu appena ricordato da qualche lessico e da un solo contemporaneo che lo ritenne degno d'una biografia (17).

Nato a Firenze il 16 marzo 1774, fu, al dire del Fétis, alunno per dieci anni di Luigi Braccini, e poi, secondo altri, « maestro di cappella della Cattedrale d'Arezzo ». Ma in questa città, ov'erasi trasferito diciannovenne, non rimase che due anni. È nella sua Firenze che egli, probabilmente, quasi intera trascorse la vita ed esplicò le sue giovanili attività di « eccellente clarinettista e non meno eccellente cantante » « dotato di bella voce di tenore », e poi di « professore di canto » e di « compositeur de musique d'église ». Ed è nella sua città ancora che egli divenne « maestro di Camera e Cappella » delle due corti granducali di Elisa Bonaparte e del restaurato Ferdinando III, ed infine si spense il 31 dicembre 1847.

La figura di questo aulico musicista italiano non è affatto insignificante. Perchè dunque non ricordarlo degnamente, almeno per quell'opera di compositore (18) da lui iniziata all'età di tredici anni, con un *Dixit Dominus* a quattro voci « con accompagnamento d'orchestra », e da lui portata all'apogeo con quella *Messa da Requiem* che fu eseguita a Firenze nel 1806 « pour l'anniversaire de l'association des Musiciens », e che era considerata — riferisce il Fétis — un capolavoro?

Del resto, non vi fu soltanto questo biografo ad apprezzar la musica del nostro fiorentino, definendola « estimée ». Il Casamorata, che a Firenze conobbe personalmente il Magnelli e fors'anche ebbe modo d'esaminare le composizioni di lui, non esitava a giudicarle « tutte degne di nota », e, poichè erano ancora « tutte inedite », ad asserire « che è altrettanto più doloroso quanto esse contengono delle bellezze di prim'ordine » (19).

Ma il rammarico lanciato dalle pagine d'un lessico straniero più che mezzo secolo fa non è valso, evidentemente, a scuoter l'indifferenza dei tardi cultori di patrie glorie. La « quantità » di musica magnelliana — di cui una parte fu acquistata dopo la morte dell'artista creatore dal Granduca Leopoldo II e passò ad arricchire l'Istituto Musicale di Firenze — ancora attende il benemerito riesumatore.

MARIO FERRAROTTI.

---

(17) Una *Biografia di Giuseppe Magnelli* fu compilata dal « compositore, chitarrista e compositore di biografie d'artisti nonchè redattore della Gazzetta Musicale » Luigi Picchiarti, fiorentino (1787-1864). Null'altro conosco di cotesta opera sfuggita anche al Fétis. Mi è noto soltanto che un esemplare di essa è conservato nella biblioteca della R. Accademia Filarmonica di Bologna, avendolo trovato citato nel « Catalogo Descrittivo degli Autografi e Ritratti di Musicisti lasciati alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall'Abate M. Masseangeli. Ivi, 1896 ».

(18) Il Magnelli dovette prediligere il genere sacro. Infatti non ho trovato notizia che di due sole composizioni profane di lui. Si tratta di due *Cantate*, una, « con voci e grande orchestra, composta per la nascita del Re di Roma ed eseguita, con magnifica pompa, a Palazzo Pitti, la sera del 23 maggio 1811, alla presenza della Corte »; l'altra, di cui si conosce l'introduzione autografa, fu « eseguita al Teatro di Pisa il 3 gennaio 1813, onomastico di S. A. R. la Granduchessa di Toscana ».

(19) Supplemento Pougin al lessico del Fétis. Vol. II, 1881.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Le cause della voce dei violini di Stradivari

Con questo titolo è apparso sul *Resto del Carlino* un articolo dell'Ing. Vladimir Scevcenko che s'inizia combattendo la tesi — da molti sostenuta — che Stradivari, più che uno scienziato, fosse un comune liutaio, ricco soltanto di ispirazione e che, perciò i suoi violini non fossero altro che frutto di una « ispirazione ».

Secondo l'A. — invece — Stradivari non era un empirico, ma un uomo geniale e colto come tanti se ne trovavano ai suoi tempi. Egli, nella costruzione dei suoi strumenti, ha applicato delle regole acustiche molte delle quali non sono state note ai suoi discepoli e, conseguentemente, ai suoi discendenti.

Lo Stradivari — prosegue testualmente l'Ing. Scevcenko — probabilmente è venuto a conoscenza di certe regole antiche ed usando della logica e del buon senso, le ha applicate all'acustica liutistica. Ma la sua opera è stata molteplice e tutta nuova. Non solamente la voce, ma la scelta del materiale, la forma, le dimensioni, tutto si doveva quasi creare dal nulla. Per questo fra gli strumenti di Stradivari, per quanto riguarda la voce, vi sono dei magnifici esemplari, ma ve ne sono anche degli insufficienti; perchè sulla vibrazione sonora il Maestro ha avuto idee molto chiare, ma non ne ha fissato i limiti per l'applicazione esatta e continua.

La necessità di accontentare le innumerevoli richieste di strumenti, lo costringevano a lasciare i suoi violini senza la correzione definitiva, tanto più che, per il grado della cultura musicale, gli amatori del Settecento lasciavano molto a desiderare e non esisteva la precisione nelle esigenze di quelli che suonavano appena fino alla terza posizione. Però la imeronta unica nelle qualità acustiche dei violini di Stradivari è sempre esistita. Sia la voce più dolce o più robusta, queste o quelle caratteristiche esterne, gli strumenti di Stradivari erano spiritualmente affratellati fra loro e riconoscibili dal timbro. Molte parole si sono dette anche sopra questo tema; ma si sbagliano quelli che dicono che il tempo era la causa dell'aumento del suono nei violini di Stradivari. Invece, questi violini erano subito pronti a suonare e molti dei difetti si sono aggiunti piuttosto dopo per causa dell'uso, dell'umidità, della manchevolezza del legno ed in seguito alle riparazioni dei successivi liutai. In tutti i violini si sono fatti dei cambiamenti che potevano trasformare radicalmente le qualità iniziali della voce — per esempio la sostituzione della catena e la inclinazione del manico; — senza badare alle regole dell'armonizzazione che lo Stradivari ed i suoi diretti allievi hanno usato nei loro lavori.

Questa armonizzazione non è che l'applicazione delle stesse regole acustiche che si sono usate nei teatri greci e nei tamburi africani. Suscitare una vibrazione, farla propagare immediatamente a tutto il corpo dell'istrumento, in modo che si mantenga libera e continua, insistente ed ordinata e che si comunichi all'aria, facendola vibrare nello stesso modo musicale ed armonico, si può fare usando solamente e sempre le stesse regole dell'armonia acustica.

Secondo l'Ing. Scevcenko, le leggi della materia vibrante, dal punto di vista scientifico, nello stato attuale della indagine, possono essere precisate; epperò applicando queste leggi dell'armonia acustica, ogni strumento a corda anche difettosissimo può diventare perfetto nella misura che il materiale usato lo consente.

Egli conclude esortando a tendere verso questa precisione, e sotto gli auspici del grande nome del cremonese, l'Italia dovrebbe — secondo lui — riconquistare, nel campo della liuteria, quel primato che già ebbe assoluto ed indiscusso.


C. JACHINO

**Pastorale di Natale**

Riduz. di PICCIOLI per Violino e Pianoforte (123190) L. 6,—

Riduzione di MATTHEY per Organo (123277) L. 4

*EDIZIONE RICORDI*




### ITALIA

**Bollettino Ceciliano.** - Roma, maggio 1935.

P. FERRETTI: *L'antifona « Maria virgo, semper laetare ».* — R. CASIMIRI: *L'arte musicale sacra e il suo progresso.* — J. GAJARD: *Il metodo Ward.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, maggio 1935.

M. SAINT-CYR: *E. Desderi.* — M. PEDEMONTE: *La musica sacra di B. Galuppi.* — REFERENDUM SULLA CRITICA MUSICALE: (Risposte di G. F., Antonio Grassi, Aroldo Stagni, G. Usellini).

**La Rassegna Musicale.** - Torino, marzo-aprile 1935.

A. PARENTE: *Nascita della musica e del canto.* — G. PANNAIN: *V. Bellini.* — H. FLEISCHER: *Il problema Schönberg.* — G. M. MERLO: *L'arte di A. Boito e il valore del « Nerone ».*

**Il Quadrivio.** - Roma, 3 maggio 1935.

A. MARPICATI: *I primi passi di Zandonai.*

**Bollettino dei Musicisti.** - Roma, aprile-maggio 1935.

G. BIANCHI: *Per un'educazione musicale di Stato.* — A. CRAVOSIO ZINGALES: *La didattica nella musica; Scuola d'organo e musica sacra.*

### FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, aprile 1935.

M. D. CALVOCORESSI: *C. Cui.* (« La sua musica non ha relazione con quelle degli altri « cinque », salvo dove proceda, dal punto di vista del recitativo, dall'influenza di Dargomiski. Anche le sue due migliori opere, *Ratcliffe* e *Angelo*, sono dimenticate e nessuno attribuisce a esse un valore storico. Restano di lui alcuni piccoli pezzi per pianoforte e qualche piccola melodia »). — S. CLERCX: *C. Ph. E. Bach* (« Il suo posto non è fra i più grandi, ma fra gli organizzatori delle forme »). — P. NETTL: *Dalla barcarola alla* valse (L'evoluzione della musica austriaca nel XVII secolo). — C. KOECHLIN: *Sull'evoluzione della musica francese prima e dopo Debussy.*

——— maggio 1935.

Numero dedicato a Bellini. Traduzione (A. DOBERET) in francese dell'Ode di D'Annunzio nel primo centenario della nascita di B. — Contiene scritti di R. ALLARD. — I. PIZZETTI: *Omaggio a B.* — G. PANNAIN: *« La Norma ».* — D. DE PAOLI: *B. musicista drammatico.* — H. DE SAUSSINE: *B. armonista.* — H. PRUNIÈRES: *L'epistolario di Bellini.*

**Revue Liturgique et Musicale.** - Parigi, marzo-aprile 1935.

SERGENT: *L'introito della festa del Sacro Cuore.* — H. POTIRON: *Dei rapporti fra il canto gregoriano e la polifonia del Rinascimento.* — J. DELPORTE: *Fevin o De Fevin?* — E. LAGOURD: *Il simbolismo liturgico.*

**Revue Grégorienne.** Parigi, marzo - aprile, 1935.

I. CABROL: *L'alleluia della Messa.* — E. MOUREY: *Due trattamenti dell'accento tonico.* — R. RENAUDIN: *Studi di musica bizantina.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 26 aprile; 3, 10, 17 maggio 1935.

A. MACHABEY: *Musica e televisione* (sul provvedimento del Governo francese che stabilisce il funzionamento sperimentale della televisione di Stato).

J. TIERSOT: Recensione del *Rimski Korsakoff* di Markévitch.

P. LANDORMY: Recensione delle *Croniques de ma vie*, di I. Strawinski.

CH. KOECHLIN: *Gli « elementi di musica » di D'Alembert.*

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 aprile 1935.

A. MANGEOT: *Spendere per economizzare.* — M. ZANOTTI BIANCO: *Considerazioni sulla musica italiana contemporanea.* — T. KLINGSOR: *Architetti, ebanisti, liutai da Luigi XIII a Luigi Filippo.*

**Le Courrier.** - Parigi, 15 maggio 1935.

R. HALL: *Il « Nerone » di Mascagni.* — R. HAHN: *Recensioni degli spettacoli all'Opéra e alla Gaîté Lyrique.*

**Le Guide du concert.** - Parigi, 10 e 17 maggio 1935.

P. SOCCANNE: *Bellini e le sue amiche.*

### INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, maggio, 1935.

A. HUTCHINGS: *La musica da camera di Delius* (pezzi per Quartetto, piano, 1916). — CH. BRILL: *La musica nell'U.R.S.S.* — D. C. SOMERVELL: *Orfeo all'equatore.* — J. PULVER: *Teorici inglesi* (Thomas Morley).

**Monthly Musical Record.** - Londra, maggio 1935.

A. De Navarro: *Fanny Davies.* — E. Lockopeiser: *Debussy e Wagner.* — D. Ewen: *Compositori americani.* — R. Capell: *« I Troiani » di Berlioz.* — M. Knerr: *Musica in America.*

GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, maggio, 1935.

P. von Klenau: *Mutamenti nello stile della musica.* — J. Friedrich: *Il « Rinascimento nordico » nella musica.* — W. Wolff e A. Burgartz: *Dialogo al pianoforte.* — K. J. Moser: *Canti renani.* — R. Tenschert: *Il giubileo di un Lied. (La Violetta di Mozart).* — U. Back: *Il moderno regista.* — K. Herbst: *Qui sbaglia la critica.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 17 aprile, 1, maggio 1935.

R. Simons: *La regia.* — E. Höhne: *Il dilettante nell'orchestra come fattore di cultura.*
W. Hirschberg: *E. N. von Reznicek.*

**Neues Musikblatt.** - Berlino, maggio 1935.

K. Költesch: *L'utilità della musica pubblica.* — W. Egk: *Sulla mia opera « Zaubergeige »* (rappresentata a Francoforte il 21 maggio).

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 12, 19, 26 aprile; 3, 10 maggio 1935.

E. Wachten: *Sentimento del tempo e della simmetria nell'opera di R. Wagner.* — E. Boucke: *Istorizzazione della nostra vita musicale?* — B. Witt: *Un nipote musicale di Goethe* (Wolber von Goethe).
A. Thausing: *Necessità di uomini di talento.* — R. Huesgen: *Nel 75° anniversario di Adalbert Lindner.*
E. Heim: *Il posto di Beethoven nella storia dello spirito* (La sua importanza nel romanticismo musicale). — O. Dreger: *Drammatica del barocco e del classico.*
K. Grunsky: *Concerto e sinfonia* (Osservazioni su Bruckner). — K. E. Richter: *Come prepariamo un nuovo repertorio?* —
Z. A. Fengler: *Davanti al microfono.*
L. S. Szücs: *Pensieri di attualità.* — R. Tenschert: *Amichevole visione* (sul *Lied* op. 48, di R. Strauss).

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 13, 20, aprile; 4, 11 maggio 1935.

K. H. Wackenfeld: *Sul regolamento dell'istituto culturale di Stato.* — H. Hitze: *L'orecchio musicale nel corso del tempo.*
A. Hufeld: *Arte e liberalismo.* — H. Tenchert: *La chitarra e il suo posto nel passato e nel presente.*
H. Hitze: *Violini italiani o tedeschi?* (A proposito degli Stradivarli, si auspica una fabbricazione nazionale tedesca di violini, pari nel valore a quelli italiani). — H. Huesgen: *Nel 75° anniversario di N. von Reznicek.*
H. Hüneke: *Moderna specializzazione.* — E. Höne: *Händel e gli strumenti dell'orchestra.*

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, maggio 1915.

F. Rühlmann: *Questioni fondamentali dell'educazione musicale.* — R. Gerber: *I compiti della musicologia nel Terzo Reich.* — K. Hasse: *I compiti della scuola superiore di musica nel moderno Reich.* — P. Winter: *I programmi della musica militare.* — W. v. Bartel: *La radio e l'istruzione.* — J. Gottlieb: *Onoranze a un grande musicista* (Agostino Steffani, nato a Castelfranco Veneto nel 1653).

**Musica Sacra.** - Regensburg, marzo 1935.

G. Hügle: *La musica nelle chiese cattoliche del Nordamerica, dopo il 1930.* — J. Wörsching: *Scherzo carnevalesco di un costruttore d'organi del tempo barocco* (K. Riepp, 1710-1775).

——— maggio 1935.

I. Perl: *Musica e spirito.* — S. Cserba: *Corale e uso del corale.* — Th. Seelgen: *Il tritono nell'« Ordo virtutum » di I. Ildegarda.*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, maggio 1935.

W. Diekermann: *Educazione musicale nella scuola media.* — H. Burkhardt: *Il Lied popolare nell'istruzione musicale.* — F. Oberborbeck: *Regole e studio.*

SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 15 aprile; 1, 15 maggio 1935.

H. Stuckenschmidt: *La sonata op. 53 di Scriabin.* — R. Steglich: *Il suono del pianoforte al tempo classico e romantico.*
Editoriale: *La settimana di Winterthur.* — E. Isler: *Il nuovo tipo di canti sacri in Isvizzera.*



K. Westphal: *Forme classiche e barocche.* — E. Ermatinger: *Ritorno a Beethoven?* — H. F. Redlich: *Vincenzo Galilei* (recensione del volume a cura di Fabio Fano, dedicato a questo autore, nella collezione « Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana »).

**Dissonances.** - Ginevra, maggio 1935.

R. Aloys Mooser: *Un prezioso documento schubertiano* (Le memorie di J. von Spaun).

AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, maggio 1935.

F. Krieg: *La forma musicale della preghiera di maggio.* — K. Doeimüller: *Organo e dischi.*

**Musica.** - Vienna, maggio 1935.

F. Habel: *La musica da chiesa di A. Bruckner.* — H. Kraus: *La raccolta degli istrumenti musicali nella Società degli amici della musica a Vienna.*

SPAGNA

**Musicografia.** - Monovar, maggio 1935.

J. Subira: *Quelli di ieri e quelli d'oggi.* — E. Contarelo: *La musica nel teatro classico spagnuolo.* — A. Oraiz: *San Giovanni de la Peña e lo scenario del « Parsifal ».*

AMERICHE

**The Musical Quarterly.** - New York, aprile 1935.

C. Sanford Terry: *Un'ipotesi su « Cantate al Signore » di Bach* (in contrasto con l'opinione di A. Schering, il S. T. sostiene che tale mottetto fu composto non per un principio di anno, nè nel 1746, ma nel 1733 e per le esequie di G. F. Mentzel). — W. G. Whittaker: *La famiglia Bach e Eisenach.* — O. A. Mansfield: *I primi apostoli inglesi di Bach* (specialmente gli organisti). — J. Muller: *Ritratti di Bach.* — R. Harris e M. Herter Norton: *L'arte della fuga* (considerata quest'opera come musica magnifica e l'ultima grande opera di Bach, gli scrittori affermano che da essa può dedursi una robusta e bene proporzionata espressione del nostro tempo. — H. Leichtentritt: *L'armonistica di Händel.*


STEFANO DONAUDY

**Trentasei Arie di Stile Antico**

PER CANTO E PIANOFORTE

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 vuoi ch'io mora, amor, morrò...* Canzonetta | » 2 |
| 5. *Amor s'apprende...* Ballatella a canone per 2 voci | » 3 |
| 6. *Perduta ho la speranza...* Aria | » 2 |
| 7. *Ah, mai non cessate...* Canzone | » 2 |
| 8. *Date 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 | » 3 |
| Unite (117220) | » 14 |

2ª SERIE: 12 Arie (117221 a 232).

| | |
|---|---|
| 1. *Freschi luoghi, prati ameni.* 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 diavol nacque...* Canzonetta | » 2 |
| 8. *No, non mi guardate...* Madrigale | » 2 |
| 9. *Or che le rèdole...* Ballatella | » 3 |
| 10. *Quando ti rivedrò...* Aria | » 2 |
| 11. *Amor mi fa cantare...* Canzonetta | » 3 |
| 12. *Madonna Renzuona...* Villanella | » 2 |
| Unite (117233) | » 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. *Tregua non ho...* Canzone | » 3 |
| 9. *Certo un po' di cielo colse...* Arietta | » 3 |
| 10. *Dormendo stai...* Maggiolata | » 3 |
| 11. *Luoghi sereni e cari...* Aria | » 3 |
| 12. *Tempo è alfin di muover guerra...* Villanella | » 3 |

Unite (118842) L. 14.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

# VITA MVSICALE

## Il secondo «Maggio musicale fiorentino»

Ha avuto termine con la grande rappresentazione nell'incantevole giardino di Boboli dell'*Alceste* di Gluck il secondo « Maggio musicale » fiorentino. Chi ha potuto assistere a tutte le manifestazioni, svoltesi nei vari ambienti, che hanno conferito con la loro ricca e gloriosa tradizione di bellezza un fascino particolare, ne conserva certamente un ricordo incancellabile insieme a la persuasione che un popolo capace di simili feste d'arte può ancora aspirare ad essere, come un tempo, la guida spirituale del mondo civile. Di ciò è giustizia rendere la dovuta lode non solo alle ancor vive e ricche energie dello spirito italico, ma principalmente al Duce nostro, che ha voluto protetto e seguito con assidua vigilanza queste grandiose manifestazioni artistiche, che hanno richiamato il concorso e l'attenzione dei due mondi.

L'inaugurazione solenne è avvenuta il 24 aprile con una cerimonia nello storico salone dei Duecento in Palazzo Vecchio, alla presenza del Ministro della Educazione Nazionale di Francia S. E. Andrea Mallarmè e del rappresentante del Governo nostro S. E. Medici del Vascello. Ha parlato il Podestà di Firenze ed ha pronunciato uno smagliante discorso l'onorevole Carlo Delcroix esaltando l'alta missione civile dello spirito fiorentino ed elogiando coloro che sette anni fa presero la iniziativa di cui questo era il secondo cimento. Ha rivolto anche il saluto al Ministro francese, che ha risposto ringraziando ed osservando che il Maggio musicale fiorentino ha in questo momento un particolare significato in rapporto alle più intense relazioni artistiche culturali e spirituali che si sono stabilite fra Francia e Italia nel quadro tradizionale e inalterabile della civiltà latina.

Dopo i discorsi è stato eseguito dal Quartetto della Stabile fiorentina (Ferrara, Siriotto, Formentini e Lippi) un Quartetto (l'ultimo dell'op. 6) di Boccherini. La cerimonia si chiuse con gli squilli dei Trombettieri del Comune che annunziarono l'apertura del secondo Maggio musicale fiorentino.

### LE OPERE LIRICHE

L'onore di inaugurare la serie degli spettacoli è toccato al *Mosè* di Rossini il cui ritorno sulle scene ha documentato, in una mirabile riproduzione, la smisurata e multiforme potenza del genio del Pesarese. Facendo tacere la sua corda prediletta, quella della comicità, Rossini compì certamente uno sforzo, ma in questo esame tese le straordinarie facoltà di intuito teatrale, di immaginazione, di sapienza tecnica, le quali erano assorbite e potenziate dalla sua più grande e miracolosa potenza, quella della musicalità, la cui abbondanza e schiettezza si sarebbero piegate ad ogni espressione di umanità. E difatti egli riuscì alla creazione di una visione drammatica veramente adeguata alla sublime poesia biblica. La grandiosità di questa visione si concreta specialmente nell'imposto solenne della figura di Mosè e nella densa, sostenuta e commossa coralità dei due popoli egiziano ed ebreo, in contrasto drammatico di idee, di sentimenti, di religione. Se in qualche parte è palese la convenzionalità dell'epoca, in molte altre l'aderenza allo spirito del soggetto è così perfetta da costituire dei brani musicali, che, considerati in sè, debbono giudicarsi tra le più belle pagine dell'Ottocento nostro.

L'esecuzione fu ottima sotto ogni riguardo. Il maestro Vittorio Gui concertò l'opera con somma intelligenza e con quella cura e con l'entusiasmo che lo distinguono: mantenne all'equilibrio totale una impronta di grandiosità austera adeguata alla natura della ispirazione rossiniana di quel momento. Fra gli artisti si distinsero Tancredi Pasero, protagonista, Luigi Rossi Morelli, Giulio Tomei, la Arangi Lombardi, Sara Scuderi, Ebe Stignani, Franco Tafuro, Alessandro Wesselewsky. Ben fuso e sonoro e agile il coro istruito dal maestro Morosini. Costruite con gusto e varietà le danze dalla signorina Angela Sartorio.

Le scene architettonicamente composte dall'Aschieri, la regia dello Ebert, contribuirono alla poetica riproduzione dello spartito immortale.



La Compagnia del Teatro Nazionale dell'Opéra di Parigi ha eseguito la sera del 27 aprile il *Castore e Polluce* del Rameau, forse mai rappresentata in Italia nei tempi moderni. È apparso da questa esecuzione la grande importanza storica dell'opera rameauista, per i suoi caratteri di serietà, di elevatezza, di condotta, anche là dove una vera alta e possente ispirazione difetta. L'originalità anzi del maestro di Digione sta nell'aver contenuto in limiti voluti e in una forma di controllata architettura non solo le eleganti danze, di che abbonda la partitura, ma altresì le arie espressive del vario svolgimento della ingenua favola. Questa ricerca dello stile è stata illuminata e valorizzata da tutto l'allestimento scenico e dalla intiera esecuzione curata in ogni particolare con un gusto di squisita e raffinata compenetrazione dello spirito francese dell'epoca. I cantanti che si fecero ammirare, più che per qualità di voce, per modo e stile di canto furono Germana Lubin, Yvonne Gall, signori Rouard, Villabella e Claverie. Maestro dei cori affiatatissimi era Siohan, regista Pierre Chéreau, coreografo Nicola Guerra. Il vero protagonista della rappresentazione fu il corpo di ballo, elegantissimo, disciplinatissimo, nel quale si distinsero la Bois, la Larcia, la Peretti, la Bourgot, e la Simoni. Tutti furono festeggiati insieme al Direttore maestro Gaubert.

Un grande avvenimento è stata la primissima esecuzione dell'*Orsèolo* di Ildebrando Pizzetti, di cui abbiamo parlato lungamente su queste colonne. Senza ripeterci aggiungiamo che le repliche sempre affollate hanno dimostrato che l'arte originalissima del maestro parmense, le sue alte intenzioni, la sua forma austera ma umana, hanno sempre meglio conquistato l'anima del pubblico, il quale è rimasto avvinto dalla forza drammatica delle parti culminanti e dalla purezza della espressione musicale. Il maestro, insieme agli artisti e al direttore Serafin sono stati di sera in sera più festeggiati.

Dopo, è stata la volta del *Ballo in maschera* di Verdi, l'opera mirabile in cui la conquista nuova dell'arte verdiana appare nella perfetta compenetrazione dell'elemento drammatico con quello leggero dell'eleganza e perfino dell'umorismo, connubio in cui solo il *Don Giovanni* mozartiano aveva raggiunto la piena fusione. L'esecuzione curata dal maestro Serafin ha valso a mettere in rilievo la progredita strumentazione dello spartito, in confronto delle opere precedenti di Verdi, — e il preludio del primo e del terzo atto furono perfettamente interpretati — e i naturali trapassi dalla espressione cupa dell'indovina Ulrica alla festosità leggera della canzone e del quintetto seguente. Gli artisti tutti, dal tenore Lauri-Volpi al baritono Borgioli, dalla Buades a Lyana Grani, dal basso Tomei al Carmassi al Domenichetti contribuirono alla bella e unitaria esecuzione che riscosse i consensi universali. In questa opera molto sono state ammirate le scene, insieme ai costumi, del pittore Primo Conti, il quale da artista originale e profondamente umano ha profuso i tesori del suo buon gusto, della sua penetrazione dello spirito verdiano in quadri di una intensità espressiva raggiunta con toni di colore e con linee che senza sconfinare in strane forme modernissime si librano in un mondo di fantasia squisitamente poetico.

Al vecchio ma sempre elegante piccolo teatro della Pergola avvenne la esecuzione di quel gioiello che è il *Ratto al serraglio* di Mozart. In forma di *singspiel*, cioè di prosa e di musica; questa piccola opera del salisburghese è stata gustata per la spigliatezza del dialogo, per la gustosa sebbene ingenua buffoneria delle situazioni, per quel fantastico orientalismo di moda nel settecento, e sopratutto per la ricca profusione di melodia e di ritmica vivacità non che per la sentita e soave affettuosità di certe arie come quella bellissima di Pedrillo « Schiava restò benchè gentil » accompagnata dal pizzicato del quartetto. Superiore ad ogni elogio è stata la esecuzione perfettamente tedesca, curata dal maestro Bruno Walter, a mezzo dell'orchestra fiorentina e del coro del Comunale diretto da Morosini, ma con artisti tutti tedeschi e tutti bene intonati allo spirito e alle forme dell'opera mozartiana: e cioè le signore Perras e Schön e i signori Muzzarelli, Kulmann, Sternek, Wernigk, Rameau. Regista immaginoso era Herbert Graf, l'autore dei bozzetti delle scene, realizzati da Bianchini, fu Oskar Strnad che ha espresso la ingenua vicenda con aderenza fatta di eleganza e di buon gusto senza essere troppo originale.

L'ultima opera lirica eseguita al Comunale è stata la *Norma* in celebrazione del centenario di Bellini. Inutile dire che il capolavoro del catanese ha richiamato un pubblico enorme tanto alla prima che alle repliche. Gli è che la purezza del canto belliniano che trascende ogni considerazione di formalismo ottocentesco e di convenzionalità melodrammatica, ma che si libra in un cielo sovrastante ad ogni tempo, affascina, ora più di prima, l'anima della folla. Il maestro Vittorio Gui curò la esecuzione con amore particolare e riuscì, con i mezzi che aveva a disposizione, a conferire a tutto l'insieme un carattere austero, adeguato al carattere dell'opera, mantenendo ferreamente in una determinata linea di stile ogni elemento vocale e strumentale. Non tutti gli artisti sembrarono al loro posto: pure si fecero applaudire Iva Pacetti, Gianna Pederzini, l'ottimo Tancredi Pasero, il tenore Merli, la Limberti, il Pergamini, e i cori di-

retti da Morosini. Nuovissimi ed ammirati in parte gli scenari eseguiti su disegni di Felice Casorati.

SPETTACOLI DI MASSE: SAVONAROLA e ALCESTE.

Come nel primo Maggio musicale, così anche in questo secondo, sono state realizzate, e anche in più grandioso stile, rappresentazioni all'aperto per grandi masse. Sia o no vero che lo spettacolo per masse sarà l'unica forma del teatro futuro, è innegabile che i tentativi fiorentini sono quanto di meglio è stato realizzato in questo senso.

Il dramma di Rino Alessi su *Savonarola* fu concepito per teatro ordinario: per essere adattato alla rappresentazione che ha avuto luogo nel suggestivo luogo di Piazza della Signoria, dove suprema bellezza d'arte e tradizioni storiche dovevano certamente conferire un fascino maggiore, il dramma ha subito modificazioni non poche, dalle quali acquistando in elementi esteriori ha alquanto perduto di interiorità drammatica.

Pure la figura del grande Frate balzò assai solenne nel suo conflitto fra la sua idealità religiosa e le forze umane del tempo: e la regia di Jeacque Copeau, che è riuscito a muovere oltre millecinquecento persone, ha contribuito a creare dei quadri di innegabile suggestione specialmente al primo e al secondo atto. Recitarono da pari loro Memo Benassi che impersonava Savonarola, il Sabbatini, Luigi Almirante, Guglielmina Dondi, lo Scelzo, il Giachetti, il Campa ed altri. L'azione veniva distribuita, con infiniti accorgimenti di Copeau, in vari punti della piazza, su di un palco centrale sormontato da una gran croce, e su di un apposito praticabile costruito lungo il Palazzo Vecchio e ai balconi e alle finestre di questo.

Ma un contributo essenziale di effetto suggestivo è stato offerto al dramma e alla rappresentazione dalle *Musiche* che il maestro Castelnuovo Tedesco aveva scritto appositamente. Arduo si presentava il compito sia per la natura del dramma, un po' forzatamente condotto ad apparire quasi mistero sacro, sia per la ubicazione della esecuzione in luogo aperto. A noi sembra che Castelnuovo Tedesco sia riuscito nell'intento propostosi di conferire al lavoro e allo spettacolo un carattere religioso. Infatti quasi nessuna parte del testo dell'Alessi egli ha musicato limitandosi a sottolineare con l'orchestra alcuni brani di recitazione. Invece egli ha chiesto ispirazione ad una laude di Savonarola stesso, a parole del Benivieni, ad una laude del Laudario della Magliabecchiana, ad un'altra di cui il tema è attribuito a Lucrezia Tornabuoni, ad una terza del medesimo Savonarola « Jesù sommo conforto ». Così la musica ha come illuminato lo spettacolo di una aureola religiosa, anche là dove l'elemento coreografico o puramente umano sovrastavano. E Castelnuovo Tedesco ha dettato pagine di semplice fattura, come si addiceva ad un simile caso, ma di squisita e talvolta intensa espressione, mantenendo lavoro tematico e svolgimento e timbro in una atmosfera di sana e viva popolarità. Ci piace citare il primo coro sull'« elogio della vita monastica », il sonoro finale del primo atto, l'uso accorto e la strumentazione della bella « Laude di S. Domenico », la laude di Feo Belcari, al secondo atto, e, al terzo atto, specialmente la laude di Savonarola, opportunamente proposta in principio secondo il testo autentico di Serafino Razzi, ma poi elaborata nelle altre strofe con tale sobrio e suggestivo contrappunto da costituire un brano di alto valore espressivo. Di ottimo effetto anche apparve l'Epilogo formato da una Voce, cantante la Laude di nostra Donna, e da un coro funebre che, al rintocco della martinella, accompagna il Martire al supplizio.

L'esecuzione sotto la direzione del maestro Previtali e col grande coro predisposto, insieme all'orchestra invisibile, sotto le arcate della Loggia dei Lanzi, è stata pregevole sotto ogni riguardo.

Altro grandioso spettacolo è stato l'*Alceste* di Gluck al Giardino di Boboli. Qui il regista Graf, l'architetto e scenografo Aschieri, il maestro Gui, hanno superato difficoltà che potevano sembrare insormontabili. Era stato scelto come luogo di azione un largo declivio del colle, formato a ripiani erbosi e circondato da alte e frondose piante: e senza alterarne la naturale bellezza era stato costruito una specie di palcoscenico vicino all'orchestra; più in alto era situata una statua d'Apollo posta dinanzi ad una nicchia rettangolare; ancora più in alto a destra il palazzo del Re Admeto significato schematicamente da due pilastri enormi e da un'architrave prolungata; dall'altra parte la piazza di Gera simboleggiata da una colonna dorica, e in basso l'entrata di Averno, formata d'una porta in una liscia parete ciclopica. Suggerimenti, dunque, elementarità sceniche di vaga ma potente evocazione poetica. Su questo sfondo mirabile hanno agito in vario ritmo, a gruppi, a torme interminabili, le grandi masse, mentre sul palcoscenico vicino si svolgevano le danze, composte dal Romanoff.

In mezzo a questa fantasmagoria di movimenti diversi, gli artisti cantanti, spesso a distanze enormi dall'orchestra, lanciavano la loro voce riuscendo, con miracolosa perizia, a fondersi quasi sempre ottimamente con il commento sinfonico e corale. Di questa fusione va data lode principalmente al maestro Gui che sapeva tenere in pugno tanto le masse orchestrali, corali e disciplinare i solisti. Ma Gui ha anche conferito alla esecuzione una austerità e una nobiltà come esigeva la partitura gluckiana, che, pure a traverso rinforzi necessari, nulla perdette della sua solidità e del suo tono di alta tragedia. Così il capolavoro di Gluck ha potuto essere gustato in tutta la sua sublime bellezza e apprezzato nel suo reale valore storico. Fra gli artisti ha emerso per bellezza e per forza di voce la Cigna. Bene anche il baritono Franci, potente di voce nella parte di Sacerdote, lodevoli il Del Corso, il Rakowski, il Bergamini, il Carmassi. Alla prima assisteva anche la Principessa di Piemonte. Il successo tanto alla prima che alle repliche è stato vivissimo.

Tra gli spettacoli all'aperto non vogliamo dimenticare quello del « Concerto di danze » allestito da Jia Ruskaia con le sue ottime allieve, nell'incantevole giardino della Villa «La Pietra» in Via Bologna. L'espertissimo corpo di ballo ha danzato, con squisita arte orchestica, musiche di Pizzetti, di Grieg, di Palumbo, di Turina, di Beethoven, di Mulè, di Musella. E non è mancato, da parte del pubblico affollatissimo, il più schietto successo. L'orchestra era diretta dal maestro Edoardo Guarnieri.

I CONCERTI

Un avvenimento d'arte indimenticabile è stata la esecuzione al teatro della Pergola delle *Quattro stagioni* di Haydn: un bagno in una atmosfera di serena contemplazione naturistica. Veramente un capolavoro è apparso questo oratorio-cantata del grande di Rohrau, in cui le più semplici e più reali scene di vita campagnola, in un intimo e divino contatto con la natura si svolgono con una nitidezza di disegno e in una sincera e ingenua vivacità di espressione. Ne è stata fatta una esecuzione veramente mirabile, mercè l'intuito, la passione, il senso stilistico del direttore maestro Gui, le cure intelligenti del maestro del coro Morosini, e la abilità eccezionale di tre solisti, Maria Caniglia, Luigi Fort tenore e il basso Giulio Tomei.

Nella serata al Teatro Comunale dei *Balletti francesi*, tenuta il 29 aprile dalla Compagnia Nazionale dell'Opéra di Parigi, sono stati eseguiti, sotto la direzione di Philip Gaubert, la fine e fresca *Dafni e Cloe* di Ravel, lavoro giovanile di ispirazione e fattura debussiana, l'*Après midi d'un faune* di Debussy, le *Impressions de Music-Hall* di G. Faurè, e *Namouna* di Edoard Lalo, musica questa dei due ultimi balletti poco significativa e qua e là anche comune e volgare.

Ricordo indelebile è rimasto della eccezionale esecuzione dei *Sei Concerti Brandenburghesi* di G. S. Bach, fatta da Adolph Busch e dalla sua piccola orchestra nella Sala Bianca di Palazzo Pitti le sere del 7 e 8 maggio: Busch ebbe a collaboratori preziosi il pianista Serkin, il flautista Moise, l'oboista De Sanctis, il cornista Rossi, il fagottista Bertoni, il trombista Semprini, etc. L'alto senso stilistico del Busch, l'abilità tecnica degli strumentisti, hanno messo in rilievo la profonda bellezza delle opere bachiane, la varietà mirabile degli episodi, la densa pensosità di alcuni adagi e la solidità di alcune costruzioni contrappuntistiche. Specialmente il secondo, il quinto e il sesto hanno riscosso i più entusiastici consensi.

La sera dell'11 maggio al Teatro Comunale il maestro Weingartner con l'orchestra e il coro della Filarmonica di Vienna ha dato una esecuzione per molti riguardi pregevole della *Nona* di Beethoven. L'altezza del lavoro, la sua difficoltà ben note dispensano da trattarne per metterle in rapporto alla bontà della esecuzione. Solisti erano Elisabeth Schumann, Enid Szantho e i signori R. Szekely e A. v. Roesler; direttore del coro il maestro Pilz.

Una riproduzione veramente superiore ad ogni lode ebbe la sera del 15 la *Messa da Requiem* di Verdi sotto la direzione di Tullio Serafin, con l'orchestra e il coro della Stabile fiorentina e con un complesso di solisti di indiscusso valore. La potenza gigantesca di certe esplosioni come il *Tuba mirum*, la soavità divina di alcune parti come il *Recordave* e l'*Hostias*, tutta la drammaticità della superba concezione verdiana trovarono nel Serafin e negli interpreti la loro adeguata espressione. Soprano era Maria Caniglia, mezzo soprano Ebe Stignani, tenore Aurelio Marcato, basso Enzo Pinza: un insieme di eccezionale omogeneità. Il *Requiem* verdiano fu accolto con delirante entusiasmo.

La settimana mozartiana iniziatasi col *Ratto al serraglio* è continuata con la esecuzione delle *Serenate* nel cortile del Palazzo Pitti. Il maestro Previtali, con il più perfetto stile mozartiano ci fece gustare le Serenate N. 4, N. 7, e N. 12, che peraltro riunite insieme non furono esenti da generare un po' di monotonia pur attraverso una esecuzione impeccabile e variamente colorita.

Poi venne al Teatro Comunale il *Requiem* mozartiano sotto la direzione di Bruno Walter. La purezza dell'opera, i suoi vari accenti di dolce serenità e di forte drammaticità ebbero dall'orchestra, dal coro istruito da Morosini, dai solisti signore Erika Rokysta ed Enid Szantho e signori C. Kulmann e Vilem Zitek, mirabilmente fusi dal comando di Walter, una piena e perfetta adeguatezza di stile e di espressione. Precedette la notissima e bella Sinfonia in *sol minore*.

La serata successiva in Palazzo Vecchio lo stesso Walter diresse la Sinfonia in *re magg.* (Haffner) e il Concerto in *re min.* per pianoforte e orchestra, stando mirabilmente al piano egli stesso.

I CONVEGNI

Il « Maggio musicale » si è arricchito di vari Convegni d'arte, che se non altro hanno

valso a chiarire idee a scambiarsi opinioni e propositi, ad avvicinare artisti e personalità del mondo intellettuale. Primo fu il *Convegno di Critica musicale*, inaugurato con un discorso vibrante di entusiasmo dell'On. Alessandro Pavolini, e da una felice improvvisazione del Prof. Bonaventura. Nel primo giorno, sotto la presidenza di H. Prunières, il Dott. Mantelli pose in giusti termini il problema dei rapporti fra trascrizione e musica originale. Dalla discussione di Lessona, Ritzer e Torrefranca è risultata una certa malcelata diffidenza verso le trascrizioni. Il giorno seguente — presiedendo Fausto Torrefranca — l'adunanza è stata assai vivace agitandosi il problema del compito della critica nei giornali. Il dott. Lessona della *Gazzetta* di Torino, con lucidezza di pensiero ed equlibrio di trattazione ha chiarito la funzione estetica e rivelatrice della critica quotidiana, limitandone i mezzi e il metodo per giungere al resultato di un reale e fecondo avvicinamento delle masse all'arte con la formazione di un gusto sicuro ed esercitato. Ha seguito la relazione di Mario Rinaldi che in sostanza ha ripetuto i concetti precedenti aggiungendo accenni alla necessità di affinare la competenza e capacità del critico. Sullo stesso tema ha svolto una relazione Adelmo Damerini, il quale, affermata la necessità della critica giornalistica, ha dichiarato l'obbligo di conciliare la soggettività del giudizio con quei rapporti di universale conoscibilità da cui il giudizio non può prescindere senza apparir frutto di arbitrio e di capriccio. Ha insistito altresì sulla necessità pel critico di collaborare con gli autori per salvare le veraci conquiste dell'arte, ed ha fortemente richiamato l'attenzione sull'elemento etico della critica musicale che involge obblighi e responsabilità gravi e che non può essere esercitata che da coloro che oltre a competenze tecniche posseggano fede ed amore. Il relatore auspicò la creazione di un organo superiore che giudichi i casi di evidente errore estetico e di chiara inesattezza nella cronaca, suscitando qualche dissenso in chi non aveva bene inteso i limiti a cui Damerini pensava. Invece generale approvazione suscitò proponendo di rinunziare ai resoconti immediati, per rimandare di qualche giorno la critica di opere nuove, onde giungere ad una più pacata e piena attenzione del compito critico.

Riferirono su « Cultura e critica » Vito Raeli e il dott. Beer di Vienna con dotte comunicazioni. Il dott. Andreades di Atene sostenne ed illustrò la opportunità di diffondere l'uso delle *Guide musicali*.

La mattina del 4 maggio fu chiuso il Convegno rivelando una nuova insospettata qualità di.. presidente nella multiforme attività di Alfredo Casella. Il dott. Boris de Schloezer parlò di « Cultura e musica », Massimo Mila di « Cultura e storia », il dott. Reich sostenne la necessità di una Scuola di critica e il maestro Nataletti, il dott. Salazar, Paul Stephan e Hermet toccarono vari argomenti intorno alle finalità e metodi della critica. Le cose forse sono rimaste e rimarranno probabilmente come prima, ma le idee una volta enunciate hanno spesso una loro forza fatale di trasformazione.

Il 9 maggio fu inaugurato anche il *Convegno dei Direttori dei Teatri lirici*, ma non hanno avuto luogo le sedute di discussione per mancanza di... rappresentanti di teatri lirici. Strano fatto : come se a questi ultimi non interessino i problemi attinenti allo svolgimento delle loro attività. Ad eccezione della signorina Colombo e del rag. Lanfranchi e dell'ing. Fonio del Teatro Regio di Parma, città che veramente ama davvero il teatro lirico, nessun altro dei quasi cento invitati si è fatto vivo, nè ha inviato adesione. Forse che tutti sono convinti che le cose vanno ottimamente? lo auguriamo!

Invece interessante e movimentato è riuscito il *Convegno radiofonico*, a cui hanno partecipato i rappresentanti dei maggiori Enti europei, i quali non solo erano direttamente in causa ma si trovavano anche ad essere i soli destinati ad attuare efficacemente i buoni risultati del convegno stesso. Il primo giorno, sotto la presidenza del Sen. Visconti di Modrone, si sono agitati due fra i più importanti problemi della radiodiffusione : quello tecnico-artistico della possibilità di scegliere o creare musica radiogenica (relatore maestro Parelli) e quello dei gusti e delle preferenze dei radio ascoltatori (relatore dott. Del Valle). Hanno partecipato alla discussione il signor Zubauski (Polonia) su dati tecnici per creare l'*ambiente sonoro*, l'ing. Chiodelli, il signor Cordones (Spagna), il signor Jirak (Cecoslovacchia), il signor Kennet Wrigt (Inghilterra), il signor Kunsti (Austria). La conclusione sintetica può essere riassunta in questa formula : seguire solo in parte il gusto del pubblico, ma insistere nel correggerlo ed elevarlo.

Il secondo giorno è stata toccata la scottante quistione delle musiche contemporanee, da parte del maestro Amphiteatroff : poi i vari delegati si occuparono di quistioni interne, di altri argomenti di vario interesse come le radiotrasmissioni dedicate ai fanciulli delle scuole. Il Convegno si chiuse col voto di rendere annuale il prossimo scambio di vedute, utilissimo per il perfezionamento di questo moderno mezzo di cultura, quale è la radiotrasmissione.

Sedute assai dense di problemi agitati, se non risolti, sono state quelle del *Convegno* della « *Musica nel film* ». Nella prima adunanza, sotto la presidenza di Roland Manuel, tre relazioni del Manuel stesso, di Paolo Milano, e di Seb. A. Luciani riguardavano specialmente quistioni di estetica intorno ai rapporti tra suoni ed immagini : relazioni di innegabile interesse speculativo ma di scarsa aderenza con la realtà che può sconvolgere ogni presupposto teorico. Dopo una seduta cinematografica in cui sono stati visionati alcuni film importanti per il contenuto musicale, ha avuto luogo la seconda adunanza del Convegno, in cui dopo una storia del film sonoro svolta dal Debenedetti, il maestro Amphiteatroff ha portato la discussione sul terreno pratico, trattando dei rapporti fra musicisti e cineasti, e facendo voti perchè le case italiane si aggiornino alla produzione estera, creando adatti complessi orchestrali e perchè le sale di proiezione seguano il perfezionarsi dei mezzi acustici. Una relazione di Gavino Gabriel trattava del *mixage*, sull'accorgimento cioè di sovrapporre la colonna sonora al film già ultimato. Il maestro Gui che era il presidente della seduta, ha con molto acume riassunto i termini delle discussioni. — Nella terza riunione una relazione del presidente Emile Wuillermoz affermava essere necessario distinguere fra musicista e musicista per evitare che il sonoro costituisca un regresso rispetto al film muto di una volta. Altre relazioni seguirono di Luigi Colacicchi sul valore della parola nel cinema sonoro, di Schloezer che suscitò vivace discussione intorno ai nuovi indirizzi della musica collegati ai mezzi di espressione ; infine di Margadonna, il quale dopo un discorso tecnico di H. Fleischer, lanciò l'idea di utilizzare le nostre belle voci e il nostro genio melodrammatico per attuare un nuovo tipo di film lirico, che abolisca ogni deprecato e deprecabile riduzione del melodramma nato per il teatro. Una domanda rimasta senza risposta ha chiuso il Convegno : — Se un mecenate mettesse a vostra disposizione una somma, creereste più volontieri un melodramma per il teatro o un film lirico?

Ha chiuso la serie dei Convegni quello della *Poesia musicata* che — organizzata dal Sindacato professionisti e artisti — è stato il primo del genere, tenuto in Italia e fuori, e che, pure avendo avuto un breve svolgimento, ha portato un notevole contributo alla risoluzione dei complessi problemi che si riferiscono alle relazioni fra poesia e musica in ogni campo dell'attività artistica. Inaugurato da un vibrante discorso di S. E. Marinetti, il Convegno ha trattato vari argomenti più o meno collegati al tema fondamentale. Così G. F. Malipiero parlando della poesia e della musica ha rievocato le vicende dei loro rapporti e ha concluso affermando che il genio troverà la perfetta fusione della poesia colla musica specie cercando di avvicinare il teatro al popolo. Il maestro Copertini parlando dei caratteri della lirica contemporanea, ha accennato opportunamente alle cause per le quali le opere nuove incontrano difficoltà di vita, ciò che ha suscitato una vivace e interessante discussione. Una interessante relazione di Giuseppe Adami — assente per grave lutto — è stata letta da Luigi Bonelli.

Sono seguite le relazioni di G. Monleone, di S. A. Luciani sul teatro per masse, di Franco Liberati sul teatro all'aperto, di A. G. Bragaglia sui rapporti fra poesia e danza. Nella seconda seduta è stata notevole una bella relazione del Mantelli, che ha giustamente dimostrato che il centro di equilibrio nel melodramma, fra poesia e musica, debba riconoscersi nella musica, la quale dà veramente il suggello all'azione scenica. Luigi Bonelli ha riassunto altresì una relazione di Lucio D'Ambra nella quale si suggeriva per la rinascita dell'operetta lo sbocco nel Cinematografo. Balilla Pratella, con quella competenza che si è acquistata sull'argomento, ha parlato del repertorio per masse corali, e Enzo Bonagura sulla necessità di far risorgere la canzone italiana. A questo proposito il comm. De Pirro comunicò che si sta già elaborando un repertorio di canto corale e un canzoniere nazionale da introdursi nell'esercito e nella marina. Finalmente Cornelio Di Marzio ha fatto un discorso per riassumere in senso sindacale i lavori del convegno. Il quale per la prima volta in adunanze pubbliche ha agitato problemi così vitali che da ulteriori discussioni potranno ricevere pronte risoluzioni.

***

Da questa rapida rassegna delle numerosissime manifestazioni artistiche e culturali si può facilmente concludere che questo Secondo Maggio Musicale, voluto e vigilato dal Duce, ha messo l'Italia e Firenze a capo della vita intellettuale del mondo intiero. Ciò è ragione di orgoglio giustificato ma anche doverosa constatazione delle più alte responsabilità che ne provengono di fronte al movimento civile delle nazioni.

Dell'ottimo svolgimento delle varie manifestazioni va data ampia lode al Presidente dell'Ente Autonomo on. Ridolfi e al comm. Passigli, che niente hanno risparmiato perchè l'enorme lavoro organizzato lungamente con assidue cure procedesse, nella sua progressiva attuazione, con il più perfetto ordine e con le più squisite attenzioni verso gli ospiti stranieri e italiani.

ADELMO DAMERINI.

G. S. BACH

**Invenzioni a due Voci**

Trascrizione per due Clarinetti di SAVINA

(E. R. 1650) L. 8.—

*EDIZIONI RICORDI*

## Stefano Donaudy commemorato a Palermo

Un folto ed elettissimo pubblico è convenuto il 31 maggio u. s. nel ridotto del Teatro Massimo dove, per iniziativa del Circolo della Stampa, si è tenuta la commemorazione del compianto musicista concittadino Stefano Donaudy, nel decennale della sua morte. La sala, pur vasta, non potè contenere tutto il pubblico accorso alla celebrazione. Una parte di esso dovette trovar posto nei locali adiacenti.

Fra le autorità presenti notiamo il Podestà di Palermo Cav. di Gr. Cr. Avv. Noto Sardegna, e presente era pure uno dei fratelli dell'Estinto, il noto commediografo Alberto Donaudy.

Parlò dapprima il Comm. Dott. Ferdinando Salpietra, Presidente del Circolo della Stampa, il quale lesse parecchie lettere e telegrammi di adesione. Indi G. Cesare De Maria lesse l'orazione celebrativa inviata da Lucio d'Ambra, impossibilitato ad intervenire alla cerimonia. Da tale discorso, che provocò un'imponente acclamazione, risalta completamente la figura del Donaudy, nella sua tempra di musicista, nella severità della sua preparazione artistica, nei disinganni che purtroppo ne amareggiarono l'esistenza, così immaturamente e crudelmente troncata.

Seguì — ottenendo i più calorosi consensi — un concerto organizzato dalla Eiar di Palermo sotto la guida del direttore artistico m.° Enrico Martucci, che accompagnò egregiamente al piano alcuni pezzi del programma.

Questo era compilato in modo da mettere nella miglior luce i vari aspetti della personalità artistica del Donaudy e della sua attività di compositore. Accanto ai brani delle sue opere teatrali *Sperduti nel buio*, *Ramuntcho*, la *Fiamminga*, egregiamente eseguiti dal soprano Silvia De Lisi e dal tenore Pollicino, figuravano alcune delle sue *Arie di stile antico*, oramai di fama universale, la *Ballata delle fanciulle povere* (primissima esecuzione), due *Notturni* per archi e pianoforte, il *Quartetto in mi minore*, l'*Aria per violino* sulla quarta corda, la *Danza per una marionetta*. Vari pezzi furon bissati. Degni di gran lode tutti gli esecutori: oltre la De Lisi e il Pollicino, la violinista Porcelli-Raitano e il Quartetto della Eiar (Porcelli-Raitano, Di Volpi, Renardo, Ruggieri).

La nostra Casa, che pubblicò quasi tutti i lavori di Stefano Donaudy, e che si interessò vivamente a tutto lo svolgimento della sua carriera di musicista, sin dai promettentissimi suoi inizii, si associa con cuore fraterno alle onoranze tributate dalla città natale al suo degno figliuolo, esprimendo il voto che la nobile eredità artistica da Lui lasciata ottenga sempre il più largo riconoscimento da parte di quanti amano un'arte sincera e proba.

# TEATRI

® Al Puccini di Milano si sono rappresentate: *Norma*, *Favorita*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Lucia di Lammermoor*, *Elisir d'amore*, *La Bohème*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*. Direttori i maestri Emilio Dal Monte e Puccetti; principali interpreti le signore Mari Fantini, Galli, Tornari, Piraug, Sanchioni, Bondevalli, Armolli, Natoli e i signori Botti, Friggi, Giorgi, Pierelli, Zecchi, Chiaia, Dimitri, Renzi, Paterna, Oneto, ecc.

® Con *Aida* (la Grandi, la Toniolo, Taccani, Marchi, Guidi) si è riaperto l'Adriano di Roma. Hanno seguito: *Traviata* (la Cirillo, Vannucci, Nascimbene); *Rigoletto* (Reali, la Mannucci, Malipiero); *Madama Butterfly* (la Corsi e Vannucci); *Andrea Chénier* (Lattaro, la Corsi, Marchi); *Cavalleria rusticana* (la Corsi, la Campi, Atta, Passarotti); *I Pagliacci*, con la nuova opera del maestro Giovanni Garau *Le burle di Lisetta* (la Fiumana, la Saltamerenda, la De Vincenzi, Malipiero, Mazzanti) della quale abbiamo già parlato quando venne rappresentata a Firenze, ed il cui buon successo ha avuto ora pienamente confermato. Ultime opere rappresentate, la *Gioconda* (la Lucini, R. Gigli, Nascimbene, la De Vincenzi, la Girolami), e *Madama Butterfly* (la Cirillo protagonista). Direttori i maestri Sebastiani, Tommassetti e Marini.

® Al Valle di Roma ha avuto favorevole incontro l'opera *Asfodelo* di Dorotea Beloch, su libretto di Laura Okeloy Romiti. Si tratta di una leggenda medievale in un prologo e due atti commentata da una musica di buona fattura. Dirigeva il maestro Ferruccio Negrelli: interpreti Rina Agozzino, la Romano, Cavalieri e Sassu.

® Con la *Wally* (maestro Capuana, la Pampanini, Civil, Rimini, la Monticone) si è conchiusa la stagione alla Fenice di Venezia.

® La storica ed ampia Sala della Ragione di Padova è stata adibita a spettacoli lirici di carattere popolare. Il maestro Mucci ha diretto *Cavalleria* (la Scacciati, la Bonaventura, Marietta, Malatesta); *Pagliacci* (la Zamboni, Melandri, Manacchini); e *Bohème* (la Pampanini, la Lauri, Wesselowski, Malatesta e Sciacqui).

® Per le feste tassoniane a Modena, Ottorino Respighi ha presentato a quel Municipale l'*Orfeo* di Monteverdi, da lui trascritto, principali interpreti Vanelli, la Nicolai, la Segrera, la Palombini, Del Signore, Flamini.

Allo stesso teatro l'illustre maestro ha pure diretto un concerto orchestrale che comprendeva i suoi poemi sinfonici *Pini* e *Fontane di Roma*, nonchè la sua trascrizione della 3ª Suite di *Arie e Danze antiche*.



® Il Fraschini di Pavia, restaurato ed abbellito, si è riaperto con *Cavalleria* (maestro Berrettoni, la Rasa, Bertelli, la Tornari e Albanese) ed il ballo *La vecchia Milano* di Franco Vittadini, che pure lo diresse, festeggiatissimo dai suoi concittadini. Successivamente, assieme al ballo si sono date *Fedora* di Giordano (maestro Berrettoni, la Cobelli, Menescaldi) o *Sonnambula* (la Carosio, la Ferrari, Solari e Checchi).

® Un'importante stagione lirica si sta svolgendo a Lecce. A *Madama Butterfly* (Licia, Albanese, Ferrante, Biasini) hanno fatto seguito *Werther* (Schipa, l'Adami Corradetti, la Merlo, Biasini); *Mefistofele* (Pasero, la Tassinari, Pauli); *Fedora* (la Campigna, Parmeggiani, Biasini); *Mignon* (la Stignani, Schipa, la Carosio, Badini, Baronti). Direttori i maestri Antonicelli e Fabbroni.

Più recentemente è andata in scena l'operetta *Principessa Liana*, di Tito Schipa, diretta dall'autore, che ha devoluto l'incasso a scopi benefici.

® *Lucia di Lammermoor* all'Alighieri di Ravenna, ha avuto ad interpreti il maestro Del Campo, la Capsir, Masini e Guicciardi.

® A Sassari, seguita dal ballo *Coppelia* è piaciuta (come alcuni mesi or sono a Roma) l'opera *Grazia* del maestro Gavino Canu (maestro Santarelli, la Campigna, Renato Gigli, Afro Poli).

## "Il Dibuk„ di L. Rocca a Varsavia.

L'opera del maestro torinese, della quale sono ancora vivi i calorosi successi della Scala e del Regio di Torino, ha avuto fervidissime accoglienze di pubblico e di critica al teatro dell'Opera di Varsavia il 22 maggio. I giornali hanno fatto unanimemente notare come la musica del maestro Rocca abbia suscitato profonda impressione per la gagliardia, la originalità di ispirazione e per la solida inquadratura.

Di prim'ordine è apparsa l'interpretazione, affidata al maestro Adam Dolzycky, alle signore Fedyckowska (Leah) e Hupertowa (Frade), ed ai signori Znicz (Sender), Luczynski (Hanau) e Boleslaw Bolko (Reb Ezriel). Ottimamente ha figurato il coro della Sinagoga di Varsavia. Numerose le chiamate, alle quali ha partecipato festeggiatissimo il m.° Rocca.

® La Compagnia dell'Opera Reale di Stoccolma ha rappresentato a Riga *I cavalieri di Ekebù* di Riccardo Zandonai, che ha riportato un successo grandissimo.

® Un grande avvenimento artistico esaltato da tutti i giornali ha costituito all'Opera di Stato di Vienna la rappresentazione dell'*Otello* di Verdi, diretto da Victor De Sabata.

Lo stesso maestro, nel medesimo teatro, ha pure offerto un importante concerto sinfonico, nel cui programma era compreso anche il suo poema *Juventus*.

® Penultima opera italiana presentata al Covent Garden di Londra è stata *Il barbiere di Siviglia* con la Pons, la Ticozzi, Pinza, Inghilleri, Scattola, direttore Bellezza. Con *Bohème*, diretta dallo stesso maestro, interpreti Grace Moore, Borgioli, Baracchi e Pinza, si è chiusa la stagione.

® La stagione italiana, direttore il maestro Salfi, si è iniziata ad Oslo con l'*Aida* (la Arangi Lombardi, la Giani, Masini, Formichi e Autori). Come commemorazione belliniana, preceduta da un elevato discorso dell'on. Pierantoni, si è data la *Sonnambula* (Toti Dal Monte, Landi, Autori).

® Arturo Lucon ha diretto a Berna *Madama Butterfly* (la Saraceni, Voyer e Lulli), *Don Pasquale*, *La Bohème* e infine la *Sonnambula* (la Grani, la Montanari, Solari, Bettoni) per ricordare il centenario di Bellini, sul quale ha parlato il prof. Paolo Arcari.

® Al Teatro Nazionale dell'Opera di Praga, il maestro Ghione ha diretto la *Sposa Venduta* di Smetana e l'*Aida*.

® Il Colon di Buenos Aires si è riaperto con l'*Alceste* di Gluck, direttore Panizza, protagonista Anny Helm-Sbisà. Della *Bohème* sono stati interpreti la Marengo, la Dragoni, Koloman von Paetacky, Damiani e Vaghi.

# CONCERTI

MILANO

® Teatro alla Scala. — L'Orchestra sinfonica viennese, guidata da Oswald Kabasta con intelligenza e mano sicura, ha avuto anche a Milano, come nelle altre città italiane ove precedentemente si era recata, le migliori accoglienze. Oltre il *Concerto grosso in la min.* di Vivaldi, essa ha eseguito pagine di Schubert, di Ciaicowski ed il *Concerto in mi min.* di Chopin che ha dato mezzo al pianista Rosenthal di confermare le sue eccezionali qualità.

Una vera rivelazione, nel *Concerto in re magg.* di Paganini, è stato il violinista Zino Francescatti nella successiva udizione diretta dal maestro Massimo Freccia; il quale presentò anche l'ouverture al *Mercante di Venezia* di Castelnuovo Tedesco (nuova per Milano ed accolta assai cordialmente) la Suite di *Dafni e Cloe* di Ravel e la *Sinfonia n.* 1 di Brahms.

Un bel programma ha successivamente diretto Gino Marinuzzi: la sinfonia *Jupiter* di Mozart, *Vita d'eroe*, di Strauss, e, nuove per Milano, l'*Ouverture in la magg.* di Toni e

*Preludio e Preghiera* dello stesso Marinuzzi della quale abbiamo diffusamente parlato quando si dette per la prima volta a Roma e che ha fortemente commosso il pubblico; ne fu soavissima solista Maria Caniglia.

Il maestro Mitropulos a sua volta ha fatto conoscere due sue trascrizioni dell'*Enea e Didone* di Purcell; un'altra dovuta a Gui, del *Preludio, Aria e Finale* di Franck, la *Rapsodia spagnuola* di Ravel e una applaudita novità, *Preludio giocoso* del trentenne Riccardo Castagnone. Di alcune liriche di Strauss e di Wagner è stata interprete assai espressiva la celebre artista Lotte Lehmann.

Il maestro Dobrowen ha concluso la breve stagione con una bellissima interpretazione della *Seconda Sinfonia* di Brahms ed offrendo al pubblico milanese, oltre all'ouverture *Rousslan e Ludmilla* di Glinka, due novità di grande interesse, la *Sinfonia N. 1* del giovane russo Schostakowicz e il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Malipiero. La prima, mai eseguita in Italia, lasciò molto perplesso il pubblico dopo il primo tempo, ma ogni dubbio fu superato dopo gli altri tempi, che misero in piena luce le personalissime qualità del compositore, qualità che a tutta prima possono anche sconcertare la nostra sensibilità latina. Il *Concerto* di Malipiero apparve come una delle più solide ed equilibrate composizioni dell'insigne maestro trevigiano, così come era già apparso al pubblico dell'Augusteo di Roma. Le accoglienze alla *Sinfonia* e al *Concerto* furono calorose pur attraverso qualche contrasto, spiegabile per la prima, del tutto ingiustificabile per il secondo. Di quest'ultimo fu perfetta e ammirata interprete pianistica Ornella Puliti Santoliquido.

® Sala Sammartini. — Di alcuni concerti per commemorare il 250° della nascita di Bach e di Scarlatti, sono stati interpreti l'orchestra del G.U.F. di Pavia ed i pianisti Casolati e Cacciaguerra (direttore il maestro Janigro), la cantatrice Spilga (al piano Favaretto); un quintetto d'archi ed il pianista Horzowski. Di Domenico Scarlatti parlò con dottrina ed eloquenza il prof. Fausto Torrefranca.

® Concerti diversi. — Un concerto belliniano hanno dato alla Pro Cultura gli artisti dell'Accademia italiana di canto e il baritono Fregosi. — Al Liceo Berchet, un'orchestra diretta da Renzo Bossi, ha eseguito *Le quattro stagioni* di Vivaldi. — All'Arcimboldi la pianista Rina Franco ha svolto un programma chopiniano.

ROMA

® Basilica di Massenzio. — Mascagni ha diretto alla presenza del Duce e di un foltissimo pubblico il Concerto bandistico e corale (oltre settemila esecutori) a conclusione del Convegno indetto dall'Opera Nazionale Dopolavoro. Agli inni patriottici e del Regime, hanno fatto seguito quello sardo, quello *A Roma* di Puccini, un altro di Alaleona dedicato a Mussolini, molti canti regionali, la sinfonia del *Guglielmo Tell*, il mascagnano *Inno al Sole*, il coro di introduzione al primo atto della *Norma*, ecc.

® Concerti storici. — Il quarto della serie comprendeva musiche di Mozart e di Boccherini, interpretate dal Trio Renzulli; e liriche di Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, affidate alla cantatrice Huni-Mihacsek. L'ultima udizione, conclusiva del ciclo, si è svolta all'Augusteo, direttore Strawinsky il quale, oltre i suoi lavori *Petruska* e *L'oiseau de feu*, ne ha diretto altri di Debussy e di P. Dukas.

® Santa Cecilia. — Bellini è stato ricordato con un concerto di sue musiche, tenuto dalla classe di orchestra del maestro Mario Rossi e da quella di canto della prof.ssa Ghibaudo.

® Concerti diversi. — All'Augusteo si è presentato l'agguerrito coro studentesco finlandese, diretto dal maestro Tummen. — Alla Camerata Musicale si sono avute ben dieci lavori di prima esecuzione. I più notevoli apparvero: *Konzerstuck* del tedesco Mejerowitz, una Lirica di Green (Stati Uniti), *Toccata* di Schleiffer (Russia), *Village* di Gaillard (Francia).

TRIESTE

® L'Ente triestino per concerti sinfonici, del quale è direttore Max Reiter, ha dato le tre esecuzioni primaverili affidate rispettivamente a Bruno Walter (Weber, Mozart, Beethoven, Wagner), allo stesso Reiter (Rossini, Beethoven — il concerto in *re magg.* per violino e orchestra, solista Hubermann — Strauss e Wagner) ed a Molinari. Quest'ultimo, oltre pagine di Corelli, di Ciaicowski, di Schubert e di Wagner, ha diretto, novità gradita ed assai applaudita, l'ouverture *Colombina* di Zandonai, che aveva costituito — presentata dallo stesso Molinari — uno dei più notevoli successi della seconda Mostra nazionale a Roma.

BOLOGNA

® Teatro Duse. — Vittorio De Sabata ha inaugurato la stagione sinfonica, comprendendo nel suo programma alcune novità: il 2° *Concerto* per pianoforte e orchestra di Glazounoff (solista Elena Glazounoff); *Toccata* di Frescobaldi, armoniosamente trascritta da Ghedini; l'elegante *Danza d'Olaf* di Pick-Mangiagalli; *Il Palio di Siena* di Bossi, giudicato di efficace spirito descrittivo e di notevole calore orchestrale.

Anche il maestro Mitropulos, nella successiva serata, ha presentato due nuove e apprezzate composizioni: *Tempio greco* di Orefice, per violoncello e orchestra (solista il Mazzacurati) e *Preludio giocoso* di Castagnone.



Il programma diretto da Igor Strawinsky comprendeva i suoi *Feux d'artifice* e *Capriccio* per pianoforte ed orchestra (solista il figlio dello stesso autore) e musiche di Glinka e di Ciaicowski.

Antonio Guarnieri, oltre l'ouverture del *Segreto di Susanna* di Wolf Ferrari e pagine di Brahms, di De Falla e di Wagner, ha fatto applaudire due episodi della Suite *Chiaroscuri* di Ludovico Rocca.

Dobrowen, a sua volta, ha diretto anche due novità: la *Pastorale* e l'*Adagio* di Aldobrandini nella pregevole elaborazione orchestrale di Piccioli (già eseguite con successo a Basilea, direttore Becker, a Lugano ecc.) e il *Concerto* per trio e orchestra di Casella, che piacque specialmente nel 2° tempo, interpreti (pel trio) lo stesso Casella, Poltronieri e Bonucci.

VENEZIA

® Le ultime due serate dell'Accademia di Musica Antica, sono state dedicate, rispettivamente, ad autori del secolo XVIII e XIX ed a Cesare Franck. Di quest'ultimo ha parlato la signorina Jole Conton.

® Al Liceo Benedetto Marcello si è particolarmente distinto il giovane Mario Benvenuti, allievo del Sacerdoti, nell'interpretazione del 2° *Concerto* (I Profeti) per violino e orchestra di M. Castelnuovo Tedesco.

VERONA

® A Castelvecchio si è svolta la 3ª Mostra dei compositori delle tre Venezie. Tra i lavori meglio giudicati ricordiamo: *Trio* per violino, violoncello e pianoforte di Roberto Rossi; brani corali di Sante Zanon, di Gorlero e di Zorzi; Liriche di Montico, di Guizzardi (*Canzone di Mignon* per canto, arpa, violino e flauto), di Mercuri (per canto, pianoforte, violino e cello); pagine per violino e pianoforte di Stegagno e di Gorini; due *Quintetti* di G. Pardo e di N. Sanzogno; *Sonata in la magg.* per pianoforte di De Pauer Peretti; *Espressioni liriche* per quartetto d'archi di Liviabella; altre pagine pianistiche di Bettero e di Giarda; *Trio in mi min.* di L. M. Zanetti; *Minuetto* per arpa di Alberta D'Angeli, ecc.

PARMA

® Il maestro Del Campo ha diretto al Regio due concerti sinfonici. Nel primo, con l'orchestra ed i cori della Scala vennero eseguite la *Prima* e la *Nona* di Beethoven, solisti di quest'ultima la Laurenti, la Clinova, Voyer e Marone. Nel programma del secondo erano comprese musiche di Rossini, di Wagner e di Verdi.

NAPOLI

® R. Conservatorio. — Commemorazione belliniana con discorso del senatore Marciano ed esecuzione di brani dell'*Adelson e Salvini*, esecutori i cantanti Carlo Fierro, Emma Pizzuto, Salvatore Promano, Aldo Pizzuto, Mario Cioffi, direttori d'orchestra Jacopo Napoli e Antonio Ferranini; tutti alunni od ex alunni del Conservatorio.

® G.U.F. — La quarta udizione di musica da camera comprendeva composizioni di Gennaro Blasio (*Serenata in la* per violino e piano), Giuseppe Parmiciano, Desiderio Peer, Gennaro Rotondo, Luigi dell'Orefice, Eduardo Alabiso, Antonio Cece, Orazio Fiume, Jacopo Napoli (*Quartetto in mi*). Ottimi i numerosi interpreti.

® Camerata musicale. — Buoni concerti del tenore Bellipanni e delle pianiste Adele Caputo e Cecilia Cesi. E' stato anche commemorato Stefano Donaudy dal fratello Alberto, mentre la cantatrice Ajello ha interpretato alcune liriche del primo.

® Sala degli artisti. — La pianista Tortorelli, nel suo concerto, ha eseguito anche alcune composizioni di Salvatore Quaranta.

® A.V.I.S. — Si sono distinte la danzatrice Brumoff, le pianiste De Marco e Mirian Longo; la violinista De Rogatis, la soprano Fieno, e l'orchestra diretta da Giorgio Falvo.

PALERMO

® Al Circolo della Stampa ha avuto liete accoglienze la pianista Carmela Perrone.

® Una riuscita commemorazione di Bellini, si è avuta al Conservatorio, con un concerto di sue musiche, direttore Ottavio Zilno, interpreti le cantatrici Ester Mazzoleni, Franca Polito, Antonia Cavarretta, il baritono Arista ed altri notevoli elementi.

® Un concerto fuori serie hanno offerto gli Amici della musica, affidato alla pianista Wanda Venticinque ed alla cantatrice Lya Morasca.

VARIE DALL'ITALIA

® In uno degli ultimi concerti della « Stampa » di Torino, è stato eseguito il *Quartetto in do* di Alfano.

® A Firenze, al Corso per stranieri all'Università, Felice Boghen ha parlato su Frescobaldi e G. S. Bach.

® Il prof. Fausto Torrefranca ha tenuto un corso, all'Università di Pisa, sull'origine e lo svolgimento della vocalità italiana dal canto gregoriano alle opere in musica. Le esemplificazioni musicali sono state tenute dalla cantatrice Cecilia Cao Pinna.

® Il maestro G. L. Centemeri ha parlato a Genova sul *Gusto organistico in Italia*, concludendo la sua dotta lezione col propugnare la rinascita organistica in Italia e informando della imminente creazione di un « Gruppo degli amici dell'organo ».

® Un concerto a scopi benefici hanno tenuto a Treviso la cantatrice Maria Bianchetti ed il violinista G. C. Vianello, con la collaborazione pianistica di Adele Dall'Arcuà.

® In un concerto di musica vocale a Zara, sono piaciute alcune composizioni di Luigi Colonna per canto e piano e per coro.

® Marco Enrico Bossi, nel decennale della morte è stato commemorato anche a Como e ad Alessandria d'Egitto.

® Il maestro Mario Mascagni ha diretto un concerto al Municipale di Piacenza. In programma anche l'*Inno al sole* di Pietro Mascagni.

® Commemorazioni belliniane si sono avute in diverse città d'Italia; a Novara e Camporasso con discorso dell'on. Lualdi e interpretazioni della signora Alfani Tellini. — A Bari, ad una conferenza del prof. Sangiorgi ha seguito un concerto vocale organizzato dal maestro La Rotella. — Ad Acireale eseguirono musiche del catanese la cantatrice Emilia Badalà Boasso e il pianista Gioacchino Todaro.

### VARIE DALL'ESTERO

® Arturo Toscanini ha diretto alla Queen's Hall di Londra davanti ad un pubblico imponente e con successo trionfale, quattro concerti orchestrali, con musiche di Cherubini, Geminiani, Rossini, Elgar, Wagner, Beethoven, Brahms, Mozart, Mendelssohn, Debussy, la sinfonia dell'*Anacreonte* di Cherubini e pagine di Elgar e di Wagner. Pubblico foltissimo e successo strepitoso che sarà a lungo ricordato, come unanimemente affermano i giornali.

® A Berlino, Gigli ha cantato nella sala della Filarmonica a beneficio delle opere assistenziali. — Alla Beethovensaal della stessa città il violinista Leo Petroni ha eseguito pagine di Vivaldi, Corelli, Schumann, De Falla, ecc. ecc.

® Il programma del concerto Molinari a Zurigo comprendeva composizioni di Vivaldi, Haydn, Debussy, Respighi e Rossini. Grande successo.

® Un poema sinfonico *Omaggio a Gabriele d'Annunzio*, di Aristide Martz, eseguito a Bordeaux, direttore Gaston Poulet, ha dato luogo a significative manifestazioni di simpatia per l'Italia fascista.

® In un concerto ad Alessandria d'Egitto, il maestro Scarlino ha interpretato (nuove per la città) la *Passacaglia* di Bach-Respighi e *Caprice italien* di Poulenc.

® Al Festival di Amburgo, del quale riferirà il nostro corrispondente dalla Germania, si sono eseguite tre composizioni d'autori italiani giudicate con grande favore dal pubblico e dai giornali. Esse sono. *Sardegna* di E. Porrino, la *2ª Sinfonia* di Alfano e *Tango* di G. C. Sonzogno, tutte dirette dal maestro Lualdi, che ha pure diretto lavori di Holst e di Gotovak.

Nella stessa città si è svolto il Congresso del «Consiglio permanente per la collaborazione internazionale dei compositori», presieduto dall'on. Lualdi per delega di Riccardo Strauss, che non aveva potuto intervenire.

® Elisabetta Oddone ha parlato a Ginevra, con la ben nota competenza, su la *Musica destinata ai fanciulli*, mettendo in risalto i frutti del suo lungo apostolato pedagogico. Accompagnata al piano dalla signorina Mazza, cantò inoltre molte composizioni preferite dai piccoli, di alcune delle quali è anche autrice.

® In un concerto sinfonico diretto a Buenos Aires del maestro Lamberto Baldi è piaciuto il poema *Sardegna* di Porrino.

® Gli alunni del prof. Carlo Pascarella, si sono distinti alla Casa Italiana della « Columbia University » di Nuova York, offrendo anche parecchie novità pianistiche di autori italiani, quali *Cucù* e *Cavalli in corsa* di Pozzoli, *Notturno* di Cilea, *Studio di Quinte* di Pinti, ecc.

# CORRISPONDENZA DALL'ESTERO

## Lettera da Parigi

Anche a Parigi il sole è nemico dei concerti sinfonici. La sua piena apparizione è avvenuta, fortunatamente, in perfetto accordo colla chiusura della stagione.

Per l'anno venturo si può prevedere una maggiore attività, perchè la Società dei concerti Pasdeloup, diretta ad intervalli dal maestro italiano Piero Coppola, ha eletto a suo direttore stabile il Maestro Alberto Wolff; quella di Lamoureux il Maestro Eugenio Bigot che ha vinto il concorso e che promette di rinfrescare gli allori un poco appassiti dell'antica società orchestrale. I troppi direttori d'orchestra, passeggeri troppo effimeri, anche se fossero tutti ottimi, non potrebbero dare che risultati mediocri. Vale meglio per la disciplina di un'orchestra un direttore semplicemente buono ma stabile, che parecchie celebrità più o meno giustificate che non provano, perchè contano maggiormente sulla loro fama che sulla loro serietà professionale.

Per quello che riguarda le musiche nuove, eseguite in questa stagione, posso affermare che non c'è stato nulla che abbia colpito il pubblico; che abbia lasciato traccie artistiche. Esso sarebbe ben felice di scoprire il musicista capace di dargli delle sensazioni forti o piacevoli. Anche qui, come altrove, preferisce tornare agli antichi amori classici o romantici. V'è in questo ritorno una quasi assoluta reazione, qualche volta pericolosa, perchè potrebbe incoraggiare i giovani a tornare, senza la necessaria sincerità, a concetti d'arte ormai vieti e superati.

Elenchiamo: Glazunow, stabilitosi da tempo a Parigi, ha composto un *Poema Epico* dedicato all'Institut de France. Nell'assieme questo lavoro volutamente accademico non aggiunge nulla alla rinomanza del musicista russo ormai troppo occidentale e germanizzato. Il direttore della Società Colonne Paul Paray ci ha dato una sua *Sinfonia in Do*. Qualche volta mi domando — forse a torto — quale concetto, quale ambizione possa seguire un musicista contemporaneo nello scrivere, oggi, una sinfonia dalla forma ormai classicamente definita. La sincerità e onestà della composizione sono evidenti. La popolarità dell'autore-direttore ha giovato al successo ch'è stato considerevole.

Weingartner ha diretto qualche concerto Pasdeloup facendoci udire una *Sinfonia in Mi* completamente sconosciuta, di Schubert. Di questa sinfonia non esistono che delle bozze autografe rimaste per molti anni in possesso di Mendelssohn, e passate poi al Real College of Music di Londra. Weingartner le ha riadattate, rispettandone il più possibile anche lo strumentale. Solo nel quarto tempo si sente che l'intervento — forse per insufficienza degli appunti — è stato maggiore. Nell'assieme questa Sinfonia ignota non aggiunge gran che alla gloria di Schubert. Ma udirla è cosa piacevole e interessante perchè forma e sentimento sono anche qui tipicamente personali del grande viennese.

Alfredo Bachelet aveva dovuto abbreviare la durata della sua opera *Un jardin sur l'Oronte* — quando fu rappresentata all'Opéra — non eseguendone il preludio. Sono misteri dei teatri parigini governativi. Finalmente questo *Preludio* si è udito ai Concerti Colonne: musica abile, ma come imprigionata dalla veste armonica troppo voluta. Interessanti nel loro arcaismo medioevale le danze della stessa opera.

Hector Fraggi attende da troppo tempo che un suo ballo si dia sulle scene di un teatro. Per consolarsi durante l'attesa, lo ha trasportato — naturalmente senza ballerine e scene — alla sala dei Concerti. Come indovinare le intenzioni suggestive di una musica scritta per dei gesti che non vediamo? E' ciò che mi domandavo ascoltando *Conte d'Asie*.

Il maestro Piero Coppola ha diretto con la consueta bravura *Bas Reliefs Assyriens* di M. Martelli. Sono dei brani coloriti di una violenza e ricercatezza alquanto babilonica.

*L'ascension* di Olivier Messianen è certamente frutto di una fede religiosa sincera. Tentare ai nostri tempi un simile lavoro è già degno di rispetto. Il sentimento biblico appoggia un lirismo talvolta di buona lega. Non manca una certa poesia.

Vi sono state anche, naturalmente, esecuzioni di musiche minori; corali, vocali e strumentali. Potrei rilevare il *Concertino* per violino di Darius Milhaud, di carattere semplice e divertente.

Solisti di ogni genere, dai più celebri ai più sconosciuti, bramosi di un successo parigino, ne abbiano ogni giorno, e ne udiremo sino a giugno. Amo troppo la musica per sopportarla a dosi esagerate; e anche volendolo, non potrei correre, lo stesso giorno, da uno all'altro concerto. Mi sembra però d'aver riferito sugli avvenimenti più importanti di questi ultimi due mesi.

***

E ora qualche parola sull'unica novità teatrale: *Le Marchand de Venise* di Reynaldo Hahn al Teatro dell'Opera. Non è facile definire la personalità di questo musicista noto in Italia solamente per qualche romanza di una sensibilità musicale delicata ed elegante. Artista di coltura eclettica, dotato di una versatilità piacevole ma dannosa alla concentrazione del pensiero artistico, egli ha voluto tentare questo soggetto di più ampie proporzioni anche sotto l'aspetto psicologico. Credo però che Shylock sia — anche visto di scorcio — un carattere, un personaggio che fa a pugni colla musica. Ho avuto la sensazione che Hahn, ammiratore di Mozart, abbia creduto di trovare nello Zamacois un librettista uso Lorenzo da Ponte, e l'abbia incaricato di annegare il nocciolo drammatico, l'odio di Shylock, in un mare di fantasia scapigliata ed elegiaca, dimenticando che se il *Don Giovanni*, come dramma gioioso, ancora ci interessa, il merito è tutto della musica.

Il carattere di Don Giovanni è poi certamente più liricamente teatrale dell'implacabile Shylock, e la scena collo spettro del Commendatore ha rilievo più potentemente drammatico della scena del tribunale dove c'è troppa dialettica. La parte più riuscita nella partitura è sempre quella che ci ricorda le opere comiche, le operette leggere ma raffinatamente eleganti dell'autore di *Ciboulette*. Il successo è stato buono, dovuto anche all'esecuzione accurata e alla messa in scena assai indovinata.

Della ripresa, all'Opera, del classico capolavoro francese *Castor et Pollux* di Rameau è inutile parlare, perchè il pubblico del Maggio fiorentino ne ha potuto apprezzare l'alto valore. E' senza dubbio lo spettacolo, sotto ogni aspetto, più riuscito, offerto dalla direzione del signor Rouché: fa veramente onore al teatro nazionale dell'Opera.

Riccardo Schnabl-Rossi.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

### Nuovi Concorsi.

® Compagnia degli Illusi, Napoli (Via F. Crispi 31). — Concorso fra i musicisti italiani iscritti al Sindacato, per una composizione per orchestra di qualsiasi forma e stile. Premio L. 1500 e l'esecuzione. Scadenza per l'invio dei lavori, con nome e indirizzo del concorrente, il 30 novembre p. v.

® Giornale « Il Plettro », Milano (Via Castel Morrone 1). — Concerto internazionale in occasione del suo XXX anno di vita, per tre pezzi da concerto per mandolino e pianoforte e per tre composizioni per sola chitarra. Scadenza il 31 dicembre p. v. Premi in denaro per L. 2.000 oltre la pubblicazione e diffusione dei pezzi premiati e il 50 % dei diritti d'autore sulle pubbliche esecuzioni.

® Un Concorso internazionale di composizione, riservato ai musicisti che non abbiano compiuto il 30° anno, è organizzato dal Circolo « Musique et Images » di Parigi. I lavori prescelti saranno eseguiti a spese del Circolo in marzo 1936. Per le iscrizioni, che si chiuderanno il 1° ottobre, rivolgersi al signor Jean Dussault, 43 Rue de Liége, Parigi (9).

### Esito di Concorsi.

® Circolo della Stampa, Genova. — Al Concorso, di cui al nostro fascicolo di aprile, sono stati classificati nell'ordine: 1° Fontanella Rosy di Milano; 2° Lorenzi Sergio di Padova; 3° (a pari merito) Bacci Carla di Viareggio e Fiasco Liana di Lecce; 4° (a pari merito) Cerruti Giselda di Sestri e Ziffer Bice di Roma; 5° Pelegri Bruna di Milano; 6° Fellolo Antonietta di Sesto S. Giovanni; 7° Ratti Eleonora di La Spezia; 8° Riva Frida di La Spezia.

® Dopolavoro Provinciale, Spezia. — Nel *Torneo violoncellistico* si è avuta la seguente classifica: 1° Saldarelli Antonio di Lecce; 2° La Spina Roberto di Milano. In quello *violinistico* è stato dichiarato primo Gino Traverso di Rieti. Seguono nell'ordine: 2° Antonioni Francesco di Lecce; 3° e 4° (ex aequo) Bargoni Bruno di Genova e La Spina Carlo di Milano; 5° Pignatelli Tilde di Brindisi.

## NOTIZIE

® Un banchetto è stato offerto dall'on. Luigi Ridolfi, Presidente dell'Ente autonomo del Comunale di Firenze, al maestro Pizzetti per festeggiare il successo del suo *Orseolo*. Vi è stato uno scambio di nobilissime parole e di auguri ai quali si sono associati i numerosi invitati, tra cui erano tutti gl'interpreti dell'*Orseolo*.

® All'importante carica di Direttore della Federazione Naz. Fasc. degli Industriali dello Spettacolo è stato chiamato l'avvocato Eitel Monaco, in sostituzione del comm. Nicola de Pirro, nominato Ispettore del Teatro presso il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda.

® Il programma definitivo dell'Arena di Verona, dal 25 luglio al 18 agosto, è il seguente: *Loreley, Cavalleria rusticana, Norma, La resurrezione di Cristo* di Perosi e l'azione mimico sinfonica *Shéhérazade* di Rimsky Korsakow. Dirigerà Gino Marinuzzi; fra gli artisti figurano la Cigna, la Stignani, la Rasa, Masini, Parmeggiani, Pasero, Tagliabue ecc.

® A Catania, a principiare dal 7 luglio, si rappresenteranno nel Piazzale XXVIII Ottobre — a proseguimento dei festeggiamenti belliniani — *Norma* (la Cigna, la Stignani, Parmeggiani), *Il Pirata* (Tafuro, la Pacetti, Guicciardi), *La Sonnambula* (la Gentile, Schipa, Santiago Font). Dirigerà il maestro Del Campo e sarà regista Ghisalberti. Il Duce ha concesso un sussidio di L. 100 mila.

® Altre stagioni liriche all'aperto, oltre quella del Carro di Tespi e le suindicate, si avranno a Cremona (*Otello, Andrea Chénier*, direttore Ghione); e ad Ostiglia (*Madama Butterfly* e *Trovatore*, dirette da Ferrari).

® Al Comunale di Cesena, in settembre, il maestro Armani dirigerà *Carmen* e *Rigoletto*.

® Una nuova opera italiana, *Silvio Pellico*, del maestro Sicuriani, verrà rappresentata prossimamente al teatro dei Rozzi di Siena. Sarà diretta dal maestro Baglione.

® La prima rappresentazione in Italia dell'operetta *Giuditta* di Lehar è annunciata ad Abbazia per la imminente estate, sotto la direzione dell'autore, con principale interprete il tenore Tauber.

® Ad Abbazia, in luglio-agosto, a cura della Casa Editrice La Zarliniana, verranno tenuti dal prof. Carlo Perinello corsi straordinari di lezioni di Armonia Razionale, della durata di 4 settimane con due ore giornaliere di studio. Il programma di tali corsi comprende una chiara trattazione scientifica teoretica dei numerosi problemi che la pratica del passato e del presente è andata man mano maturando. Speciali facilitazioni saranno concesse agli inscritti.

® In occasione delle onoranze a illustri piemontesi, il Sindacato dei musicisti di Torino, con la collaborazione dell'E.I.A.R., svolgerà una serie di concerti di musiche dei più noti compositori della regione, commentate da illustri musicologi e critici d'arte.

® Un Ente musicale si è costituito a Palermo sotto gli auspici del Prefetto. Diversi enti si sono impegnati a versare, per la durata di dieci anni, una somma che sarà sufficiente ad organizzare annualmente una stagione lirica, un'altra di almeno dieci concerti sinfonici, nonchè cicli di rappresentazioni drammatiche ecc.

® In occasione del Convegno musicale internazionale di Amburgo, il Senato della città anseatica ha assegnato la medaglia Brahms a cinque stranieri ed a quattro tedeschi. Fra gli stranieri sono Adriano Lualdi (Italia) e Sibelius (Finlandia).

® E' già stabilito il programma di Bayreuth pel 1936. Gli spettacoli si svolgeranno dal 13 al 30 luglio e dal 17 al 31 agosto con 3 rappresentazioni di *Lohengrin*, 2 di *Parsifal* e 1 dell'*Anello del Nibelungo*, nel primo periodo; 2 di *Lohengrin*, 3 di *Parsifal* e 1 dell'*Anello* nel secondo periodo. Quasi tutte le opere saranno dirette da Furtwängler.

® A Comologno, Val Onsernone, Ticino, Svizzera, avrà luogo un corso estivo (dal 3 agosto al 3 settembre): *a*) di composizione; *b*) di interpretazione. Chiedere programmi al Segretariato del Corso, Stadelhoferstrasse 26, Zurigo.

® Il Martirio di S. Sebastiano di d'Annunzio e Debussy si darà in luglio al Teatro Antico d'Orange, con Ida Rubinstein.

® Pietro Mascagni dirigerà in agosto sulla piazza del Duomo di Szeged (Ungheria) *Cavalleria rusticana*, principali interpreti la Rasa e Bertelli, coi cori dell'Opera di Budapest.

® La stessa *Cavalleria*, coi *Pagliacci* e con *Aida* costituirà il programma della stagione italiana allo Stadium di Vienna.

® I giornali tedeschi informano che esistono a Berlino circa 500 società corali maschili, con 350 direttori stipendiati; 270 orchestre di dilettanti con 6490 membri; 30 orchestre di citare; 50 di mandolini e chitarre; 45 di bandoneon.

® Al 13° Festival della Soc. Internaz. di Musica contemporanea, la Cecoslovacchia sarà rappresentata da Pavel Borkovec (*Concerto* per piano e orchestra da camera); da Aloys Haba (*Cammino de la via*, fantasia sinfonica); da Alessandro Moyser (*Quintetto* per fiati) e da Vladimiro Vogl (*Toccata*, per piano).

® A Mosca, l'Unione dei compositori sovietici ha dato, col concorso della Filarmonica e della Radio, un gran concerto dedicato alle compositrici russe, le quali tra Mosca e Pietrogrado sono una quindicina. In prima linea si trovano Julie Weissberg con due opere e molta musica per canto; Z. Streicher autrice di musica da camera e per fanciulli; e le signore Zarane, Baramichvilli, Gaigneroff ecc.

## NECROLOGIO

### Paul Dukas.

È morto improvvisamente a Parigi, il 18 maggio, all'età di settant'anni. Vinto a soli 23 anni il Gran Premio di Roma, s'impose subito con le sue ouvertures per il *Re Lear, Goetz von Berlichingen* e *Polyeucte*. Conquistò la celebrità con il poema sinfonico *L'apprenti sorcier* e con l'opera *Arianna e Barba bleu*. Senza essere un genio, senza assumere atteggiamenti da rivoluzionario, egli ebbe però una vera personalità.

Sopratutto fu un maestro reputato e stimato, di assoluta probità artistica, al punto da non pubblicare che le opere da lui ritenute veramente complete e perfezionate.

Da ricordare, ancora, fra le sue creazioni più importanti, la *Sinfonia in do magg.* e il Poema danzato *La Péri*.

Del Dukas diremo più degnamente nel prossimo fascicolo.

---

® Poco più che cinquantenne è morto lo scorso mese a Miazzina Piero Stroppa, scenografo reputato della Scala, della cui fantasia, per non parlare che dei saggi più recenti, si ebbero belle prove nel *Werther* e nel ballo *Fiordisole*.

® È deceduto a Benesov (Boemia), il 28 u. s., Josef Suk, ch'era nato a Cracovia nel 1874. Violinista e compositore, appartenne al famoso quartetto céco. Lascia diverse composizioni da camera, un'*Ouverture drammatica*, i poemi sinfonici *Praga* e *Sommermärchen*, ecc. Aveva sposato una figlia di Dvorak.

® Le più affettuose condoglianze rinnoviamo al librettista e caro amico Giuseppe Adami per il nuovo lutto da cui è stato colpito con la morte della sua eletta consorte, Amalia, nata contessa Labia, che fu anche una colta ed appassionata musicista.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. v.). *Sonate* (Casella), testi francese, tedesco e inglese:

——— (E. R. 1657). Vol. 2° (B) L. 20,—
——— (E. R. 1658). » 3° » » 20,—

Sonate staccate:

——— (E. R. 1685). Op. 10 N. 3 (B) L. 5,—
——— (E. R. 1686). » 13 » » 5,—
——— (E. R. 1687). » 14 N. 1 » » 5,—
——— (E. R. 1688). » 14 » 2 » » 5,—
——— (E. R. 1689). » 22 » » 5,—
——— (E. R. 1690). » 26 » » 5,—
——— (E. R. 1691). » 27 N. 1 » » 5,—
——— (E. R. 1692). » 27 » 2 » » 4,—
——— (E. R. 1693). » 28 » » 5,—
——— (E. R. 1694). » 31 N. 1 » » 5,—
——— (E. R. 1695). » 31 » 2 » » 6,—
——— (E. R. 1696). » 31 » 3 » » 5,—
——— (E. R. 1697). » 49 N. 1 » » 4,—
——— (E. R. 1698). » 49 » 2 » » 4,—
——— (E. R. 1699). » 53 » » 6,—
——— (E. R. 1700). » 54 » » 4,—
——— (E. R. 1701). » 57 » » 6,—
——— (E. R. 1702). » 78 » » 4,—
——— (E. R. 1703). » 79 » » 4,—
——— (E. R. 1704). » 81 » » 4,—
——— (E. R. 1705). » 90 » » 4,—
——— (E. R. 1706). » 101 » » 4,—
——— (E. R. 1707). » 106 » » 7,—
——— (E. R. 1708). » 109 » » 5,—
——— (E. R. 1709). » 110 » » 4,—
——— (E. R. 1710). » 111 » » 5,—

BELLINI (V.) (123380). NORMA. Cavatina di Norma: Casta Diva, che inargenti - con parole. L. 2,—

PICK-MANGIAGALLI (R.) (123350). *Minuetto* - dalle « Variazioni coreografiche ». (A) L. 5,—

### CANTO E PIANOFORTE

CONRAD (C.) (123417). *Continentale* (MS-Br). Versi di E. Frati - dal film R.K.O. « The Gay Divorcee ». (A) L. 5,—

WAYNE (M.) (123416). *Onestino, è tempo di dormire* (MS-Br). Versi di E. Frati. (A) L. 5,—

### CORI CON PIANOFORTE

SALLUSTIO (G.) (123401). *Inno a Benito Mussolini.* Versi di E. Mucci. (A) L. 5,—

### SAXOFONO E PIANOFORTE

MONTI (V.) (123340). *Czardas.* Trascrizione per Saxofono Contralto in Mi b (Ayala Bernadaus). (A) L. 5,—

### ORCHESTRA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (123359). *Ouvertures per il teatro di Shakespeare.* N. 4: « Giulio Cesare » - Partitura in-16°. (A) L. 12,—

### PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

SALLUSTIO (G.) (123420). *Inno a Benito Mussolini.* Versi di E. Mucci (Culotta). (A) L. 6,—

### LIBRETTI

TOPPA (G.). L'INGANNO FELICE. Farsa. Libretto per la musica di Gioachino Rossini. L. 1,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA CORALE

BEETHOVEN (L.). *Due canti corali* trascritti da G. Calamosca. (Edit. Carrara, Bergamo). L. 3,—

CALAMOSCA (G.). *Alla dolce dormiente.* L. 3. — *Inno al Duce.* L. 3,50. (Edizioni Carrara, Bergamo).

CORNAGO (L.). *Venticinque solfeggi* a due voci uguali. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 6,—

JURGENS (E.). *Ein frischer Strauss* aus Hermann Löns' kleinem Rosengarten. 12 Lieder für die deutsche Jugend. (Litolff's Verlag, Braunschweig).

MOSER (H. J.). Mehrstimmige Gesänge und Chorlieder des Barock aus: Corydon. (Litolffs' Verlag, Braunschweig).

PARIBENI (G. C.). *Tre Cori* per Voci sole (A. & G. Carisch & C., Milano).

SALAZAR (A.). *Quatro Canciones* sobre textos de poetas españoles de lo siglo XVI e XVII, para trio. (Max Eschig, Paris).

SCHEFFLER (J. J.). *Bruder Malcher. — Das Lied vom neuen Reich. — Kamerad Deutscher.* (Litolff's Verlag, Braunschweig).

SIMON (H.). *Ehre der Arbeit.* (Litolff's Verlag, Braunschweig).

TIESSEN (H.). *Unser täglich Brot... — Urworte* (« Dämon »). (Litolff's Verlag, Braunschweig).

VATIELLI (F.). *Il Mago Merlino.* Versi di G. Pascoli. Coro per Voci miste. — *Io piango.* Quartine di Michelangelo. Coro per Voci miste. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuno L. 2,—

### ORGANO

CENTEMERI (G. L.). *Sonata in Fa.* (Casa Ed. Musica Sacra). L. 15,—

FIRPO (E.). *Il moderno Organista.* Vol. I.; Vol. II. (Casa Ed. S. Pucci, Nocera Inf.). Ciascuno L. 5,—

KALLER (E.). *Liber Organi*: III. Altspanische Orgelmeister. — IV. Altitalienische Orgelmeister. (B. Schott's Söhne, Mainz).

KAMMERER (Jm. J.). *Suite.* (Hug & Co., Zurich).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore CARLO CLAUSETTI; Responsabile ANTONIO MANCA

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


# 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



## BOLLETTINO DEI MUSICISTI

**ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI**

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA
Via Vittorio Veneto, 7

DIRETTORE: Giuseppe Mulé
DIRETTORE RESPONS.: Giorgio Nataletti

COMITATO DI REDAZIONE

Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fasc. mensili di 16-32 pagine

ABBONAMENTO ANNUO
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. OTTO



## DITTE RACCOMANDATE

### NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*
**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

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

*NAPOLI.*
**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*
**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*
**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*
**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

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

*BUENOS AIRES.*
**G. Ricordi e C.** - Calle Cangallo, 1570/4.

*LIPSIA.*
**G. Ricordi e C.** - Breitkopfstrasse, 26.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO VII · LVGLIO · MCMXXXV · XIII

# Sinfonie, Ouvertures, Preludî celebri

## PER PIANOFORTE A DUE MANI

**(Ricchi volumi coi ritratti degli autori)**

VOL. I. — CIMAROSA. *Giannina e Bernardone. - Le trame deluse. - Il Matrimonio segreto. - Le Astuzie femminili. - Gli Orazi e Curiazi. - Il giorno felice. - Artemisia.* - PAISIELLO. *Il Barbiere di Siviglia.* - SPONTINI. *La Vestale. - Fernando Cortez* (E. R. 1271)

VOL. II. — MOZART. *Idomeneo. - Il Ratto dal Serraglio. - L'Impresario. - Le Nozze di Figaro. - Don Giovanni. - Così fan tutte. - Il flauto magico. - La Clemenza di Tito* . . . . . (E. R. 1272).

VOL. III. — CHERUBINI. *Lodoiska. - Elisa. - Medea. - L'Osteria portoghese. - Le due Giornate o il Portator d'acqua. - Anacreonte. - Faniska. - Gli Abencerragi* (E. R. 1273).

VOL. IV. — WEBER. *Rübezahl. - Jubel* (Ouverture). - *Der Freischütz. - Preziosa. - Euriante. - Oberon* . . . . . (E. R. 1274).

VOL. V. — MORLACCHI. *Francesca da Rimini.* - ROSSINI. *L'Italiana in Algeri. - Il Barbiere di Siviglia. - La Gazza ladra. - Semiramide. - L'Assedio di Corinto. - Guglielmo Tell* . . . . . (E. R. 1275).

VOL. VI. — HÉROLD. *Zampa. - Le Pré aux Clercs.* - MEYERBEER. *Roberto il Diavolo* (Preludio). - *Gli Ugonotti* (Preludio). - *Struensée. - Dinorah.* - Per l'Esposizione di Londra 1862 . . . . . (E. R. 1276).

VOL. VII. — BELLINI. *I Capuleti e i Montecchi. - Norma.* - MERCADANTE. *I due Figaro. - Ismalia. - Elena da Feltre. - La Schiava Saracena* . . . . . (E. R. 1277).

VOL. VIII. — DONIZETTI. *Anna Bolena. Faust. - Gemma di Vergy. - Linda di Chamounix. - Don Pasquale. - Maria di Rohan* . . . . . (E. R. 1278).

VOL. IX. — VERDI. *Oberto Conte di S. Bonifacio. - Nabucodonosor. - Giovanna d'Arco. - Luisa Miller. - La Traviata* (Preludio Atto I). - *La Traviata* (Preludio Atto III). - *I Vespri Siciliani. - Aroldo. - Un Ballo in maschera* (Preludio). - *Macbeth* (Preludio). - *La Forza del destino. - Aida* (Preludio) . . . . . (E. R. 1279).

VOL. X. — AUBER. *La Muta di Portici. Fra Diavolo.* - CAGNONI. *Michele Perrin.* - PEDROTTI. *Fiorina. - Tutti in maschera.* - ROSSI LAURO. *Il Domino nero* (E. R. 1280).

VOL. XI. — BOITO. *Mefistofele* (Preludio). - FACCIO. *I Profughi Fiamminghi* (Preludio). - *Amleto* (Preludio Atto III). — GOMES. *Salvator Rosa.* - MANCINELLI. *Cleopatra* (Intermezzi) Ouverture. - PONCHIELLI. *I promessi sposi. - I Lituani. - A Gaetano Donizetti. Cantata* (Preludio). - *La Gioconda* (Preludio). - *Il Figliuol prodigo* (Preludio Atto IV) . . . . . (E. R. 1281).

VOL. XII. — WAGNER. *Rienzi* (Ouverture). - *Il Vascello Fantasma* (Ouverture). - *Il Vascello Fantasma* (Preludio Atto II). - *Tannhäuser* (Ouverture). - *Tannhäuser* (Preludio Atto III). - *Lohengrin* (Preludi Atto I e III). - *Tristano e Isotta* (Preludio Atto I). - *I Maestri Cantori* (Preludi Atto I e III). - *La Walkiria* (Preludio Atto II). - *Parsifal* (Preludio Atto I) . . . . . (E. R. 1282).

**I volumi I a VIII. X e XI L. 7.— ; I volumi IX e XII, L. 10.—**

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO





CARLO ERBA S. A.: MILANO



L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

Opopeptol

Il digestivo classico






# I° CENTENARIO DI V. BELLINI

NUOVI ACCOPPIAMENTI DI DISCHI

**TOTI DAL MONTE,** s.
*La Sonnambula,* « Ah! non credea mirarti », a. II, con Professori orchestra della « Scala »; maestro Sabaino.
*Norma,* « Casta Diva », preghiera, a. I, con coristi e Professori orchestra della « Scala »; maestro Ghione . . . . . DB 2395 L. 30

**GIACOMO LAURI VOLPI,** t.; **EZIO PINZA,** bs.
*I Puritani,* « A te, o cara, amor talora », a. I, Lauri Volpi, t.
*Norma,* « Ite sul colle, o Druidi », a. I, Pinza, bs., con coro e orchestra del « Metropolitan » di New York; maestro Setti . . DB 2396 » 30
*Norma,* « Meco all'altar di Venere », a. I, Lauri Volpi, t.
*Norma,* « Ah! del Tebro giogo indegno », a. II, Pinza, bs., con coro e orchestra del « Metropolitan » di New York; maestro Setti . DA 1412 » 22

**AMELITA GALLI CURCI,** s.; **TITO SCHIPA,** t.
*La Sonnambula,* « Son geloso del zéfiro errante », duetto a. I.
*Norma,* « Sgombra è la sacra selva », a. I, Irene Minghini Cattaneo, ms., con Professori orchestra della « Scala »; m°. Sabaino . . DB 2397 » 30

PEL CENTENARIO BELLINIANO

## "LA SONNAMBULA,,

MELODRAMMA IN DUE ATTI DI FELICE ROMANI

MUSICA DI

**VINCENZO BELLINI**

**PRIMA RAPPRESENTAZIONE: MILANO, TEATRO CARCANO - 6 MARZO 1831**

PARTITURA D'ORCHESTRA IN FAC-SIMILE DELL'AUTOGRAFO - (123150) **L. 250**

### PIANOFORTE A DUE MANI

H. R. DIAZ

122398. - *Quimeras* (Chimere). Tango estilizado L. 2,—

G. H. MATOS RODRIGUEZ

123036. - *El pescador* (Il pescatore). Tango (con parole) L. 5,—

122906. - *Flores marchitas* (Fior senza vita). Tango, con parole L. 5,—

C. GARDEL

122847. - *Melodia de arrabal* (La canzone del vecchio borgo). Tango - Canzone, con parole L. 5,—

122849. - *Mañanita de sol* (Ballatella gioiosa). Zamba criolla, con parole L. 5,—

C. GARDEL - J. M. LATTÈS

122851. - *Quando no estàs* (Lunge tu sei). Canzone, con parole L. 5,—

M. BORDETAS

121881. - *Alma española*. Paso doble torero L. 5,—

121883. - *Concepción. Valzer* » 5,—

### PICCOLA ORCHESTRA*

A. CATALANI

EDMEA. Fantasia e Suite di U. Nastrucci, per Archi e Pianoforte conduttore (Flauto ad libitum):

123184-85 - Parti I e II. Ciasc. L. 6,—

M. PERSICO

122892. - LA BISBETICA DOMATA. Fantasia sul 3° e 4° atto (Culotta) L. 8,—

F. B. PRATELLA

123177. - IL MINUETTO DIABOLICO (De Cecco) L. 10,—

I. ROBBIANI

GUIDO DEL POPOLO. Fantasie (Culotta)

123111. - Fantasia sul 1° Atto L. 10,—

123138. - Fantasia sul 2° Atto » 8,—

G. ROSSINI

122950. - LA SCALA DI SETA. Sinfonia (Culotta) L. 8,—

* **con Pianoforte conduttore**

S'inviano a richiesta gratuitamente monografie dei seguenti musicisti:

F. ALFANO - A. CASELLA - M. CASTELNUOVO-TEDESCO - A. LUALDI - G. F. MALIPIERO - I. MONTEMEZZI - G. MULÉ - R. PICK-MANGIAGALLI - I. PIZZETTI - O. RESPIGHI - F. SANTOLIQUIDO - V. TOMMASINI

**G. RICORDI & C. — EDITORI — 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**

Gli autentici pianoforti

STEINWAY & SONS

C. BECHSTEIN

si trovano in vendita esclusivamente presso

**RICORDI & FINZI**

**MILANO**

Via Marino, 3 - Telef. 82-361



QUALUNQUE ALTRA MARCA — QUALUNQUE PREZZO

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO
VIA BERCHET, 2

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

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

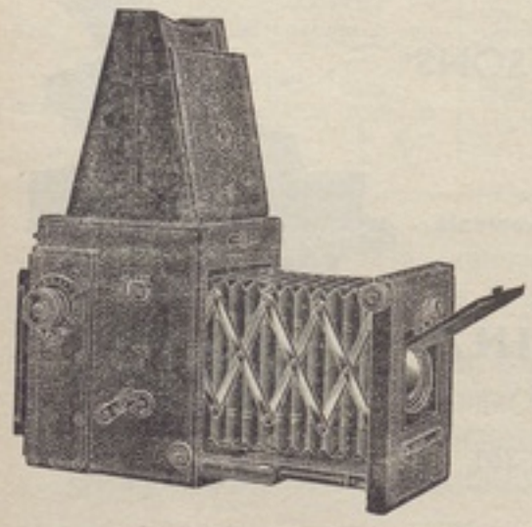

## SOMMARIO


G. Sallustio. — Il Bellini maggiore . . . . . Pag. 253
C. Alcari. — La « Zaira » fu veramente fischiata? . . . . . » 262
A. Della Corte. — Ipotesi sulla casa dove Bellini si spense . . . . . » 268
G. Pannain. — Paul Dukas (1865-1936) . . . . . » 270
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Vincenzo Bellini visto da Casella. - Italia. - Estero » 272
**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 276
**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) » 279
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica per organo. - Musica corale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica eseguita . . . » 285
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 292
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 296

**BRANO MUSICALE**

V. Bellini: *La Farfalletta.* Canzoncina.





*APPARECCHI FOTOGRAFICI*

**THORNTON-PICKARD**

RAPPRESENTANTI:

**LAMPERTI & GARBAGNATI**

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4


Anno XVII. Luglio 1935-XIII N. 7

MVSICA D'OGGI

# Il Bellini maggiore

Qualunque melodia più dolce suona
Quaggiù ed a sè più l'anima tira,
Parebbe nube che squarciata tuona,
Comparata al sonar di quella lira.
Dante, *Parad.*, XXIII, 97.

Nel pomeriggio del 23 settembre 1835, a Puteaux, presso Parigi, mentre si scatenava un furioso temporale, Vincenzo Bellini, il serafico melodista, il leggendario suscitatore di ogni ebbrezza lirica, l'idolo predestinato ad essere adorato dalle donne più elette, appena dopo i trionfali successi conseguiti con i *Puritani* al Teatro degli Italiani nella Capitale francese, veniva crudelmente ghermito dalla morte, proprio nel momento in cui il suo genio aveva raggiunta la piena efficienza, per dare alla luce chi sa quali altri capolavori.

Ma, dall'altra parte, se all'arte dell'Italia nostra, questi vennero, purtroppo, a mancare, valsero, peraltro, la *Sonnambula*, la *Norma* ed *I Puritani*, nello splendore perpetuo della loro triadica luce, ad accrescere più che mai il valore storico-estetico del melodramma ottocentesco, che trae la sua maggiore gloria, oltrecchè da Vincenzo Bellini, da Gioacchino Rossini, da Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi.

Giustamente, Ildebrando Pizzetti, nei suoi « Intermezzi critici » a proposito del saggio sulla musica di Vincenzo Bellini, tra l'altro dice: « Il creatore di quegli immortali capolavori che sono il *Barbiere di Siviglia*, il *Guglielmo Tell*, il Giove della musica, può dirsi il rinnovatore massimo degli spiriti e delle forme del teatro musicale settecentesco; se a Donizetti convien riconoscere la impareggiabile prodigiosa facilità dell'estro; se Verdi può essere detto grandissimo, sommo, per la forza impetuosa e travolgente della espressione drammatica; di Bellini si può ben dire che è senza uguali, unico, in quanto creatore di melodie di ammirabile disegno e di malinconica soavità ».

Si è ripetuto, si ripete e si ripeterà ancora, come l'elemento primigenio che anima il melodramma belliniano sia la melodia. Ma la melodia, peraltro, è l'elemento che anima anche i melodrammi dei sopracitati operisti. Ora, in che consiste la differenza, che distingue il carattere espressivo di una melodia di Bellini da quello di una melodia di Rossini, di Donizetti, di Verdi?

Senza dubbio, la commozione che ci suscita l'opera di un artista, e segnata-

mente quella di un musicista, rientra assolutamente nel mondo dell'ineffabile. Vogliamo dire che il peculiare carattere espressivo di essa è inteso, in pieno, soltanto dal gusto dell'ascoltatore al momento che tale carattere percepisce, e non può essere riespresso, e trasmesso, per essere rivissuto da altri, attraverso la serie dei concetti.

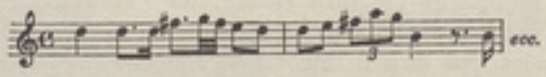
Una melodia, sia essa drammatica, lirica, elegiaca e così via via, di Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, ciascuna, per proprio conto, ci suscita una commozione; ma la commozione che proviamo dell'una si differenzia in modo inequivocabile da quella dell'altra, in virtù delle loro peculiari caratteristiche che si possono fare intendere in senso relativo, e non già in senso assoluto.

Per esempio, la melodia belliniana dei *Puritani*, « Qui la voce sua soave » è soave, ed è altresì soave quella verdiana della *Traviata*, « Una pudica vergine ». Ora, in che cosa consista la differenza che distingue la soavità della melodia belliniana da quella verdiana è impossibile definirlo a parole, perchè, ripetiamo, solo il gusto la può avvertire nella sua specifica essenza.

In senso generico, invece, possiamo dire che la melodia di Bellini si distingue da quella dei suoi melodrammisti contemporanei per l'ampiezza ed asimmetria della concezione; per la varietà e ricchezza delle frasi che la costituiscono, ciascuna delle quali, nel suo largo respiro, agisce quale elemento propulsore all'altra; per l'assoluta perfezione del disegno; per l'armonico rapporto che si determina tra le parti nell'inquadramento generale della sua architettura, e da tutto ciò si genera quella melodia, che con originale immagine estetica, Fausto Torrefranca definisce « *sinfonia lineare* ».

Che la concezione della melodia belliniana fosse realmente ampia, lo afferma anche Verdi in una sua lettera a Bellaigue dove, tra l'altro, scrive al riguardo: « Bellini è povero, è vero, nell'istrumentazione e nell'armonia, ma ricco di sentimento e di una malinconia propria, individuale! Anche nelle sue opere meno conosciute, nella *Straniera*, nel *Pirata* vi sono melodie *lunghe, lunghe* come nessuno ha fatto mai prima di lui.

« E quanta verità e potenza di declamazione come, per esempio, nel duetto fra Pollione e Norma. E quanta altezza di pensiero nella prima frase dell'introduzione di Norma (qui il maestro cita scritto di proprio pugno l'inizio della melodia seguente),




seguita dopo poche battute da un'altra frase: male istrumentata, ma che nessuno ha mai fatto altra più bella e celestiale ».

Innanzi di procedere ad illustrare, attraverso l'indagine critica, il melodramma belliniano nei suoi particolari, è bene dire come esso tragga la sua piena vitalità essenzialmente dal sentimento, che sgorga copioso dal cuore del nostro musicista. La musica di Giovanni Pergolesi infatti, appunto perchè penetrata di sentimento doloroso, è quella che maggiormente lo commuove, e quando la suona al cembalo e la canta, ecco che le lacrime gli solcano le gote. « Come non piangere davanti a questo poema di dolore? Vedi — dice al condiscepolo Florimo — se io potessi scrivere una melodia, una sola degna di questa (si tratta dello *Stabat*), non mi



importerebbe poi di morire giovine come il povero Pergolesi! ». Ahimè, questa sorte toccò anche al divino melodista siculo!

Semplice e tersa di ogni elemento impuro è la concezione del melodramma belliniano; la melodia, come abbiamo già detto, ha il maggior predominio, ed in essa si condensa, pulsa e si svolge lo stato d'animo di ciascun personaggio nell'urto delle passioni da cui sono agitati. Il tessuto armonico aderisce alla melodia in quel tanto che basti a farla rifulgere maggiormente, come pure i molteplici e diversi disegni ritmici che costituiscono l'accompagnamento che la sostengono non sono che la cornice in cui la melodia si snoda nella ricchezza del suo movimento fraseologico.

***

Crediamo di non errare dicendo che coloro i quali hanno sostenuto che Bellini fosse povero di armonia, e tra questi, pur troppo, c'è anche Giuseppe Verdi, come pure coloro che hanno sostenuto che Bellini fosse tecnicamente debole, e tra questi, pur troppo, c'è anche Riccardo Wagner, non hanno per nulla approfondito il problema estetico del melodramma belliniano, risolto felicemente da un intuito tocco da grazia divina.

Quanto ai primi, ci sia consentito di dire che essi hanno scambiato per povertà ciò che costituiva per Bellini un dono inestimabile, quello cioè di essere guidato da un perfetto senso economico nel dosare armonicamente la sua melodia di quel tanto che le era necessario. Ed a provare ciò basta il fatto che Giorgio Bizet quando si accinse ad armonizzare l'aria della « Casta Diva » si accorse, dopo il suo mancato esperimento, che meglio di com'era stata armonizzata, non si poteva armonizzare.

Quanto ai secondi, a coloro i quali vogliono che Bellini fosse poco addottrinato nella scienza tecnica, possiamo rispondere che l'arte, secondo quanto afferma la scienza estetica di oggi, non è scindibile nei due elementi di arte e tecnica, in quanto che s'identificano a vicenda. Ora, il fatto che la *Norma*, *La Sonnambula* ed *I Puritani* sieno concepiti con mezzi assolutamente semplici, e la loro forma sia perfetta inquadrata in tali elementi, non autorizza affatto costoro a dire che Bellini fosse tecnicamente debole; e invece autorizza noi a dire ad essi come errato fosse il loro giudizio, in quanto che è stato formulato sopra un presupposto ugualmente errato.

Che Bellini, poi, avesse la mano esperta alla scrittura contrappuntistica, lo mostra sufficientemente, e di proposito, in non poche pagine delle sue prime opere, ed a tal proposito, per avvalorare maggiormente il nostro punto di vista, diamo la parola, senz'altro, all'autorità di Pizzetti il quale, nel medesimo saggio sulla « Musica di Bellini », di cui sopra abbiamo già fatto cenno, così si esprime sul quintetto del *Pirata*: « Il quintetto del *Pirata* è lì a dimostrare, col suo mirabile discorso a imitazioni chiare e ben disposte, che Bellini, per dirla in gergo scolastico, sapeva far muovere bene le parti, che egli aveva ottime attitudini di contrappuntista, e gli sarebbe bastato volere, per arrivare a comporre, nel genere polifonico, pezzi di grande mole e di grande stile. E ci sono nel *Pirata* stesso esempi di armonizzazioni ardite, sufficienti ad autorizzare l'affermazione che egli aveva una rarissima ed accortissima sensibilità di armonista. E del resto, armonista potente

e squisito il Bellini è in moltissimi punti della *Norma* e dei *Puritani*. »

Certo, non è affatto il caso che si formulino dei giudizii sull'abilità armonistica, o contrappuntistica, o di orchestratore di Bellini in base a quelle composizioni, che il nostro maestro scrisse negli anni in cui, attraverso il travaglio dello studio, apprendeva la tecnica necessaria per esprimere sicuramente e con adeguati mezzi i suoi fantasmi d'arte. Queste composizioni, a dirla francamente, sotto il triplice aspetto suindicato, non sono immuni da scorrettezze subitamente visibili. E citiamo per tutte il Recitativo ed Aria: « Questa è la valle, il sasso è questo », per mezzo soprano e orchestra, dove l'inesperienza dell'orchestratore è manifesta per il mal sicuro impianto degli istrumenti, per il mancato equilibrio delle sonorità, per la non felice disposizione degli accordi.

Ma l'artista, ai fini della storia e dell'estetica, va giudicato in base a tutto ciò che costituisce l'opera balzata dal suo atto creativo, e non in base a tutto quello che valse al medesimo artista di esperienza, di esercitazione, di apprendimento per fare maturare il suo temperamento a ciò che quest'opera venisse rivelata.

Il Bellini, quando esordì con i suoi primi melodrammi *Adelson e Salvini*, su libretto di Tottola, e *Bianca e Fernando*, su libretto di Giraldoni, il primo rappresentato al Teatrino del Conservatorio (il 12 gennaio 1825), ed il secondo al San Carlo di Napoli (il 30 maggio 1826), mostrò che la sua abilità, se non di orchestratore, di armonista e di contrappuntista era tale, che poteva serenamente affrontare con sicurezza la composizione del melodramma.

Nell'*Adelson e Salvini*, nei momenti in cui lo spirito comico affiora, Bellini non può fare a meno, tanto più che la « vis » comica non è affatto nella natura del suo temperamento, di lasciarsi influenzare dagli autori dell'opera buffa napoletana, Paisiello, Pergolesi, Cimarosa, ma soprattutto si lascia guidare dalla impareggiabile verve comica dell'autore del *Barbiere*.

Tuttavia nelle scene dove il temperamento si trova a suo agio, ecco che la canorità belliniana si preannunzia, ed incomincia a manifestare quell'accento, che a mano a mano, sempre più sviluppando, accrescendo e intensificando la peculiare espressività, costituirà poi la specifica caratteristica della melodia del Cigno Catanese.

Chi avesse vaghezza di constatare quanto veniamo dicendo, potrà rilevarlo sulla bella melodia che si snoda dalla bocca di Nelly « Dopo l'oscuro nembo », trapiantata, poi, nei *Capuleti e Montecchi*, e cantata da Giulietta. Oppure nel duetto tra Nelly e Salvini, « Ah se non vuoi mio ben »; nel quintetto « Che pensar? »; nell'alata melodia « Ecco, signor, la sposa », che apparirà in seguito nella *Straniera*.

Non si può affermare che Bellini in *Bianca e Fernando*, che egli medesimo definisce « un pasticcio », avanzi di un sol passo. Però il suo temperamento di operista di razza, sebbene ancora in formazione, vi è sempre presente, e se da una parte non riesce ancora ad affrancarsi dalla suggestione altrui, e segnatamente da quella rossiniana, da l'altra viene sempre più svelando quelle doti, che una volta raggiunto lo sviluppo totale, costituiranno il suo inconfondibile linguaggio melodrammatico.

Ciò che maggiormente occorre rilevare, in questa seconda opera, non è tanto il già noto lato lirico, quanto quello drammatico, che per la prima volta si manifesta potente, ed eccelle quanto mai spontaneo nel finale del primo atto.

Ma il bel passo in avanti Bellini lo seppe felicemente fare nel *Pirata*, in quanto trovò nella poesia di Felice Romani, il suo fratello spirituale, una pura fonte cui attingere l'ispirazione.



Qui la forma del melodramma incomincia a consolidarsi, almeno a giudicare dalla serie dei differenti pezzi che la costituiscono, nei quali si nota subito, in confronto di quelli delle precedenti opere, una maggior chiarezza nel loro svolgimento, ed un più sicuro senso della proporzione.

La sinfonia del *Pirata* sta a dimostrare ancora una volta come la tecnica di chi la concepì fosse tutt'altro che debole. Questa sinfonia, infatti, di puro taglio classico, sintetica quanto mai, in quanto l'autore non s'indugia affatto a stemperare nelle elaborazioni inutili l'espressività dei tre temi fondamentali, ci dice chiaramente come Bellini studiasse anche Mozart e Haydn. Dei tre temi, i primi due sono improntati alla maniera dei suindicati maestri settecenteschi, il terzo a quella di Rossini; però bisogna subito aggiungere che Bellini li sa anche rivivere e riesprimere secondo il suo temperamento.

Al concludersi della sinfonia una tempesta di mare infuria sul quadro scenico, dove, tra l'indicibile terrore dei naviganti, una nave è per essere inghiottita dalle acque. La musica ritrae a meraviglia la visione, attraverso la concitata drammaticità dell'orchestra, sulla quale si erge una melodia di largo respiro, cantata dal coro disposto a quattro parti.

Il pezzo, oltre ad essere ampiamente concepito, è condotto magistralmente, e denota come l'autore non solo sentisse profondamente le situazioni drammatiche, ma le sapesse anche rendere.

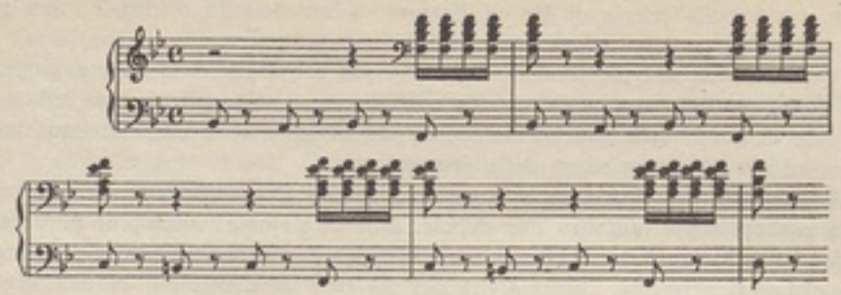
Del quintetto di quest'opera, di cui s'ingemma il primo atto, abbiamo già fatto cenno. Piuttosto dobbiamo rivolgere la nostra attenzione ad alcuni recitativi di essa che per la prima volta, a differenza di quelli insipidi delle prime opere del maestro, incominciano ad imporsi per la loro sostanza espressiva.

I medesimi elementi animatori di cui sono plasmate le prime opere del maestro, li ritroviamo nella *Straniera*, nella *Zaira* e nei *Capuleti e Montecchi*.

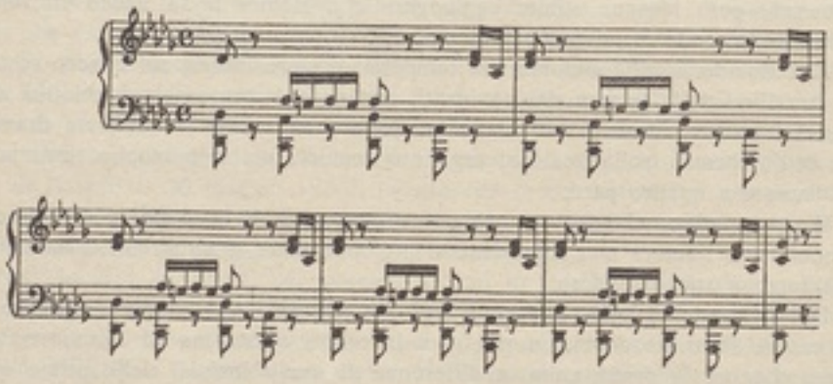
In questi libretti del Romani il Bellini, trovandosi a suo agio, continua nel travaglio delle sue esperienze, ma nel medesimo tempo si nota come il suo spirito è sempre teso verso qualche cosa che gli manca, ma che aspira a conquistare, cioè a dire il completo maturarsi del suo genio, che gli permetterà, finalmente, di spiccare il volo in alto, per poter spaziare liberamente nel regno della fantasia, dalla quale balzerà il Bellini maggiore con la *Sonnambula*, con la *Norma* e coi *Puritani*, nelle quali opere lo stile si manifesterà in pieno con tutti i suoi specialissimi attributi, in virtù dei quali le tre opere incideranno una data aurea nella storia del melodramma ottocentesco. Vero è che tra la *Norma* ed *I Puritani* prende posto la *Beatrice di Tenda*, composta in un momento in cui il genio del maestro non era in perfetto stato di grazia. Però la scena e preghiera di Beatrice nel finale primo « Deh, se m'amasti » è pagina quanto mai ispirata, e per certi suoi spiccati atteggiamenti espressivi, sembra che preannunzi lo stile di Giuseppe Verdi.

***

Si noti, per esempio, come l'andatura ritmico-armonica di queste battute belliniane



richiami alla nostra mente quella di queste altre battute verdiane della *Traviata*:



Del resto non soltanto nella *Beatrice di Tenda* ma anche altrove, nelle opere, diciamo così, del Bellini minore, è frequente il richiamo in anticipo allo stile verdiano, mentre poi Bellini, come quasi volesse soltanto additare la via al Cigno di Busseto, l'abbandona senz'altro, per quella sua, la vera, nella quale s'incammina sicuro sotto la sua stessa luce solare.

Ecco che il melodramma belliniano trova la sua definitiva forma espressiva nella *Sonnambula*, nella *Norma*, nei *Puritani*, la quale forma si manifesta nel « canto puro » (direbbe Pizzetti), nella « sinfonia lineare » (direbbe Torrefranca), « nella melodia », dicono tutti, quale primigenia emanazione del cuore.

E quando essa plasmata, nel suo afflato lirico-drammatico, dalla fantasia, nella sua classica nudità sgorga dal cuore di un Vincenzo Bellini, non da altro ci viene rivelata, se non da un istrumento umano per eccellenza, dall'ugola canora.

In altri termini, se un Wagner, per attuare la multiforme e possente concezione del suo dramma musicale, si vale di elementi molti e complessi, cioè a dire del contrappunto cromatico; delle movenze armoniche e ritmiche nella molteplicità e diversità dei loro atteggiamenti; della tavolozza orchestrale nelle sue infinite risorse coloristiche; Bellini si vale, semplicemente, della melodia, elemento primordiale, trasmessa dalla voce umana. E nella classica nudità di questa melodia, Bellini concentrava tutta la sua commozione lirico-drammatica dei suoi melodrammi precisamente come gli scultori dell'Ellade, nel semplice nudo dalla linea apollinea, ci hanno trasmesso prodigiosamente, tuttora più che mai vibranti di vitalità, i loro



fantasmi d'arte. E precisamente, come l'arte greca, quella di Bellini, più che la commozione violenta dei romantici del suo tempo, ci suscita un godimento vasto e sereno.

Vero è che Bellini visse molto profondamente la sua vita amorosa, e la visse veramente da romantico al cento per cento, tormentato, come fu, dall'amore puro che ebbe per Maddalena Fumaroli, per la passione travolgente, ma corrisposta, di Giuditta Cantù, e per quella ancora maggiore, sebbene non corrisposta, che ebbe per la più grande delle cantatrici del suo tempo, Maria Malibran. Ma quando Bellini si accingeva a comporre, superava totalmente tale stato psicologico, lo purificava senza lasciare residuo di sorta, e lo idealizzava facendolo assurgere, attraverso l'attività fantastica, a quella espressione lirica che poc'anzi abbiamo definita classica.

Certo, noi non lo possiamo dire, ma può essere probabile, che Amina, Norma ed Elvira, questi personaggi, simboleggino i tre maggiori amori di Bellini.

Federico Chopin, nella vita amorosa, fu romantico quanto Bellini, peraltro potentemente ed essenzialmente romantica è la forma rivelatrice, nella quale fece traboccare il suo dramma d'amore, e l'esuberanza dei sentimenti che vibrava e teneva costantemente in tumulto il suo cuore.

Oltremodo travolgente è, perciò, la commozione che ci suscitano alcuni suoi « Studi », dolcissima quella di non pochi suoi « Notturni ». Si potrebbe dire che la commozione che ci suscita il musicista italiano sia di natura divina (questo lo afferma anche Pizzetti, quando nella chiusura del suindicato « Saggio sulla musica di Bellini » si esprime dicendo: « E la felicità è tanta e tale che vien voglia di mettersi a piangere. Perchè ha parlato un uomo con la voce di Dio »; quella del musicista polacco, invece, è di natura profondamente umana.

Nella *Norma* la musica è prevalentemente drammatica, e aderisce all'azione, specialmente nelle scene dell'atto primo dove prende parte il coro, con un linguaggio melodico oltremodo maestoso, e tutta s'incorpora, poi, a meraviglia, alla costruzione ideologica del libretto del Romani, appunto perchè il libretto stesso, a sua volta, risponde a tutti i requisiti richiesti dal melodramma.

Vero è che tanto Pollione che Oroveso altro non sono che dei fantocci, ma in compenso tanto Norma che Adalgisa sono dei veri personaggi, i quali sia attraverso il testo poetico che il linguaggio musicale, vivono il tormento delle loro indomite passioni con una concitazione drammatica tale, che Wagner — e fu certamente in base a ciò — non esitò a dire che la *Norma* reggeva il confronto con una tragedia greca.

Ed affinchè s'intenda chiaramente in che consista il tessuto musicale del melodramma belliniano, specialmente nella sua parte vitale, diremo che esso risiede principalmente nell'alternativa del recitativo con l'aria; le cabalette, le strette dei finali, in genere, essendo le parti manchevoli di questo tessuto, in quanto ricalcate su schemi prestabiliti, ai quali ricorrevano tutti i melodrammisti del primo ottocento.

Delle caratteristiche di quest'aria, o melodia, che dir si voglia, abbiamo già parlato; ora ci rimane di parlare di quelle dalle quali il recitativo belliniano trae la sua potente fisonomia espressiva, la quale, plasmata nella massa sonora, si traduce in una vera e propria scultura musicale, dalla concezione ampia, in cui gli accenti patetici si snodano, sul ritmo incalzante della prosodia, con crescente animazione, con varietà e ricchezza di atteggiamenti.

Possiamo bene affermare che il recitativo è assurto a potente valore espressivo

per opera del genio italiano, e tale merito spetta prima di tutto a Claudio Monteverdi, subito dopo a Vincenzo Bellini, e dopo, ancora, a Giuseppe Verdi. I medesimi recitativi di Gluck rimangono certamente inferiori a quelli dei tre musicisti suindicati.

Volendo, ora, trovare in che consista la differenza che distingue il recitativo di Bellini da quello di Verdi, si potrebbe dire che quello del primo ha un'andatura decisamente melodica, quello del secondo, invece, virilmente ritmica.

***

Ma, giacchè ci siamo, un altro primato spetta ancora al genio italiano, e spetta soprattutto a Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, ai quali si deve la creazione di quello stile polimelodico, da non confondersi con quello polifonico, di cui si animano i loro duetti, terzetti, quartetti, quintetti e concertati, ove le diverse melodie s'intrecciano, si alternano, si rincorrono in un giuoco prodigioso di movenze, nel quale ciascun personaggio manifesta contemporaneamente il proprio stato d'animo. Chi non ricorda, a tal proposito, il celeberrimo quartetto del *Rigoletto*?

Nei *Puritani*, nella *Sonnambula* e nella *Norma* queste forme polimelodiche s'incontrano di frequente, ed un esempio bellissimo lo cogliamo nella scena in cui Norma canta la divina melodia della « Casta Diva », dove ad un certo momento s'innesta il coro, il quale canta una nuova melodia per terze, e su di essa, parallelamente, si sciolgono deliziosamente i melismi della protagonista.

Poc'anzi abbiamo detto che la musica della *Norma* è prevalentemente drammatica, e la drammaticità di essa, nei momenti in cui culmina l'azione, tocca l'apice della potenza espressiva, assurge a simbolo di sè stessa, e vale a dimostrare come in Bellini la commozione drammatica fosse pari a quella lirica.

La « Sinfonia », nel suo carattere feroce, agitato e lamentoso; il coro « Guerra, guerra », nella sua travolgente e ritmica dinamicità; le grida della sacerdotale congiura; valgono a sostenere a sufficienza quanto abbiamo affermato.

La liricità, nel suo molteplice e diverso accento patetico, che muove dalla soavità idilliaca, elegiaca e nostalgica, a quella amorosa, brillante e gioiosa, predomina quasi esclusivamente nella *Sonnambula* e nei *Puritani*. I momenti drammatici non mancano, e di importanza eccezionale è quello della *Sonnambula* nel duetto al finale del primo atto, quando dopo il chiacchierio fra il Conte e la bella Lisa, si presenta alla finestra, che dà su d'un tetto, Amina la sonnambula.

Le pagine dove questa liricità eccelle maggiormente sono ormai acquisite universalmente. Chi non ricorda, o meglio, chi non è stato colto ed investito in pieno dalla paradisiaca espressività di queste melodie della *Sonnambula*, sui melogenici versi del Romani, quali « Come per me sereno », « Prendi l'anel ti dono », « D'un pensiero, d'un accento », « Ah, non credea mirarti sì presto estinto, o fiore »? E, ancora, chi non vibra nel più profondo al ricordo di quest'altre melodie dei *Puritani*, sui versi del Conte Pepoli, « A te, o cara, amor talora », « Cinta di fiori », « Qui la voce sua soave »?

E giacchè citiamo i momenti salienti del lirismo belliniano, spontaneamente la nostra memoria rievoca senz'altro quelli della *Norma*, e non v'ha chi non sia stato profondamente commosso ascoltando la materna melodia « Teneri, teneri figli », o chi non sia stato rapito dall'estasi del finale dell'opera, nel quale la



condotta del « crescendo » non è generata, come nel wagneriano finale del *Tristano e Isotta*, da una concezione preordinata, ma bensì è balzata spontanea dall'irresistibile commozione della fantasia stessa.

Certamente, non possiamo affermare che nelle tre opere del Bellini maggiore manchino le pagine che chiunque avrebbe potuto scrivere, e stanno all'autore di *Norma*, come all'autore della *Tetralogia* stanno le così dette « zone grigie », in cui il « tematismo » è tessuto cerebralmente.

Quanto all'orchestrazione delle opere belliniane, da non pochi si sostiene che sia povera, e a tal proposito possiamo dire che in essa non è tale pretesa povertà che si avverte, ma invece, l'inesperienza del musicista, il quale non ancora ha acquisito la sapienza economica necessaria a ciò che dalla perfetta dosatura delle diverse sonorità, generata ciascuna da differenti famiglie d'istrumenti, si generi poi quella sonorità globale, ugualmente perfetta nel suo equilibrio sonoro. Del resto, questa inesperienza si nota non soltanto nelle prime opere di Bellini, ma anche nelle prime di Donizetti e Verdi. Solo Rossini non la conobbe affatto, perchè sortì da madre natura il dono inestimabile dell'arte di orchestrare, sicchè egli concepiva la musica delle sue opere ochestralmente, mentre gli altri la scrivevano per cembalo, e da questo la trasportavano in orchestra.

La partitura del *Barbiere di Siviglia*, benchè scritta da un giovine di ventiquattro anni, è un vero miracolo di orchestrazione.

Peraltro, bisogna anche dire che il musicista siculo già nella *Sonnambula* e nella *Norma* raggiunse, come orchestratore, una notevole maturità che completò, poi, nei *Puritani*, dove la tavolozza timbrica è ricca quanto basti.

Giunti a questo punto, è da domandarsi in che consiste il reale contributo estetico apportato da Bellini al nostro melodramma nell'ottocento. Non certo nella riforma di esso, come sostengono alcuni, e tra questi Michele Scherillo, in quanto che il musicista catanese concepì la forma del melodramma, secondo i dettami che vigevano allora, con i soliti pezzi chiusi, che consistevano in « arie », « cavatine », « romanze », « duetti », « terzetti », « quartetti » e così via, via, fino ai « concertati », i quali pezzi erano, poi, intercalati dai « recitativi ». Alle arie, ai duetti, ecc., come è noto, seguivano le cabalette, che di solito erano di dubbio gusto.

Vero è che Bellini stesso ebbe a dire: « Voglio provarmi a dire qualche cosa di diverso con le stesse sette note; voglio provarmi ad esprimere in altro modo le passioni umane ». Ebbene, in ciò riuscì pienamente, in quanto che queste passioni le seppe realmente fare rivivere nel suo sublime lirismo, che inquadrò, però, nella forma consueta del melodramma, ed in questo suo inconfondibile lirismo consiste il precipuo, reale e quanto mai valido contributo che Bellini ha apportato al nostro melodramma.

Nel divino linguaggio melodico della *Sonnambula*, della *Norma*, dei *Puritani* rivive in perpetuo l'anima lirica di Vincenzo Bellini, la quale, come quella dei maggiori compositori e poeti dell'Oriente ed Occidente, trae, e trarrà in estasi quelle degli uomini eletti di tutti i paesi, e di tutti i tempi.

GIACINTO SALLUSTIO.

# La "Zaira" fu veramente fischiata?

## I parmigiani davanti al giudizio d'appello

« Questa mattina (silenzio con te stesso) il nostro Rolla mi ha domandato in segreto se ero disposto di scrivere a Parma per l'apertura del Teatro, poichè Rossini non ha potuto lasciare Parigi e che un ciambellano di Parma gli ha scritto se io fossi in libertà per la primavera e che se l'Arciduchessa che si trova a Vienna non avrà disposto diversamente, avrebbe il piacere di scritturare me. Io ho risposto che sono desiderosissimo di questa occasione che potrà farmi molto onore, ma purchè nei primi di gennaio avessi il libro. Rolla dunque risponderà e Dio penserà al resto. Intanto ti dico di tacerlo a tutti per gl'intrighi che mi potranno tessere altri e così attraversarmi la strada. Se ciò riesce, è un gran colpo per me. »

Con questo brano di una lettera che Vincenzo Bellini, il 6 agosto del 1828 da Milano, spediva al suo grande amico Francesco Florimo, comincia la storia della *Zaira*.

La consegna del silenzio non fu rispettata e subito s'incominciarono a ordire trame contro il maestro catanese specialmente da parte dell'« Aquila degli impresari », il bergamasco Bartolomeo Merelli, coetaneo e amico del Donizetti, il quale inviò ad Andrea Bandini, appaltatore del nuovo Teatro Ducale, la seguente lettera:

« Ho parlato all'amico Bellini, il quale è ora in tanta superbia che ha rifiutato molte occasioni di scrivere perchè vuole per uno spartito 6000 franchi, paga che chiede anche a te e che per farmi piacere, ridurrà a 5000 franchi, ma un soldo meno non accetta.... Cosa ti salta in mente di prendere questo principiante che non ha che un'opera (*Il pirata*), che poi nulla ha di valore musicale e che piacque per il merito della Lalande, di Rubini e Tamburini? Sai pure che anche a Genova fece fiasco la sua opera? Vorresti tu rinnovare l'esempio?... Vi è Pacini, Generali, Coccia, Mercadante, tutti sono, senza eccezione, e saranno discreti ».

Il consiglio del Merelli e il parere del Conte Stefano Sanvitale, Gran Ciambellano di Maria Luigia e direttore del nuovo ducale teatro, di affidare l'incarico al maestro Francesco Morlacchi perchè non aveva grandi pretese e perchè a Parma sul borbonico teatro con le sue opere giocose e serie, *Simoncino, Corradino, Oreste, Tebaldo e Isolina* si era ripetutamente affermato, non valsero a persuadere la Corte di rinunciare al Bellini, il quale il 26 novembre riceveva il Merelli che gli portava la scrittura per comporre l'opera di apertura del Teatro di Parma fissata per il 12 maggio 1829, con un compenso di 5000 franchi, ossia di ducati 1135.

Appena in possesso della regolare scrittura l'acclamato autore del *Pirata* e della *Straniera* si mise subito al lavoro per mettere insieme una compagnia di canto degna del grande avvenimento artistico. La scelta cadde su Enrichetta Meric Lalande, Teresa Cecconi, Carlo Trezzini, Luigi Lablache e Giovanni Inchindi.

Se il Bellini s'affaccendava in Milano per il primo spettacolo da presentarsi nell'imponente tempio della musica che la madre del Re di Roma regalava ai suoi fedelissimi sudditi, l'avvocato e poeta parmigiano Luigi Torrigiani scriveva per ordine della Duchessa il libretto per l'opera inaugurale intitolato *Cesare in Egitto*. Ma poichè per contratto il libretto doveva in tutto e per tutto piacere al musicista, la Corte, il 3 dicembre 1828, invitò il Torrigiani di recarsi a Milano per concertarsi col maestro di cappella, sig. Bellini. Giuntovi il 6 dicembre si presentò al maestro che, nel vederlo, trasalì, perchè aveva deciso di non separarsi dal suo grande Romani che stimava moltissimo come poeta valente e gentile e che amava perchè gli era amico provato e affettuosissimo. Ciò nonostante, esaminò il lavoro, ne lodò con bel garbo i versi e conchiuse di non poterlo accettare perchè poco gli conveniva il libretto privo in se stesso di situazioni in cui potesse spiegare i sentimenti di profondi e delicati affetti. Al Florimo invece scrisse che « l'aveva rifiutato perchè il soggetto era vecchio come l'arca di Noè ».



Il Torrigiani, appena ritornato il 14 dicembre a Parma, fece giungere, con le seguente lettera, l'eco del suo dolore e del suo disgusto al Gran Ciambellano di S. M.

« Eccellenza!

« Giungo in questo momento da Milano e fo mia prima cura e dovere il rendere informata la E. V. di quanto ho fatto relativamente all'onorevole mio incarico dopo quanto ebbi l'onore di scriverle di colà. Ho parlato più volte col maestro Bellini ed ancora con Madama Lalande. Questa non è mal contenta di rappresentare la parte di Cleopatra senza però rinunciare ad essere il protagonista del dramma. Il signor Bellini ha insistito ed insiste per un nuovo libro appoggiato intieramente alla precitata Madama ed al signor Lablache, primo basso. Mi ha replicato che pel tenore e pel musico tutte le parti bastano che anzi conviene siano solamente accessorie. La lettera che mi ha scritto il signor Bellini, e che ho qui l'onore di accludere in originale, ne fa piena prova. Non mi sono ingannato intorno al gusto di quel maestro ch'è pel romantico e per l'esagerato. Mi ha dichiarato che il genere classico è freddo e noioso. Mi ha condotto al negozio Vallardi per farmi vedere alcuni quadri incisi in litografia ed ammirabili per lui, uno segnatamente in cui un padre fa trucidare sotto i suoi occhi i propri figli, additandomelo per modello del più e più sublime effetto teatrale. Incontri fuor di natura in mezzo alle selve, tra le tombe e cose simili sono le situazioni che lo rapiscono. Per ultimo mi ha resa la copia del mio dramma che io gliel'aveva data e sovra i fogli bianchi ch'io ho fatto unire fra gli scritti onde potesse a suo talento fare delle annotazioni non ne ha fatta neppure una....

« Mi è noto in modo da non poterne più dubitare che in Milano si voleva che il libro fosse scritto da Romani o da Romanelli, poeti teatrali prezzolati che scrivono sotto la direzione dei capricci dei maestri e dei virtuosi. Con ciò solo mi è riuscito spiegare lo strano rifiuto dato al mio dramma da Bellini prima ancora che ne sapesse nulla, meno il titolo già noto qui e disprezzato. E così ancora ho potuto interpretare le non poche umiliazioni che ho dovuto soffrire fino da gente vile ed abbietta. Nella mia situazione sentirà V. E. come io mi abbia bisogno di fiancheggiarmi del giudizio di uomini dotti ed intelligenti anche della partita teatrale.

« Soffra però che io la supplichi ad impetrarmi da Sua Maestà l'Augusta Nostra Sovrana una Commissione scelta e presieduta da V. E. o dal suo Presidente dell'Interno o da chi sarà più del sovrano beneplacito, incaricata di esaminare il mio lavoro. Giudicherà sul valore del mio dramma, sulle situazioni, sull'effetto

loro in teatro ed intorno alle pretenzioni del signor Maestro. Io mi presterò a dare tutti gli schiarimenti in proposito che mi saranno domandati. Il suo giudizio sarà inappellabile. Con ciò solo si potrà imporre silenzio a tante capricciose pretenzioni e sarà provveduto a quant'altro si crederà conveniente ed opportuno onde condurre a buon termine l'affare dell'apertura del nuovo Teatro.

« Prego V. E. a permettermi di riprotestarmi coi sensi della più devota stima e rispetto. »

S. E. il Conte di Neipperg non abbandonò il Torrigiani e volle tentare una nuova prova col mandare il Bandini a Milano per cercare di convincere il Bellini ad accettare il ripudiato libretto. L'8 di gennaio il Bandini, ritornato a Parma, compilò e spedì al Cavalier d'Onore di S. M. la seguente memoria che credo meriti una completa riproduzione, perchè è lo scritto di un impresario teatrale che cercò di accomodare le uova nel paniere e di evitare che il ripetuto rifiuto del Bellini creasse intorno allo spettacolo un'atmosfera grigia che avrebbe nociuto al grande avvenimento artistico e alla sua borsa.

« Reduce oggi in Parma non tardo un istante nel riferire all'E. V. il risultato di quanto oprai in Milano relativamente all'incombenza per la quale mi recai colà. Rinvenni disposto il signor maestro Bellini a scrivere il dramma il *Cesare in Egitto* del signor avvocato Torrigiani, ma dalle difficoltà che mi ha quello affacciate ho dovuto convincermi che malgrado l'eccellente composizione del lodato avvocato il risultato di esso dramma sarebbe infelicissimo e diverrebbe imprudenza l'insistere che in simile circostanza si scrivesse un libretto di dubbio successo, facendo invece principalmente mestieri di convenire in quei sugerimenti che possono darsi dal maestro stesso per precludergli così ogni via a scusarsi quante volte la di lui produzione fosse di cattiva riuscita per difetto della composizione musicale dalla quale soltanto deve risultarne buon effetto che in questo caso non può ripetersi dalla produzione poetica stante l'attuale sistema di comporre gli spartiti nei quali è indispensabile che la versificazione serva alla musica.

« Servendo alle Sovrane intenzioni incombe al maestro Bellini la proposta di altri argomenti in surrogazione del *Cesare in Egitto*, ma era superfluo che esso gli proponesse attesa la sua intenzione di essere a contatto col poeta lo che non può avvenire per parte dei due scrittori signori Bellini e Torrigiani, perchè il primo ritenuto in Milano dai suoi preventivi impegni fino a tutto marzo non essendo che col 1° aprile che gli corre l'obbligo di trovarsi in Parma ed il secondo, stante i suoi affari, ed impossibilitato a lasciare questa città per recarsi a Milano.

« Se avessi eseguito la commissione nello stretto senso del venerato foglio dell'E. V. senza prendere norma delle circostanze che per la ristrettezza del tempo divengono sempre più urgenti avrei dovuto restituirmi in Parma privo di quegli ulteriori schiarimenti che posso ora riverentemente esibire in sequela delle misure da me prese. Il ristretto tempo di 83 giorni che manca ad essere pronti a principiare le prove del primo spettacolo del quale non è ancora fissato l'argomento, non ammettendo di più oltre perdersi in progetti, ma altamente richiedendo di sollecitamente risolvere nè potendosi con sommo rincrescimento per le premesse ragioni profittare delle massime cognizioni del degnissimo signor avvocato Torrigiani mi appigliai al partito d'informarmi qual fosse in Milano il miglior poeta drammatico e seppi essere il signor Felice Romani autore del *Pirata*. Tenuto con esso discorso se voleva assumere l'impegno della composizione di un libretto per la premessa circostanza, vi ha egli volonterosamente aderito e propone come argomenti più preferibili il *Carlo di Borgogna* oppure il *Giovanni da Procida* non sembrandogli troppo adatto quello del *Cavalier Baiardo* (soggetto di un nuovo libretto offerto dal Torrigiani) tanto più perchè fatto in Venezia con infelice successo e si sta altresì ora scrivendo a Firenze.



« Propendeva esso poeta col consenso del maestro Bellini per la scelta del *Carlo di Borgogna* e giustifica la sua preferenza non solo perchè il soggetto è fertile d'immaginazione ma ben anche perchè si presta ai bisogni dell'odierna musica la quale richiede forti situazioni accompagnate da alcunchè di fantastico e si troverebbero in esso maestrevolmente collocati i principali virtuosi pei quali specialmente ha da scrivere il compositore della musica. Mi riuscì di ridurre le pretese del riputato professore al tenue compenso di 700 franchi come risulta dalla scrittura che ho l'onore di accludere perchè riportar possa la sovrana sanzione in difetto della quale rimane come non avvenuta la scrittura medesima ed in questo caso non saprei cosa ulteriormente suggerire.

« È dalla bontà dell'E. V. che aspetto di conoscere quali sovrane decisioni la Maestà Sua avrà la degnazione di emettere sul soggetto che trattai colla presente rispettosa memoria, cui urge sia data sollecita evasione perchè premurosamente lo vuole la ristrettezza del tempo che resta per definire tale faccenda come più sopra mi accinsi a dimostrarlo ».

Il memoriale del Bandini fece il suo effetto e l'Augusta Sovrana il 9 gennaio 1829 approvò in ogni sua parte l'operato dell'impresario e mandò al Torrigiani una scatola d'oro in attestato della sua piena soddisfazione per le molte premure avute nello scrivere il poetico componimento, e un mandato di lire nuove 360, quale rimborso delle spese sostenute per il viaggio a Milano.

***

Il Bellini, compiuta e rappresentata a Milano con grande successo la *Straniera*, rivolse il suo pensiero a Parma. Consigliato dal Florimo, scelse come argomento da far trattare al Romani *Zaira*, traendone il soggetto dalla tragedia di Voltaire.

Eravamo giunti ai primi di marzo: poeta e musicista non si erano nemmeno ancora incontrati. La Corte reclamava, l'impresario protestava perchè mancavano solamente due mesi all'inaugurazione del Teatro. Per poter star sempre uniti ed applicati Bellini e Romani decisero di andarsi ad ispirare all'ombra dell'Angelo del Duomo di Parma, ove arrivarono alle 7 pomeridiane del giorno 17 marzo e scendevano alla trattoria della Tedesca situata in Strada S. Lucia (ora Via Cavour) per passare, dopo qualche giorno, presso un cotal Gibertini che abitava al N. 58 della stessa contrada. Il 19 marzo il Bellini, per consiglio del signor Conte Angelo Bianchi, ritenne opportuno di fare una visita al signor Conte Sanvitale per comunicargli che non metteva più in musica il *Carlo di Borgogna* ma bensì la *Zaira*, per dimostrargli la necessità di cinque violoncelli nell'esecuzione della sua musica e per informarlo che vedeva assai difficile il poter andare in scena la sera del giorno stabilito atteso l'arrivo troppo tardi di alcuni cantanti pei quali non avrebbe avuto disponibili che solo 14 giorni di prova.

Il divieto ai forestieri, dopo 3 giorni di permanenza nei ducali Stati Parmensi, di portare baffi minacciò di mandare a gambe all'aria la *Zaira*. Il Romani, il terzo giorno del suo arrivo in Parma, se ne stava conversando in un caffè con Bellini,

Bandini e i membri della direzione del Teatro, quando gli si presentò un signore il quale, con modi molto garbati, lo invitava a voler sacrificare i suoi baffi al barbiere. Il poeta, a tale intimazione, non si scompose, cavò di tasca l'orologio, lo consultò, si alzò di scatto ed esclamò: Sono ancora in tempo, parto immediatamente.

Gli astanti si guardarono in faccia; il Bellini, che tanto si era adoperato per avere il suo poeta, supplichevole s'inginocchiò davanti all'amico, scongiurandolo di rimanere. Le preghiere dell'impresario e di tutti i componenti la comitiva a nulla valsero, perchè il Romani insisteva di volere immediatamente partire. Un pensiero corse alla mente del Conte Stefano Sanvitale il quale chiese ed ottenne dal Romani di prorogare la sua partenza di 24 ore, tempo necessario per ottenere dalla Duchessa che il signor Felice Romani, letterato e poeta, portasse barba e baffi nei suoi ducali Stati. Il poeta genovese potè così incominciare a descrivere le ansie e i sospiri della giovine schiava Zaira, figlia del Principe Lusignano.

Durante il primo mese di soggiorno a Parma il Bellini rimase quasi inoperoso. Lo prova la seguente lettera inviatagli il 17 aprile dal Conte Stefano:

« La prego di essermi cortese facendomi noto i motivi per cui i copisti rimangono inoperosi nel copiare la di lei opera non sapendo addurre ne' miei riguardi a Corte per giustificare un così lungo ritardo il quale potrebbe portare tristi conseguenze se fosse mantenuto ancora per qualche tempo. Mi creda sempre co' sentimenti della più distinta stima e considerazione. »

La sollecita risposta del Bellini non soddisfece « troppo » il direttore del Teatro, il quale gli fece recapitare immediatamente questa missiva:

« Ho ricevuto la pregiatissima di Lei risposta all'ultima mia. Rincrescemi che Ella mi risponde sempre in un modo per cui non posso giungere all'intento di poter particolarizzare i miei rapporti a Corte. La invito di nuovo ad essermi cortese onde giunga a sapere quando Ella sarà in grado di dare ai copisti la di lei opera e i motivi che la ritardano a comporla e frattanto si compiaccia di farmi noto anche quanto le chiesi altra volta, cioè a dire l'ordine e la tessitura del libro non potendo a meno il compositore Romani averlene data comunicazione. »

Le vibrate proteste del Sanvitale e i richiami del Bandini certamente spinsero il Bellini ed il Romani ad occuparsi con maggior zelo e maggiore serietà della *Zaira*, che fu finita in tempo.

L'avvenimento richiamò in Parma una folla di forestieri che completarono gli alberghi Croce Bianca, Leon d'Oro, Fontana d'Oro, Quattro Nazioni, Gambero, Pavone e Posta. Troviamo alloggiati alla Croce Bianca tutti i milanesi: il signor Giovanni Ricordi negoziante, la principessa Amalia Belgioioso, i Conti Giovanni Cicogna, Carlo Merendoni, Carlo e Giovanni Resta, Vincenzo Pozzetti, ecc.

« Lo spettacolo, incominciato alle 8 e ½ precise, terminò verso le 2 dopo mezzanotte. La musica dell'opera sembra non avere incontrato tranne il terzetto dell'atto I; gli attori sono stati straordinariamente applauditi ». Ecco il testo del rapporto serale del 16 maggio redatto dal Conte Senesio Delbono, Ispettore del teatro.

Diversi biografi del Bellini hanno scritto che alla prima rappresentazione della *Zaira* il pubblico parmigiano proruppe in segni di inurbana disapprovazione e che il maestro, non badando ai consigli del Conte Giacomo Barbò, finita l'opera si fermasse all'ingresso della platea per passare in rivista tutti coloro che avevano solennemente fischiata l'opera.



Queste affermazioni non sono assolutamente vere. Esaminiamone analiticamente gli elementi.

L'esito. — I parmigiani accolsero freddamente l'opera non per vendicare il loro concittadino Torrigiani, ma perchè lo stile della musica belliniana non solo era diverso, ma opposto a quello del Rossini, che godeva presso i parmigiani un culto singolare. La critica invece attribuì l'insuccesso alla fretta che aveva lasciata la propria impronta in tutto il lavoro, che ebbe però altre sette esecuzioni. Certo, Romani e Bellini avevano fatto troppo presto. Due mesi per fare il libretto, scrivere la musica, studiarla, provarla e andare in scena non erano stati assolutamente sufficienti.

Che il Bellini avesse trascurato con lo studio necessario l'obbligo assunto, lo prova il Cicconetti quando a pag. 45 della vita del Grande Catanese scrive che « quel raramente trovarsi in casa, quel frequente passeggiare nel giorno con gli amici per le vie di Parma, quel recarsi nella sera in mezzo alle più liete conversazioni, dava di che parlare variamente sul suo conto ».

I fischi. — È assurdo pensare che gli alti dignitari di Corte che in quella sera circondavano la Duchessa, che i membri del Governo, l'ufficialità, la nobiltà parmense e milanese che nel loro complesso costituivano la maggior parte del pubblico di quella memorabile serata, attratti e distratti dalla fulgentissima bellezza del nuovo Teatro che proprio allora s'apriva alla loro stupita meraviglia, esprimessero la loro disapprovazione alla *Zaira* ricorrendo al fischio, ossia al più impensato ed inadatto dei modi, contrariissimo alla rigida etichetta del tempo e del momento.

La sfida. — Il gesto imprudente commesso dal Bellini è pure una leggenda perchè le ricerche fatte al riguardo nelle carte segrete della polizia ducale sono state assolutamente negative. Il Comandante dei dragoni ducali nel suo « riservato » rapporto serale scrisse che la sera del 16 maggio « nulla era accaduto di nuovo ». Anche la presenza del Conte Giacomo Barbò non è convalidata da nessun documento. Il suo nome non risulta negli aggiornati elenchi delle persone giunte a Parma dal 17 marzo al 16 maggio 1829.

La mancanza di documenti non permette di stabilire il giorno nel quale, musicista e poeta, lasciarono Parma. Certo è che non vi ci si saranno fermati per molto tempo. Si è scritto pure che essi lasciarono Parma non curandosi dei segni d'onore, che nella varietà di giudizî, la Ducale Corte aveva loro preparato. Ma anche questa affermazione ci sembra inesatta, perchè non si può ammettere che Bellini e Romani, sebbene non avessero riportato lo sperato successo, commettessero una tale villania verso la Sovrana, che era stata con essi tanto buona, tollerante e generosa.

Che i biografi del Cigno Catanese, trattando questo argomento, abbiano completamente trascurato le prove scritte e le ricerche d'archivio, accontentandosi di sole dicerie, lo dimostra il fatto che nessuno di essi ha riportato il testo di biglietti volanti sparsi nella notte del 16 maggio nella città e recanti la seguente dicitura:

« Chi avesse trovato l'estro musicale del signor Bellini è pregato di portarlo al botteghino del signor Bandini impresario che le sarà usata cortesia ».

Questo è stato l'unico insulto commesso da parmigiani (certamente amici del Torrigiani) contro Colui che la storia avrebbe poi collocato fra i più alti creatori lirici del mondo.

Cesare Alcari.

# Ipotesi sulla casa dove Bellini si spense

Fra le molte ambiguità, oscurità, che rendono più amara e pietosa la cronaca della morte di Bellini, è quella della casa ov'egli si spense. Sarò forse deplorato se aggiungo alcuni dubbi alle molte incertezze e accresco le responsabilità e i cómpiti dei biografi più solerti? Spero di no. Vorrei che le ipotesi sorte nel mio pensiero durante una visita a Puteaux riescissero a provocare chiarimenti definitivi.

La prima lettera di Bellini, che sia datata da Puteaux, è del maggio '34, al Pepoli, e non reca l'indirizzo dell'abitazione. Evidentemente esso era stato precedentemente segnalato, poichè ora B. indicava al librettista quali *omnibus* lo avrebbero trasportato a Puteaux. Il 14 giugno '34 B. comunicava al Lamperi questo recapito: A Puteaux, Banlieu de Paris, N. 19 bis, Rampe de Neuilly. Ugualmente scriveva fino al 14 maggio '35, allorchè precisava: Rampe du pont de Neuilly, N. 19 bis, à Puteaux.

Nell'atto di decesso steso dalla podesteria di Puteaux si legge: .... « è morto in casa del signor Legigan, Quai Royal.... ».

Nel diario del barone D'Aquino è annotato: .... « batto alla casa del signor Lewys (non Lewy!)... Spingo il cancello e cede.... M'introduco nella casa.... ».

A chi, stupito di leggere nell'atto di decesso la frase « in casa del signor Legigan » s'è domandato: Lewy o Legigan?, si può rispondere che non v'è contraddizione. La casa era di Legigan; il Lewy ne era l'inquilino. Infatti il signor E. Pierson, negoziante di legnami, il quale acquistò da Albert Leduc e attualmente possiede la zona ove Bellini abitò, e che cortesemente ha voluto aderire al mio desiderio di consultare i documenti della provenienza, mi ha scritto: « J'ai recherché si le nom de Lewy était porté au titre d'ancien proprietaire du pavillon où aurait habité le compositeur Bellini. Je n'en ai trouvé aucune mention, ce qui ferait supposer que ce M. Lewy n'était que le locataire ».

Supposizione verosimile.

Ma qual'era precisamente l'abitazione, che alcuni biografi han denominato villa, che il D'Aquino designò casa, e che anche l'iconografia belliniana rappresenta con molta imprecisione? Non è facile rispondere. Grazie al signor Pierson ho potuto aver un esatto grafico della zona belliniana, questo che presento, e che i lettori vorranno avere sotto gli occhi come illustrazione delle notizie.

L'attuale Quai National era al tempo di Bellini denominato Quai Royal. Nello spazio ora compreso fra l'Avenue de la Défense, il Quai National, rue Bellini e rue Arago, sorgevano allora alcuni edifici. Nella zona limitata ora da rue Bellini e rue Jaurés ve n'erano soltanto tre, quelli indicati A, B, C; la rue Leduc fu aperta nel 1892. L'edificio delineato accanto ad A, ora N. 64, ufficio della ditta Tecalemit, pezzi di ricambio per auto, è sorto dopo il 1835, se le testimonianze fornitemi dal gentile signor Pierson sono esatte. Egli le raccolse molti anni or sono da un custode del luogo, che io non ho interrogato, poichè ora è vecchissimo e immemore.

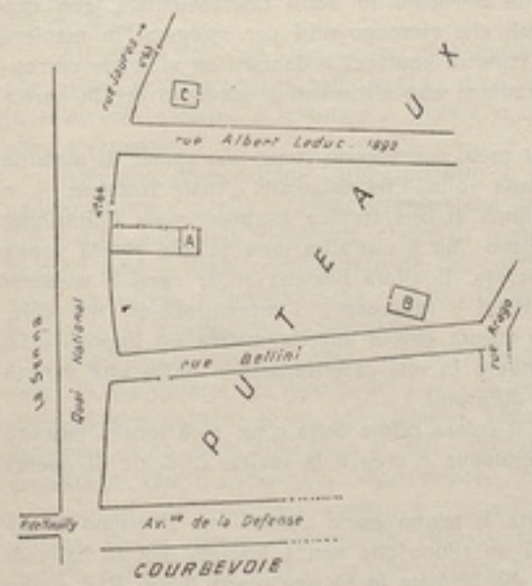
L'edificio A è un *pavillon mansardé*, una stanza a pianterreno e una soffitta, largo circa quattro metri per quattro. Potevano abitarvi tre persone, i due Lewy e Bellini? Evidentemente, no. Poteva essere stato assegnato dai Lewy a Bellini,



affinchè vi stesse da solo? Poco probabile, data l'angustia, dato che il giardiniere custode avrà pur avuto una stanza all'ingresso della proprietà, e anche perchè l'edificio B era tale da accogliere i Lewy e Bellini. Esso è infatti una casa a un piano con tre finestre sull'attuale rue Bellini, altrettante nell'altro lato e il fronte verso la Senna. È una casa adesso vecchissima, emergente su officine e tettoie, le cui mura sono coperte da un'annosa patina rossastra, ma allora potè essere perfino civettuola, incorniciata sul fronte da un'ornamentazione di legno rustica e quasi ricercata. La sua ampiezza, circa dodici metri per cinque, consentiva un comodo alloggio a tre o quattro persone. Il signor Pierson mi ha riferito che in quelle stanze furono ritrovati alcuni gessi, torsi, teste, un abbellimento con certa presunzione di artisticità, quale era molto verosimile in un'abitazione di gente non volgare.

Infine l'edificio C è un quadrato di cinque metri per cinque, denominato per tradizione *Vie de chôpine*, dove i locatarii e gli ospiti solevano bere la birra e banchettare. L'interno reca vestigia di una certa eleganza, negli affreschi del soffitto, nel rotondo lucernario, nelle colonne di legno dipinte di verde, che sostengono il frontone, nella grata di legno, disposta sull'entrata come sostegno di edere e di glicine.

In quanto alla strada e all'indirizzo prescritto da Bellini nelle sue lettere, qual'era la *rampe du pont de Neuilly*? Era questo il nome più usuale del Quai Royal? Improbabile. O l'attuale rue Bellini era una stradetta di campagna, denominata *rampe* del vicino ponte? (Questa denominazione di *rampe* potrebbe essere verosimile, poichè il terreno ascende un poco dal piano del Quai verso rue Arago).




Inoltre: il N. 19 bis era situato sull'edificio A o sul B? Oppure il B era numerato 19 bis mentre l'A era il 19?

L'edificio A, all'entrata dei possedimenti Legigan, case e terreno cintato, potrebbe essere stato adibito come alloggio del custode e giardiniere. L'edificio B poteva essere l'abitazione dei padroni e dell'ospite.

Insomma, il barone D'Aquino trovò il cadavere di Bellini nell'edificio A o in quello B?

La ricerca delle strade, della numerazione, degli edifici nelle mappe del comune e del catasto di Puteaux potrebbe dar risposta alle domande.

A. Della Corte.

# Paul Dukas

## (1865-1935)

Con la scomparsa di Paul Dukas è venuto a mancare un altro termine del trinomio Debussy, Dukas, Ravel che, se rappresentò un momento della musica moderna, nazionalmente limitato alla Francia, fu, nei suoi valori intrinseci e per l'efficacia esercitata, pieno di risonanze universali. Momento che, oramai, può considerarsi definitivamente concluso; chè il Dukas, da anni, si era ritirato dall'agone artistico, per dedicarsi all'attività didattica e il Ravel, purtroppo, anche egli pare sia messo fuori combattimento.

Fu quello, veramente, un periodo vivo, in cui la musica uscì dall'*hortus conclusus* della tecnica dei trattati e cominciò una vita di rinnovamento, risolvendo, nel modo particolare delle proprie intuizioni, problemi di vasta portata spirituale. I musicisti rivelano un'anima delicata e sottile, vibratile ad ogni lieve tocco; sorti dall'humus estetico fecondato dai Parnassiani e coltivato dai Simbolisti. Ne venne fuori una nuova tecnica che maturò nelle conversazioni di casa Mallarmé, e non fu una ricerca di mestiere o espediente di praticismi estrinseci, come in generale sono le così dette « tecniche » delle arti, ma il compimento artistico di un nuovo stato d'animo. Era un altro modo di sentire se stessi, la natura e la vita e il mondo fisico veniva naturalmente anch'esso trasformato e plasmato ai palpiti stellari di questa nuova vita dello spirito.

Questo periodo di rinnovamento musicale fu detto impressionista, con uno di quei termini vaghi e convenzionali che riescono utili per spiegarsi in maniera sbrigativa, ma che possono del pari riuscire equivoci e dannosi se vengano correntemente adoperati per inerzia e abitudine; non altrimenti è accaduto per le parole romantico e classico.

L'impressionismo musicale è da molti considerato come una specie di malattia della musica (anche il sottoscritto, una volta, l'ha chiamato « male franzese »), e non a torto, ove si consideri nel senso di una tecnica astratta, come imitazione, retorica e disgregazione del debussismo. Ma è tutt'altra cosa se alla parola venga attribuito un significato artistico concreto. E allora bisogna andar cauti e rendersi conto di quello che realmente significhi e rappresenti l'impressionismo musicale, se pure convenga ancora adoperare questa parola approssimativa ed imprecisa, e se è possibile classificare e comprendere in una determinazione unica una varietà di fatti artistici di valori e riuscita differenti.

Il pittore impressionista vedeva il colore prima della cosa, cioè faceva nascere la cosa dal colore, quindi lo stile dominava e creava la realtà. L'ideale di questa arte è la pittura di Cézanne.

Il musicista impressionista tratta il suono come colore, ma il suono è già impregnato del suo stato d'animo. È un suono che non è lasciato mai in balia di se stesso, come realtà fisica, ma ha già formata in sè una realtà lirica. È il suono timbro che sviluppa dal colore il disegno e crea zone di poesia.

Il tipo di questa arte è la musica di Debussy e soprattutto il Debussy del *Pelléas*, che è il più definito e consistente. L'evanescenza, la gracilità, la tenuità



vaporosa ed evanescente, tutte le facili accuse del genere mosse all'impressionismo furono caratteri e deficienze del temperamento proprio e individuale di Claudio Debussy e che, tradotti in *verba generalia*, conferirono a creare la leggenda del mito impressionista ad uso e consumo polemico delle reazioni e dei superamenti voluti.

Paul Dukas venne alla luce sotto la costellazione del formalismo classico e costruttivo nel quale la musica francese aveva ritrovato la salute, grazie all'opera dei pionieri della *Société nationale*, fossero anche di temperamenti diversi, quali Franck, Saint-Saëns e Fauré. Chi consideri le *Ouvertures* giovanili di Paul Dukas e la robusta *Sonata* per pianoforte troverà, in esse, lo spirito saldo di un costruttore, ma anche l'accademico prevalere d'una forma, quasi una mitologia schematica che precorre la realtà vitale dell'opera d'arte. Lo svolgimento e il compimento artistici del Dukas si hanno precisamente con la progressiva riduzione, fino all'annullamento, di questo spirito di maniera che vede il modello prima di concepire la sostanza, che ha bisogno di costruirsi uno scenario formale per sostenere il debole incedere della fantasia sparuta. Paul Dukas, poco alla volta, è preso anch'egli dal movimento impressionista ed è, per lui, come aprire gli occhi alla luce. Ora egli vagheggia un mondo musicale che non sia impastato di suoni bruti, un costruire che non è il vuoto costruire ma ha il sostegno d'una visione emotiva, una forma che è vita di suoni e non pregiudizio di schemi. Il suono luce, nella infinita luminosità delle sue faccettature timbriche, viene a rischiarare, nella coscienza musicale del Dukas, il mondo della forma che non è più un feticcio classico, ma elemento di vita; e senza incorrere nell'artificioso ibridismo del d'Indy che, per tener dietro ad ogni costo all'ideale franckiano, cade nella pedanteria schematica ed analitica e fra tanta ricchezza di linee, colori, esperienze e dottrina finisce per fare la fine del re Mida.

All'impressionismo Paul Dukas dà l'impalcatura d'una sinfonia. È una dottrina che viene penetrata dalla raffinatezza; un fondo professionale, se vogliamo, che però diventa emotivo e sensuale e rinasce e riluce in ricreazioni armoniche fascinose e attraenti.

Abbiamo messo Paul Dukas accanto a Debussy e Ravel, pur sapendo di andare contro a quella opinione comune che dell'impressionismo musicale s'è fatto l'idea d'un mito dell'impotenza, *cliché* di maniera, messo in giro dai rimasticatori di frasi fatte e dagli acchiappanuvole dei superamenti; costoro non sanno pronunziare la parola impressionismo, senza figurarsi qualche cosa d'inconsistente e nebbioso, di mortificante e sorpassato.

Paul Dukas, invece, trovò, nell'impressionismo, lo stimolo a liberarsi dall'accademia e a tuffarsi nel mondo dei suoni in perfetta ed immediata aderenza a moti interiori ben definiti. E fu una rinascita espressiva quel suo immaginare la vita armonica in un gioco poliedrico di luci e colorazioni, a sprazzi e fasci di vibrazioni cromatiche, che suscitano dal colore stesso, linee e forme, e sembrano esse stesse incorporarsi nei movimenti snodati e compositi che costituiscono la spina dorsale ritmica. Come appare evidente nel superbo primo atto dell'opera *Arianna e Barbableu*, partitura che è davvero uno scrigno di pietre preziose musicali, nel famoso *Apprenti sorcier* e nel balletto *La Péri*, che sono, tra le opere del Dukas, le più notevoli e significanti.

GUIDO PANNAIN.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## VINCENZO BELLINI
### visto da Casella

Fra i moltissimi articoli che sul Catanese sono apparsi in occasione del centenario della nascita, uno dei più significativi è quello dettato da Alfredo Casella, per « Quadrivio » del 9 giugno, specie se consideriamo la posizione d'avanguardia che il maestro torinese occupa tra i compositori e i musicologi viventi.

Lo scritto, breve, sintetico e di chiarezza cristallina, passa, dopo un indovinato profilo fisico di Bellini, ad esaminare tutti gli aspetti della sua arte, notando che « la sua musica si muove in una sfera di pura contemplazione e di superamento del sentimento umano » ed aggiungendo che Bellini fu un genio solitario fra i più solitari e che — nella rivelazione — raggiunse, come pochissimi, il distacco totale da ogni realtà materiale e terrestre ».

Per quanto riguarda la melodia, il giudizio di Casella è che Bellini ne abbia dato all'Italia una completamente nuova e che « sia riuscito a realizzare un'arte che è apparentemente romantica, ma sostanzialmente classica, sicchè — sotto l'aspetto della fedeltà alla linea della poesia e del sentimento — egli fu senz'altro un precursore di Wagner ».

L'articolista nega che l'orchestrazione dell'autore di *Norma* — come alcuni hanno giudicato — sia povera e che suoni male o che egli non conosca bene nè il contrappunto nè la composizione, o che la sua armonia sia limitata ed elementare. A confutare quest'ultima accusa gli basta riportare il motto del vecchio Grétry : « *l'harmonie est le vêtement de la musique. Dans les pays de soleil on va presque nus* ».

Un finissimo raffronto — che riportiamo integralmente — fa quindi il compositore torinese tra Chopin e Bellini.

« Profonda identità hanno entrambi. Identità anzitutto nella irrealtà del loro canto, canto che si basa in Chopin su una trascendentale virtuosità di tocco pianistico, ed in Bellini su una non meno sovrana padronanza della tecnica vocale.

« Irreale è il canto di *Casta diva*, come lo è quello della *Berceuse* e del *Notturno in si magg.* Non si può certo parlare di influenza nel caso di Chopin, genio troppo autonomo per poterne subire una qualsiasi. Del resto, se mai si potesse stabilire qualche analogia tra taluni atteggiamenti melodici belliniani che si ritrovano in Chopin (*II Scherzo, Sonata in si min.*, ecc.), la priorità rimarrebbe sempre al Nostro (*Norma* è del 1831 e i *Puritani* del 1835, mentre invece i lavori chopiniani di cui sopra sono rispettivamente del 1838 e del 1845). Ma si tratta invece — come già dissi — di una propria e vera e profonda affinità spirituale.

« Fu di Bellini l'ultima musica che volle udire Chopin morente, e cioè quella preghiera di *Beatrice di Tenda* che cantò al suo capezzale la contessa Potocka ».

L'articolo, dopo un inno alla vitalità del nostro teatro lirico e alla potenza del melodramma belliniano, così conclude :

« Alcuni deplorano oggi il centenario belliniano, perchè — dicono loro — l'entusiasmo non si guida sul calendario. Diciamo invece che in questo momento nessuna celebrazione potrebbe riuscire più salutare di questa che accomuna intorno ad un genio fra i più puri, fra i più « disinteressati », tutta una umanità che la durezza della vita inclina all'odio. E ricorderemo anche che la Chiesa esige la periodicità degli esercizi religiosi, e che allora anche la religione del pensiero umano ha necessità di comunioni quali la presente, solennità che non è una semplice commemorazione, ma invece l'atto di amore e di fede di tutto un popolo ».

---

ITALIA

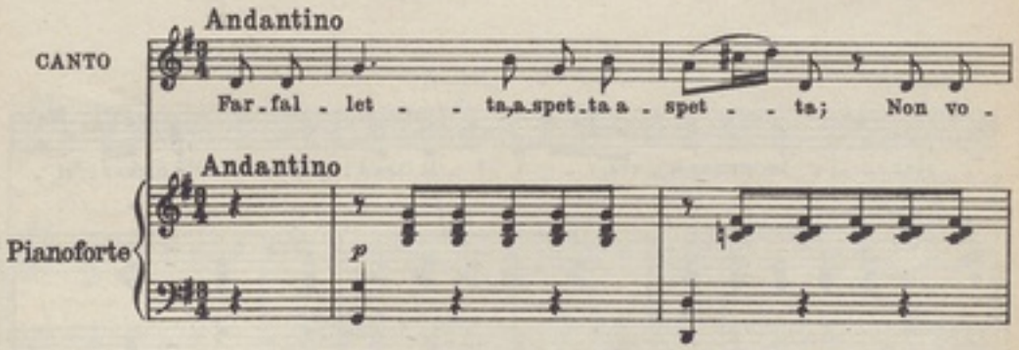
**Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale.** - Milano, giugno 1935.

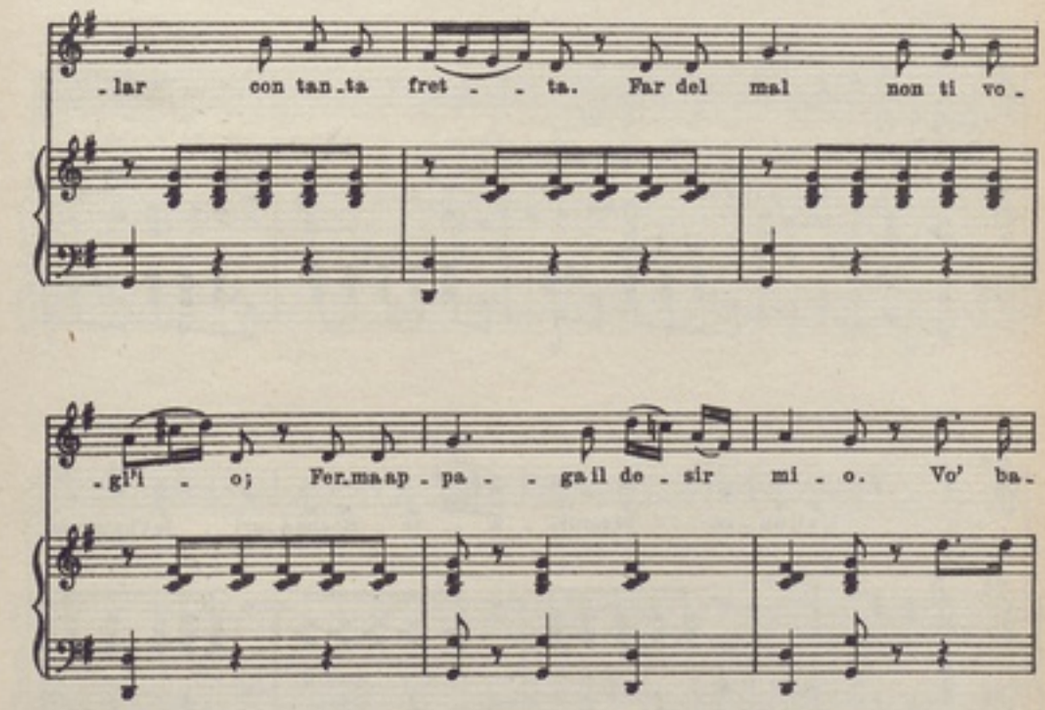
A. Casella : *Ritratto del musicista reazionario.* — L. Rognoni : *A. Casella e il provinciale.* — A. F. Vatielli : *La scuola musicale bolognese nel 600.*



# LA FARFALLETTA
## CANZONCINA
(composta a 12 anni)

Vincenzo Bellini




*G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.*
**Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.**
**Tous les droits de la présente édition sont réservés.**
123282

-ciar - ti il ci - bo dar - ti, Da'pe - ri - gli pre - ser - var - ti. Di cri -

-stal - - lo stanza a - vra - i E tran - quil - - la o - gnor vi -

-vra - i.

L'ali au - ra - te, screzï - a - te So che A - pri - le t'ha ingem -



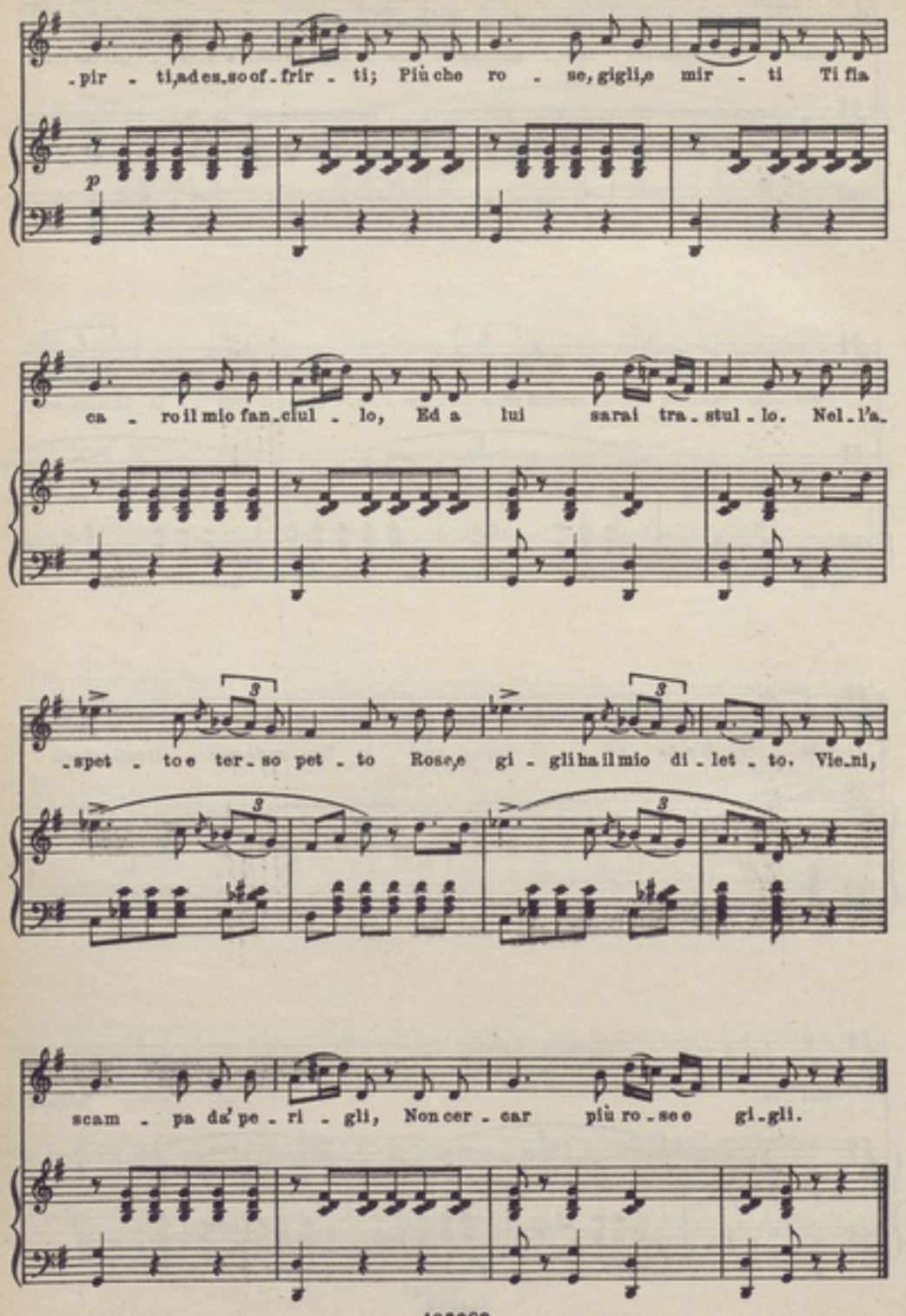


-ma - te, Che sei va - ga, rispa e snel - la, Fra tue e - gua - li la più

bel - la. Ma crin d'o - ro ha il mio te - so - ro, Il fan - ciul - lo ch'amo, e a -

-do - ro. E a te pa - ri vispo e snel - lo Fra i suo' e - gua - li egli è il più

bel - lo. Vo' car -






**Musica Sacra.** - Milano, maggio 1935.

R. Lunelli : *Influssi italiani sull'arte organaria antica della Germania meridionale.* — G. L. Centemeri : *Un po' di teoria ragionata.* — D. Di Pasquale : *Dipinto di organo nell'Anfiteatro di Verona.*

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 13 giugno 1935.

F. Abbiati : *Arrigo Boito « nimico di menzogna »* (da alcune lettere inedite agli amici).

**Il Resto del Carlino.** - Bologna, 4 giugno 1935.

A. Casella : *La musica del Novecento.*

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, maggio 1935.

G. Natalletti : *Il Saltarello a Roma e nella campagna romana.*

——— giugno 1935.

V. Raeli : *Note al II Maggio musicale fiorentino.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, giugno 1935.

G. Barblan : *Bellini nel passato e nel presente.* — Referendum sulla critica musicale : Risposte di C. Valabrega, G. Lattanzi.

**La Tribuna.** - Roma, 15 giugno 1935.

M. Rinaldi : *Ricordando Alessandro Vessella* (La figura del Maestro e del Direttore ; le sue riforme ; una sua importante opera storica postuma).

**L'Italia Letteraria.** - Roma, 22, 29 giugno ; 6, 13 luglio 1935.

A. Casella : *La musica nell'U. R. S. S.* (Sguardo generale - Il teatro lirico - Il teatro per bambini ; i Conservatori ; le edizioni di Stato ; la radio ; varie).

**Il Popolo di Roma.** - Roma, 6 luglio 1935.

S. A. Luciani : *Omaggio a Domenico Scarlatti.*

**La Gazzetta del Mezzogiorno.** - Bari, 2 luglio 1935.

M. Incagliati : *Dopo la gloria l'oblio* (Antonio Salieri).

## FRANCIA

**Les nouvelles littéraires.** - Parigi, 22 giugno 1935.

L. Kochnitzki : *L'Orseolo di Pizzetti a Firenze.*

(Dopo avere esaminato gli intendimenti artistici del compositore prima dell'*Orseolo*, il Kochnitzky continua : « Con *Orseolo*, sembra che egli si sia fermato su una formula più accessibile, ma nello stesso tempo infinitamente più adeguata al teatro.

« *Orseolo* è una cupa storia di vendetta veneziana, di onore e di amore. Rapimenti, feste, mascherate, Consiglio dei Dieci, chiostro, casolare cadente in riva alla laguna : tutto ciò ci porta in pieno melodramma romantico. Ma questo melodramma vive per la musica e della musica. In questo è paragonabile ai migliori libretti musicati da Verdi. Il risultato è questo fatto incredibile : un'opera — un « grand opéra » — composta da un musicista di oggi, il quale possiede a fondo la tecnica moderna e si abbandona (quando gli piace) alla sua ispirazione.

« Per quattro ore questa opera tiene avvinto un vasto pubblico. Mi manca lo spazio per descrivere lo splendore della partitura e il contrasto impressionante degli episodi.

« A quelli che dichiaravano morto il teatro lirico, Pizzetti ha risposto in modo definitivo ».

L'articolista conclude augurandosi che l'*Orseolo* si rappresenti presto a Parigi).

**Le Monde Musical.** - Parigi, maggio 1935.

A. Cortot : *Necrologia di P. Dukas.* — E. Duchêne : *Musica diatonica* (sul Diabolus in musica). — P. Eck : *La formazione del gusto musicale nel fanciullo.*

**Le Courrier.** - Parigi, 1-15 giugno 1935.

T. Aubin : *Necrologia di P. Dukas.* — C. De Mondesir : *Bellini.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 24, 31 maggio 1935.

Ch. Koechlin : *Gli « elementi di musica » di D'Alembert.*

C. Chamfray : *Debussy : impressionista o espressionista ?* (« Tutto nella sua arte tende verso l'espressione, la soggettività). — S. Chiereghin : *Paisiello e Rossini nel « Il Barbiere di Siviglia »* (articolo già apparso in « Musica d'oggi » nel fasc. di maggio 1932).

**Le Guide musical.** - Parigi, maggio-giugno 1935.

M. Osban : *Necrologia di P. Dukas.* — J. Bergeaud : *Trovieri, trovatori e giullari.* — *Statistiche dei concerti a Parigi* nella stagione 1934-35 : Sinfonici, 275 ; con piccola orchestra, 40 ; con cori, 43 ; da camera,

117; di sonate per violino e piano, 15; di canto, 62; di canto e organo, 77; di organo, 34; di piano, 111; di violino e piano, 37; ecc., in totale, 1256 concerti, di fronte a 1429 della stagione precedente.

**Le Guide du concert.** - Parigi, 24 maggio 1935.

P. SOCCANNE: *Bellini.*

### INGHILTERRA

**The Chesterian.** - Londra, maggio-giugno 1935.

G. JEAN-AUBRY: *Un musicista dimenticato: Lady Hamilton.* — TERPANDER: *Noi scopriamo nuovamente l'aria.* — B. MAINE: *Moda.* — A. WALTER KRAMER: *Il compositore come fonte di qualsiasi esecuzione musicale.*

**The Musical Times.** - Londra, giugno 1935.

EDIT: *Alexander Cappbell Mackenzie* (22 agosto 1847-28 aprile 1935). — F. EAMES: *Una federazione nazionale di società musicali.*

### GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, giugno 1935.

H. KILLER: *Musica e internazionalità.* — F. W. HERZOG: *Programmi della settimana nazionale a Düsseldorf.* — P. VON KLENAU: *Sulla forma musicale* (in Beethoven, Wagner, ecc.). — M. KREISIG: *R. Schumann, il tedesco.* — W. STANG-MECRANE: *R. Schumann e la lingua tedesca.* — R. ZIMMERMANN: *L'antica musica e il popolo.* — H. STEPHAN: *Un apostolo della « musica da casa » in Germania* (Peter Harlau, di Markneukirchen).

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 17, 31 maggio 1935.

J. COESWANDT: *La tragedia dell'artista insegnante* (sull'alta missione del pedagogo, che deve tutto dare, senza nulla attendere). — F. FELDEN: *Una sconosciuta rielaborazione della VII sinfonia di Beethoven* (per banda, a 9 parti, pubblicata poco dopo la stampa dell'integrale composizione).
P. SCHWERS: *Scambio internazionale d'arte.* — H. F. SCHAUB: *Amburgo, città musicale, una volta e adesso.* — EDITORIALE: *Alcune biografie di musicisti* (Italiani ricordati: G. C. Sonzogno, F. Alfano, a proposito della « settimana internazionale » ad Amburgo, dal 1 al 7 giugno).

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 18, 25 maggio; 1, 8 giugno 1935.

O. BENECKE: *Il nuovo piano per la vita concertistica tedesca* (« Per l'ampliamento della cultura tedesca nel mondo; senza vita concertistica non c'è vita musicale »). — R. VON MOISILOVICS: *Diverse danze nazionali.* — H. HICKMANN: *E' la musica un linguaggio internazionale?*
E. KLUSS: *Per un'orchestra scolastica nelle campagne.* — R. HERTEL: *Bibliografia bachiana.* — F. M.: *Il « Tamerlano » di Händel a Celle.*
J. WEINERT: *Musica popolare e tecnici.* — G. FROTSCHER: *Musica per bambini.* — A. SCHULZ: *Lo sviluppo del contrabasso.*
F. MAHLING: *La festa dello spirito.* — K. HUSCHKE: *R. Schumann e Fr. Liszt.* — W. KOERRER: *Il Lied di Walther von den Vogelweide.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 8, 15, 22, 29 maggio 1935.

K. LEISERING: *Mutamento di regia per il Tannhäuser.* — F. BÖTTGER: *Feste bachiane a Köthen.*
J. LEIPS: *Musica moderna, sua scoperta, sue esigenze.* — H. SÖHNER: *Beethoven nell'immagine della sua musica.* — V. KRATINA: *Sulla danza teatrale.*
A. BIRGFELD: *Amburgo come città musicale.* — F. SCHERBER: *L'esecuzione del valzer viennese.* — B. WITT: *R. Schumann.*
F. VON LEPEL: *C. A. Fischer* (1828-1892). — O. L. FUGMANN: *Recensione del « Gargantua » di A. Mariotte,* rappr. all'Opéra-Comique.

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, giugno 1935.

K. ROESELING: *Concetti fondamentali per l'istruzione musicale nelle classi femminili delle scuole popolari.* — F. REUSCH: *Il canto popolare di carattere politico e il lavoro musicale del popolo.*

**Gregorius blatt.** - Düsseldorf, giugno 1935.

A. WERNER: *Dottrine medioevali sul canto.* — E. JAMMER: *Questioni sul ritmo nel corale.*

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1 giugno 1935.

G. BIERI: *I Lieder di H. Wolf secondo diversi poeti* (osservazioni sulla metrica). — MUSIKUS: *Lode del « Clavicembalo ben temperato ».*



### CECOSLOVACCHIA

**Der Auftakt.** - Praga, maggio-giugno 1935.

T. WIESENGRUND-ADORNO: *Sulla storia dello stile.* — K. WESTPHAL: *Critica musicale.* — H. REDLICH: *Rivelazioni su H. Wolf.* — W. REICH: *Novità su Brahms.* — F. WARSCHAUER: *Sul cinematografo.*

### SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, maggio 1935.

O. MAYER: *La sinfonia « Mathis il pittore » di Hindemith.* — F. LLIURAT: *Le interpretazioni di S. Rachmaninoff.*

**Musicografia.** - Monovar, giugno 1935.

L. BOSCH: *La musica svizzera.* — E. L.: *Nel primo centenario della nascita del maestro M. Fernandez Caballero.* — A. BARCENA: *Gli istrumenti precursori dell'attuale viola.*

### AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, giugno-luglio 1935.

J. LECHTHALER: *Mira e strada.* — H. JANCIK: *La scuola di Klosterneubug.*

**Musica.** - Vienna, giugno 1935.

H. SINGER: *Musica o musicisti da camera?* — F. HABEL: *La musica da chiesa di A. Bruckner.*

### AMERICHE

**Modern Music.** - New York, maggio - giugno 1935.

A. EINSTEIN: *La musica come desiderio di compimento.* — ROGER SESSION: *Contributo a H. Schenker.* - H. EISLER: *Riflessioni sull'avvenire del compositore.*

**Music Vanguard.** - New York, marzo-aprile 1935.

L. GELLERT: *Canti negri di protesta in America.* — H. EISLER: *Movimento musicale dei lavoratori in Germania.* — A. COPLAND: *Una nota su i giovani compositori.* — C. SEEGER: *Prefazione al trattamento linguistico della musica.*

**La Silurante musicale.** - Buenos Aires, maggio 1935.

EDIT.: *Il canto nelle scuole a Mendoza.*

**Mercurio musical.** - Buenos Aires, aprile 1935.

EDITORIALE: *Musicisti disoccupati.* — ED.: *Dichiarazioni di J. Heifetz.*

**Cultura Artistica.** - Rio de Janeiro, maggio 1935.

V. SPINELLI: *Fraternità culturale italo-brasiliana* (a proposito delle commemorazioni e delle conferenze di musicisti italiani, che saranno tenute all'Accademia brasiliana). — H. MARCONI: *Licinio Refice.*


MUSICA PER BANDA

**Grande Banda**

A. CASELLA

IL CONVENTO VENEZIANO. Atto I. Ronde d'enfants (Romeo)
123098. - Partitura L. 10,—
123099. - Parti staccate » 25,—

F. SANTOLIQUIDO

ACQUARELLI. Suite sinfonica (Romeo)
122988. - Partitura L. 15,—
122989. - Parti staccate » 25,—

A. VERETTI

123263. - *Saluto al Duce*, Parole di F. P. Mulè. Trascrizione di T. Ferrante: Partitura e parti staccate L. 10,—

**Piccola Banda**

A. PERONI

*Tre Marcie*:

1. Torino. Gran Marcia Militare:
122359. - Partitura L. 6,—
122360. - Parti staccate » 6,—

2. S. Vincent (Aosta). Marcia Militare
122361. - Partitura L. 6,—
122362. - Parti staccate » 6,—

3. Azzate (Varese). Marcia
122363. - Partitura L. 6,—
122364. - Parti staccate » 6,—

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

Il pubblico di Siena, il 24 giugno, ha tenuto felicemente a battesimo il melodramma *Silvio Pellico* del maestro Ferruccio Sicuriani già noto per il lieto esito, quattro anni or sono, della sua *Pia dei Tolomei*.

Il libretto, conciso e indovinato, è in gran parte di Giacomo Lumbroso. La musica ha un notevole risalto melodico. Particolarmente apprezzati la barcarola del terzo atto e l'interludio orchestrale. Ha diretto con bravura il maestro Giuseppe Amich.

Al Teatro Nuovo di Verona è piaciuta — diretta dal maestro Zanoli — l'opera comica in tre atti *La notte del Redentore*, parole e musica del maestro Lio De Marco.

Nuovo per Parigi ha avuto favorevole accoglienza, a quell'Opéra, il dramma sinfonico *Pantea* di Malipiero, in cui si descrive il sogno fantastico di una donna prigioniera in una torre ed anelante alla libertà.

La musica ora violenta o spasmodica, ora a sbalzi ed un po' ad ondeggiamenti, quasi sempre poetica, ha avuto una impareggiabile interprete in Suria Magito, danzatrice di squisita espressione. Direttore accurato, il maestro Gaubert.

---

Il Carro di Tespi Lirico, sotto la direzione di Edoardo Vitale ha iniziato il suo giro a Fiume con la *Sonnambula* (la Archi, il tenore Landi, Baronti, Pacini ecc.) e la *Tosca* (Dalla Rizza, Minghetti, Viviani). Successivamente si è recato a Pola, ove ha allestito *Rigoletto* (De Falchi protagonista, la Archi, Malipiero), a Trieste, a Gorizia, a Udine, Cividale ecc.

Con grande affluenza di pubblico si è svolta la stagione estiva di Cremona, organizzata da un Comitato presieduto dall'on. Farinacci.

Si sono rappresentate: l'*Otello* (Merli, la Caniglia, Guicciardi); *Andrea Chénier* (Masini, la Cigna, Basiola); *Pagliacci* (la Favero, Martinelli, Basiola) col ballo, di Franco Vittadini, *Vecchia Milano*, (prima ballerina Nives Poli) che, nuovo per Cremona, è piaciuto assai. Direttore di tutte le opere è stato il maestro Ghione e del ballo lo stesso autore.

Ultime opere rappresentate al Puccini di Milano (direttore Dal Monte): *Madama Butterfly* (la De Marchis, Botti e Basi) e *I Puritani* (la Pedretto, Friggi, Barrosa, Demitri).

All'Adriano di Roma, la stagione primaverile si è conclusa con *Tosca* (la Surani, Malipiero e Marcato) e *Bohème* (la Cirillo, Renato Gigli, Marchi, la Saltamerenda). Direttore il maestro Marini.

A spettacoli lirici si è riaperto il teatro Morgana, pure di Roma, direttore il maestro Alfredo Consorti.

Zandonai ha diretto a Teramo la sua *Francesca da Rimini*, vivamente acclamato; principali interpreti Iva Pacetti, Parmeggiani, Noto, Mattioli ecc.

A Trento, direttore Pais, si sono rappresentate: *Tosca* (la Visciola, Bova, Rossi Morelli) e *I quatro rusteghi* di Wolf Ferrari (Scattola, la Rota, la Bugamelli, la Bandelli, Spigolon ecc.).

La nuova stagione belliniana all'aperto a Catania, si è iniziata, come avevamo indicato nell'ultimo fascicolo, con *Norma*, principali interpreti la Cigna, la Stignani, Parmeggiani, Santiago Font. Successivamente — sempre sotto la direzione del maestro Del Campo — è andata in scena la *Sonnambula* (la Gentile, Schipa, Santiago Font).

Un nuovo teatro estivo, intitolato a Puccini, si è aperto a Bologna con *Madama Butterfly*, direttore Questa, protagonista l'Arellano Tuai. Era presente, con molte autorità, Antonio Puccini, al quale come ricordo venne consegnata una medaglia d'oro.

Nella stessa città si è inaugurata una stagione lirica al teatro Manzoni con la *Forza del destino* (maestro Mucci, la Scacciati, Gaviria, Reale). Hanno seguito *Cavalleria* e *Pagliacci*.

Anche a Monticelli Bagni (Parma) si è inaugurato un teatro col *Don Pasquale* (Di Lelio, la Palazzini, Badiali, maestro Puccetti).

Altri spettacoli lirici. — *Andrea Chénier* a Genova (Vito Binetti, Olga Brancucci,



Antenore Reali). — *Tosca* a Faenza (la Cigna, Granda, Rimini, maestro Armani). — *Manon Lescaut* a Monza (la Somigli, Menescaldi, Borgonuovo, maestro Ugo Benevenuti). — *Traviata* al Malibran di Venezia (la Armolli, Fazzini, Molinari (m.° Annovazzi). — *Ernani* a Salsomaggiore (Giovannoni, Lella Galo, De Franceschi, Flamini, maestro Fratti). — *Fedora* a Perugia (la Concato, Wesselowski, De Franceschi, maestro Mucci).

---

### Gli spettacoli del Maggio Fiorentino all'estero

La rappresentazione della *Norma* all'Opéra di Parigi ha costituito un doveroso omaggio alla memoria di Bellini, morto sulle rive della Senna un secolo fa, una magnifica manifestazione artistica italiana e di amicizia fra le due nazioni. L'elettissimo pubblico intervenuto, a principiare dal Presidente della Repubblica, ha ascoltato in piedi gli inni delle due nazioni ed ha assai ammirato la eccellente interpretazione che, del capolavoro belliniano, ha offerto il maestro Gui, applaudendolo calorosamente con tutti gli interpreti: la Cigna, la Pederzini, Merli, Pasero.

Il successo si è pienamente rinnovato per la *Messa da Requiem* di Verdi, che Tullio Serafin ha diretto magistralmente, avendo a collaboratori, quali solisti, Maria Caniglia, Ebe Stignani, Marcato e Pinza.

In tutti e due i lavori hanno fatto ottima impressione anche i cori diretti dal maestro Morosini.

La *Norma* e la *Messa da Requiem*, con gli stessi interpreti e con pari, caloroso esito, si sono dati, rispettivamente, ad Anversa ed a Bruxelles.

---

Da ricordare, pure all'Opéra di Parigi, una unica rappresentazione del *Falstaff* — in serata d'amicizia franco-italiana — sotto gli auspici d'un comitato presieduto dalla consorte del Presidente della Repubblica e dall'Ambasciatrice d'Italia, e che ha avuto esito brillantissimo. L'orchestra era quella del teatro e gli interpreti tutti italiani: maestro Serafin, Mariano Stabile, Pia Tassinari, l'Alfani Tellini, la Palombini, la Minghini Cattaneo, Badini, Ederle, Zagonara, Nessi ecc. L'ultima opera verdiana, che non è data di frequente a Parigi, è stata giudicata come una potente rivelazione del genio italiano. Ammirata l'interpretazione.

Sotto il patronato del Ministro degli Esteri e del R. Ministro d'Italia si è svolta al teatro tedesco di Praga una stagione italiana diretta dal maestro Votto. All'*Aida* (la Caniglia, la Buades, Tafuro, Nava), hanno seguito *Bohème*, *Tosca*, *Traviata*, *Manon*.

Toti Dal Monte ha interpretato ad Oslo *La Traviata*, applaudita con Bruno Landi, Luigi Montesanto ed il maestro Dobrowen.

Una stagione italiana — direttore Lucon — ha organizzato Max Sauter in varie città della Svizzera. Il cartellone comprendeva *La forza del destino* (la Cigna, Borgioli e Gaviria), *Norma* (la Cigna, la Stignani, Voyer, Pasero), *Madama Butterfly* e *Barbiere di Siviglia*.

A Berna si è dato anche un concerto di brani d'opere di Bellini, sul quale hanno parlato Mario Ghisalberti in italiano ed il dott. Schuh in tedesco.

Con l'*Aida* (m.° Failoni, la Rethberg, Pertile, la Giani, Nava e Pinza, si è inaugurata la stagione italiana alla Hohewarte di Vienna. Successivamente si sono dati *Cavalleria rusticana* (m.° Failoni, Masini, la Barla Castelletti, Taglinbue) e *Pagliacci* (m.° Podestà, la Pampanini, Ballarini, Battaglia).

VINCENZO BELLINI

**COMPOSIZIONI DA CAMERA**

PER CANTO E PIANOFORTE

(123282) L. 12

*EDIZIONE RICORDI*

## CONCERTI

### MILANO

In un riuscito concerto della Scuola corale del Municipio di Milano è piaciuto il *Canto augurale per la nazione eletta*, di Felice Lattuada, direttore della Scuola stessa. Si tratta di un poema sinfonico-vocale, per orchestra, coro e tenore, suggestivo e di appassionati sviluppi. Esso era stato già apprezzato lo scorso anno al Conservatorio, in un concerto della «Salco». Furono accolte con favore anche tre *Variazioni* su tema russo di E. Cavallini, una *Canzone e ballo* di Carmine Guarino, uno *Scherzo* di Abelardo Albisi ecc

### TORINO

Due arie dell'opera di Stradella *Forza d'amor paterno* (la prima « O morire o libertà » — tenore Del Signore —; la seconda « Fuggi, fuggi dal mio core » — soprano Frattini) sono state eseguite dall'E.I.A.R. il 2 c. m.

Com'è noto, il lavoro dello Stradella ha grande importanza dal punto di vista storico. Esso è stato completamente armonizzato dal

prof. Alberto Gentili, il quale ha anche strumentato le due arie con speciale competenza e abilità.

ROMA

® Augusteo. — Il 16 maggio si è avuta una commemorazione del compianto maestro Alessandro Vessella in occasione del 50° anniversario della sua nomina a direttore della Banda Municipale. Ha parlato degnamente di lui il senatore conte Enrico di S. Martino, mentre la Banda dei Carabinieri, diretta dal maestro Cirenei, ha svolto un programma di musiche trascritte dallo stesso Vessella.

® Basilica di Massenzio. — Il 19 giugno, Bernardino Molinari ha inaugurato la consueta stagione sinfonica estiva, presentando musiche di Beethoven, Bellini, Respighi (*I pini di Roma*), e Dukas.

Successivamente si sono avvicendati sul podio i maestri Marinuzzi (che oltre la sua *Rapsodia siciliana* ha diretto pagine di Berlioz, Beethoven e Strauss); Mario Rossi (Rossini, Beethoven, Wagner, Strauss, Verdi); Bellezza (Mascagni, Beethoven, Martucci, Mendelssohn, Bizet, Strauss e Gomez); di nuovo Molinari (che ha fatto riudire l'ouverture *Colombina* di Zandonai ed inoltre *Largo* di Händel nella di lui trascrizione, *Rondò veneziano* di Pizzetti, ecc.); M. Rossi (Vivaldi, Strauss, Beethoven, De Falla, Verdi e Rossini); Zandonai (Rossini, Beethoven, Rabaud, Bach, Mendelssohn, Zandonai).

® Commemorazioni belliniane. — Al Circolo delle Arti e Lettere ha parlato del Catanese F. P. Mulé ed hanno eseguito musiche belliniane i cantanti Bernardo Basile, Eva Parlato e Gino Sinimberghi; al piano il maestro Gino Scolari. — Al Circolo della Stampa, la prima parte del concerto del 29 u. s. era dedicata a brani d'opere di Bellini, interpretati dai cantanti Giulia Azevedo, Cristy Solari, Riccardo Stracciari e Giulio Neri.

TRIESTE

® L'orchestra stabile fiorentina, diretta dal maestro Gui, ha dato due udizioni al Verdi. I programmi, oltre « Il lamento del bosco » dell'opera *La Falena* di Smareglia, comprendevano pagine di Rossini, Brahms, Bach (*Tre Corali*, trascritti da Gui), Beethoven, Wagner, Debussy ecc.

BOLOGNA

® Gli ultimi due concerti orchestrali al Duse hanno avuto a direttori i maestri Failoni e Monteux.

Il primo ha presentato, tra l'altro, l'Interludio dell'opera *Dafni* di Mulè e, avvalendosi della magistrale cooperazione di Horowitz (il quale ha dovuto eseguire due pezzi da solo), il *Concerto* per piano e orchestra di Ciaicowski.

Il direttore francese ha fatto conoscere la *Passacaglia* di Bach-Respighi e svolto un interessante programma, tra cui il *Concerto in sol magg.* di Mozart, ottimo interprete il violinista Barera.

® Concerti diversi. — Il violoncellista Amfiteatroff ha eseguito al Circolo della Stampa composizioni di autori antichi e moderni (*Ora di vespro*, di Masetti, *Adagio e variazioni* di Respighi, ecc.).

A Palazzo D'Accursio, il Trio di Pesaro ha dato un concerto di musiche settecentesche (Corelli, Padre Martini, Boccherini, Vitali, Veracini, Haydn ecc.).

VARIE DALL'ITALIA

® L'Accademia di Musica Antica di Venezia ha chiuso brillantemente il suo XVI anno di vita con una commemorazione di Enrico Wieniawski, sul quale ha parlato il prof. Alceste Tincani. Il violoncellista Ferro e il pianista Barbini hanno eseguito musiche del commemorato, mentre il prof. Bernardi, benemerito direttore dell'Accademia, ha letto cospicue lettere di adesione.

® Un concerto sinfonico ha diretto a Piacenza il maestro Giovanni Spezzaferri (Bellini, Max Bruch, Campogalliani, Centemeri, Spezzaferri e Rossini).

Nella stessa città ha tenuto un concerto organistico di musica italiana il maestro G. L. Centemeri, il quale ha parlato anche sul tema *Glorie organistiche italiane*.

® Ad un concerto al teatro di Legnano hanno partecipato Maria Caniglia, Amalia Bertola, Franco Lo Giudice, Paolo Pinzacconi. Sem Benelli, a sua volta, ha parlato della poesia della patria.

® Nel Duomo di Ferrara è stata eseguita la *Messa Gaudiosa* di Franco Vittadini, diretta dal maestro Giuseppe Calamosca.

® In un concerto a Lucca, il maestro Aldo Priano ha diretto anche l'*Ouverture in fa* di Caltabiano e la *Suite* per pianoforte e orchestra di Pilati, solista la prof.ssa M. Bertolucci.

® Per un concerto tenuto al teatro Comunale di Alessandria, sotto la direzione del maestro Giaccone, quel Podestà ha avuto la lodevole iniziativa di mettere gratuitamente a disposizione del pubblico tutti i posti di galleria.

® La pianista Bonzagni ha eseguito a Forlì composizioni di Scarlatti, Bach, Masetti, Orefice, Chopin ecc.

® La cantatrice Jannina De Witt ha dato a Littoria un concerto di musiche polacche.



® Il Trio di Sassari (Barni, Nella Ranieri, Scabia) ha svolto un bel programma al Civico della stessa città.

VARIE DALL'ESTERO

® A Parigi nei concerti privati di Alfredo Cortot, è stato eseguito l'*Introduzione e Allegro* per violino e undici strumenti di Goffredo Petrassi, violinista L. Spiller, direttore lo stesso Cortot; il quale precedentemente aveva con viva simpatia discorso dell'arte del Petrassi.

® Victor De Sabata ha diretto applauditissimo, nel Palazzo delle Esposizioni di Bruxelles, un concerto di musica italiana.

® Nel grande Anfiteatro del Centro Universitario di Nizza, il prof. Berthé de Besancèle ha tenuto una conferenza su *Boito poeta e musicista*, illustrata con selezioni musicali del *Mefistofele* alle quali parteciparono il basso Venturini-Vermont, il tenore De Maria, la pianista Vidal, il violinista Carpano ed il violoncellista Luisini.

® Vincenzo Bellini è stato ricordato a Varsavia con un concerto al quale hanno partecipato il tenore Umberto Macnez e diversi artisti lirici polacchi.

® La *Sonata quasi fantasia* di Castelnuovo Tedesco è stata fervidamente accolta all'Associazione Wagneriana di Buenos Aires, nella cui città si eseguiva per la prima volta. Ne furono interpreti Carlo Pessina (violino) e Rafael Gonzales (piano).

® Il poema sinfonico *Sardegna* di Ennio Porrino ha avuto grande successo a Montevideo, interprete l'orchestra della Sodre, direttore il maestro Baldi.

® Sono piaciute a Rio de Janeiro due nuove composizioni (*Valsa su burbana* e *Marcha dos soldadinhos de safinados*) del maestro Oscar Lorenzo Fernandez, direttore del Conservatorio del Distretto federale, interprete il pianista Arnaldo Rebello.

® Tra i molti concerti di artisti italiani all'estero ricordiamo quelli della clavicembalista Corradina Mola a Parigi, alla nostra Ambasciata; delle cantatrici Perea Labia, Maria Teresa Pediconi e Fiorenza Ciampelli, rispettivamente a Charlottenburg, a Pécs (Ungheria) e ad Amburgo.

# Corrispondenza dall'Estero

## Lettera dalla Germania

Come il lettore già sa, questo è l'anno dei grandi anniversari. Oltre ai due sommi maestri (Bach e Händel) che sono stati festeggiati non solo con numerosi concerti, ma con discorsi, esposizioni, inaugurazioni di busti, un po' in tutto il Reich ma particolarmente nelle città che hanno avuto importanza nella loro vita (come Ohrdruf, Arnstadt, Weimar, Köthen e sovratutto Lipsia per Bach, Halle e Amburgo per Händel), la Germania ha celebrato pure il 350° anniversario del predecessore di quei grandi, cioè di Heinrich Schütz.

Nato nel 1585 a Köstritz in Turingia, egli trascorse gran parte della vita a Dresda, ove pure morì. In questa città si sono avute importanti manifestazioni in suo onore, durate quattro giorni. Lo Schütz, che fu allievo di Giovanni Gabrieli a Venezia e madrigalista come costui, giurava in tutto e per tutto sul nuovo verbo italiano e ne fu infaticabile propagandista in Germania. Scrisse anche un'opera *Dafni* sul testo del Rinuccini tradotto dall'Opitz, e varie *Passioni*.

Premesso questo doveroso ricordo, passiamo alla cronaca ordinaria.

BERLINO. — All'Opera di Stato il maestro Clemens Krauss, successore di Furtwängler, ha sviluppato la sua attività nel senso previsto da tutti quelli che lo conoscevano come direttore generale a Francoforte e poi a Vienna. Una delle sue caratteristiche è la sconfinata ammirazione per l'opera di Riccardo Strauss. Benchè Berlino abbia avuto occasione, nell'anno scorso in cui si festeggiava il 70° compleanno del maestro, di quasi affogare, per così dire, in un mare di musica straussiana, al direttore viennese tutto questo sembrò ben poco, ed egli tenne quasi a dimostrare che il vero culto dell'opera straussiana, almeno in quanto opera teatrale, lo avrebbe coltivato lui.

Krauss, infatti, non si limitò a mettere nuovamente in scena opere di sicuro successo quali il *Cavaliere della rosa*, ma prodigò le sue cure entusiastiche anche a opere decisamente meno vitali come *Elena egizia* che — e ne informai a suo tempo i lettori — fu già rifatta dallo stesso autore nell'intento, non riuscito d'altronde, di rendere più gradito al pubblico un lavoro le cui vicende bizzarre (trovate a forza d'investigazioni archeologiche e condite di finezze psico e patologiche moderne), pare non abbiano proprio la virtù di commuovere. Avendo quindi la musica subito la sua parte di trasformazione, si pensò ora al quadro sce-

nico che in ambedue gli atti si presentò diverso da come l'aveva voluto il poeta Hofmannstal. Il regista Hartmann e il pittore Sievert si sforzarono perciò di rendere più chiaro al pubblico quello che purtroppo non sarà mai chiaro.

Indiscusso l'effetto della partitura i cui colori smaglianti e l'irrequieto dinamismo furono fatti risaltare come non mai prima dal nuovo direttore, che si avvalse, come al solito, del bel complesso di voci di cui dispone l'Opera di Stato, assicurando il successo, della cui natura prettamente aristocratica, cioè non popolare, tutti per altro si rendevano conto.

Il successo popolare lo ebbe poi, nuovamente concertato e messo in scena, *Il cavaliere della rosa*, e, su un livello ancora più vicino al popolo, *Il cacciatore di sfroso* del Lortzing, con Blech direttore e Hartmann regista.

Rientriamo nei successi di ordine aristocratico col *Giulio Cesare* di Händel, con la quale opera esordiva il nuovo 2° direttore Hans Swarowski, successore di Erich Kleiber. Egli accentuò, nella vecchia opera di stile barocco, l'elemento drammatico ovunque lo trovasse e non si può negare che questa trovata, certo non rigidamente storica, abbia avuto il vantaggio di rendere meno pesante uno spartito che lo stile del tempo, con i suoi gorgheggi e le sue fioriture non solo nelle parti di soprano, ma anche in quelle di baritono e di basso, rende già sufficientemente pesante ad un uditorio moderno.

Fra gli interpreti a cui sopratutto si deve il successo attuale di un'opera che ordinariamente non sa trascinare all'entusiasmo che i musicologi, citiamo il Bockelmann nella parte del protagonista, la Rünger in quella di Cleopatra, il Manowarda, Re d'Egitto, e infine il ballerino Harald Kreutzberg con una indovinata scena danzata.

Il settantesimo primo compleanno di Strauss è stato celebrato con *Arianna a Nasso* dai migliori artisti dell'Opera di Stato, direttore Clemens Krauss, alla Radio di Berlino e con l'orchestra del posto. Eccellenti l'Arianna della Uursuleac, la Zerbinetta della Berger, il Bacco del Roswaenge, l'Arlecchino del Hammes come anche le parti minori.

Ricordiamo pure un altro avvenimento radiofonico: la prima dell'opera-radio *Il cuore freddo*, parole di Günther Eich, musica di Mark Lothar, nella Radio Germania. Il soggetto è tolto da una favola del poeta svevo Wilhelm Hauff (1802-1827). La realizzazione radiofonica prevedeva per ciascuna delle prime parti due interpreti, cioè un *attore* (ossia parlatore) e un *cantante;* soluzione questa che aveva i suoi vantaggi, ma anche parecchi svantaggi. Il Lothar, conosciuto fra l'altro per la sua opera *Lord Spleen*, su cui ampiamente riferii a suo tempo, si mostra anche qui musicista dotto ma non astruso, e di vena facile.

Alla Scena del Popolo dove una volta gli autori comunisti con i loro drammi a tesi eccitavano l'odio di classe, si è data la nuova operetta *Scacco al re* di Harms, musica di Goetze, la cui azione ci riporta nella vecchia Inghilterra ai tempi di re Giacomo I, il quale con severissime leggi voleva reprimere l'uso del tabacco (una moda importata dalle colonie americane) senza però riuscirvi. Dal conflitto tra il re e gli altri nascono vicende ora tragiche ora allegre; sono naturalmente queste ultime che vengono sfruttate con garbo dalla nuova operetta, mentre la musica si distingue per una fattura accurata che l'avvicina all'opera comica.

Nei concerti hanno predominato, come già accennai in principio, le celebrazioni commemorative di Bach e di Händel. Al primo sono state dedicate molte serate. Una udizione di sua musica da camera offrì l'Accademia delle Arti e piacquero particolarmente, fra l'altro, il *Trio* per flauto, violino e cembalo, detto il *Sagrificio musicale* e la *Sonata in re* per viola da gamba e cembalo.

Si ebbero esecuzioni di oratori bachiani all'Accademia di Canto, e precisamente della *Passione secondo San Matteo*, nella sua forma integrale senza i tradizionali tagli, e de *La Passione secondo San Giovanni* pure eseguito integralmente. Il primo oratorio, ad attenuarne la eccessiva lunghezza, venne presentato in due parti divise da qualche ora di intervallo; e l'ambiente prescelto fu una vecchia chiesa. La *Passione secondo San Giovanni* si dette invece nella sala dell'Accademia, la stessa vetusta sala dove nel 1820 rivide la luce, dopo essere stata dimenticata per ben 80 anni, la *Passione* maggiore, sotto la direzione del giovane Mendelssohn.

Le due magnifiche esecuzioni ebbero a concertatore e direttore il presidente dell'Accademia, Giorgio Schumann, con l'orchestra dei Filarmonici ed i suoi bravissimi solisti, fra i quali citiamo il Cristo di Watzke, nell'una, e di Lohmann nell'altra *Passione*.

In una serata delle cosidette Settimane d'arte, il coro di San Tommaso di Lipsia, sotto la direzione del suo « cantore » attuale Karl Straube eseguì varie *Cantate* di Bach, fra cui quella celebre *Ricordati di Gesù Cristo* e la nota *Cantata di Pasqua*. L'ambiente era la già citata vecchia chiesa, detta « della guarnigione » la cui acustica è migliore di quella del Duomo, dove pure si festeggiò Bach con la *Passione secondo San Giovanni*, diretta dal maestro Sittard.

Tra gli altri numerosi concerti dedicati al grande di Eisenach ricordiamo quelli del pianista Edwin Fischer e della sua orchestra da camera, nei cui programmi figuravano i due *Concerti* per due pianoforti e orchestra. (Il secondo pianoforte fu sonato dal prof. Wilhelm Kempff); l'udizione nella sala detta « della galleria d'oro » nel palazzo reale di Charlottenburg dove Hermann Diener e il suo *Collegium musicum instrumentale* eseguirono la monumentale *Arte della fuga* davanti a un pubblico bellissimo. Tutti i posti erano venduti, cosa non mai avvenuta prima per l'udizione di questo lavoro pieno di dottrina.



L'anniversario di Händel è stato festeggiato, oltrechè con la sfarzosa ripresa del *Giulio Cesare* già menzionata, con grandi concerti fra i quali sono degni di nota: quello del Coro del Popolo sotto la direzione del maestro Zander che eseguì, sempre nella suddetta chiesa « della guarnigione » l'ultimo e a torto negletto oratorio del maestro, *Jefte;* quello gigantesco del Palazzo dello Sport dove nove società corali, con l'orchestra filarmonica e quella del Conservatorio (cioè un complesso di *1300* esecutori), fecero sentire davanti al pubblico foltissimo quale solo quell'ambiente immenso è capace di contenere, un *nuovissimo* lavoro del maestro di Halle: l'*Oratorio festoso*. Si trattava di un oratorio, detto *occasionale*, che Händel aveva scritto per celebrare, sotto la solita veste allegorica cara a quei tempi, le virtù combattive del popolo inglese e in special modo dei principi della Casa regnante che erano alle prese con un pretendente che aveva radunato un esercito in Iscozia.

Quest'oratorio, che si dette per la prima volta al Covent Garden nel febbraio del 1746, dovette poi, cioè dopo la vittoria definitiva degli inglesi, cedere il posto al noto oratorio *Giuda Maccabeo* scritto apposta per celebrare tale evento. E' stato merito di Fritz Stein, direttore del Conservatorio, di aver riesumato il vecchio oratorio, non senza averlo sottoposto però a un sagace lavoro di revisione alleggerendo la terza parte giudicata non tutta originale, e introducendovi, per ristabilire l'equilibrio, un coro dell'oratorio *Debora*. Fu pure lo Stein che cambiò il titolo *occasionale* in quello di *festoso*, dato il carattere della musica.

Il lavoro si presta come pochi altri a elevare, come si dice, il morale d'un popolo e fargli aver fede nel suo destino. Questa grandiosa esumazione fu l'omaggio più importante che la memoria del grande compositore abbia ricevuto in questi giorni in quanto ne dimostrava, grazie alla monumentalità imperitura della musica, tutto il valore sentimentale anche per un popolo moderno. Diresse lo stesso Stein e ne furono solisti Henny Wolff, soprano, Emmy Leisner, contralto, Fritz Soots, tenore, Rudolf Watzke basso, che riportarono un vivissimo successo.

Un anniversario meno importante, ma pure cordialmente festeggiato fu il 75° compleanno del maestro von Reznicek. Il robusto e sempre attivissimo vegliardo, la cui opera *Donna Diana* fu ripresa l'anno scorso in una nuova edizione mentre *Satuala* e *Eulenspiegel* saranno forse riudite quest'anno, ebbe molte onoranze e concerti in suo onore. Nei diversi programmi figuravano varie sue composizioni sinfoniche quali la *Sinfonia* in *fa min.; Carnevale, suite in istile antico; Giochi di sogno* che è un'altra *suite*, e l'ouverture *La foresta Germanica*.

Nel campo sinfonico l'avvenimento più saliente fu il trionfale ritorno di Furtwängler alla Filarmonica i cui programmi non hanno però offerto ancora nulla di specialmente interessante. Ad ogni modo il doloroso incidente è chiuso, con la soddisfazione del maestro e del pubblico, se non di Paul Hindemith, il quale intanto si consola raccogliendo allori di occasione all'estero. Non si sa ancora quanti concerti il Furtwängler dirigerà nella ventura stagione.

Direttore stabile dell'Orchestra Filarmonica è il maestro Stange che già prima del ritorno di Furtwängler aveva saputo interessare con varie novità. Fra esse ricordiamo la nuova *Sinfonia concertante* per pianoforte e orchestra di Carol Szymanowski, una composizione che ci mostra il maestro polacco fedele al suo stile quale lo conoscevamo fin dal suo *Concerto* per violino, uno stile che interessa il musicista e imbarazza, quando non lo irrita, il pubblico (anche alla Filarmonica vi furono risa e sibili ma non tali da superare gli applausi).

In un altro concerto lo Stange esumò la lunga fantasia sinfonica *Dall'Italia* di Riccardo Strauss e la *Serenata* per tredici strumenti a fiato del medesimo autore. Entrambe le composizioni documentarono vivamente da dove il giovanissimo Strauss aveva preso le mosse e quanta via ha percorso d'allora ad oggi. E' vero che il concerto, dopo alcuni pezzi di canto con orchestra, si conchiuse con *Morte e trasfigurazione* che non è certo un lavoro recente, ma già contiene quasi tutti gli elementi caratteristici e definitivi dell'arte straussiana.

Prima della nomina di Stange, che avvenne a marzo, ben altri cinquantadue direttori era-

**Per il consueto riposo estivo, MUSICA D'OGGI non si pubblica in agosto.**

**Il prossimo fascicolo VIII-IX uscirà verso la metà di settembre.**

no saliti, nella stagione autunno-inverno, sul podio di questa orchestra meravigliosa, senza aver potuto disorientarla o scuoterla nella sua sicura coscienza di complesso omogeneo e magistrale.

Lo stesso Stange diresse ultimamente uno dei nuovi concerti all'aperto, nella bella corte di stile barocco del Palazzo ex-imperiale con programma adattato all'ambiente, vale a dire con musiche di Schein, Friedemann Bach, Krieger e Rameau. La corte era illuminata da fiaccole, e così tutto concorreva a trasportare lo spirito del pubblico nell'epoca, nonostante i calzoni lunghi ed i colletti molli che per fortuna, nel romantico e indeciso chiarore delle fiaccole, non riuscivano a tradire il tempo nostro. In un altro di questi concerti, diretto dal maestro Borchard, era pure rappresentata l'Italia con Benedetto Marcello.

Termino la cronaca dei concerti della Filarmonica citando quello dedicato a compositori nordici e precisamente al Sibelius (*V Sinfonia in mi bem., Ballata* per canto e orchestra *Le fidanzate del barcaiuolo*), a Jon Leifs (ouverture *Islandia*) ed a Grieg (*Concerto* per piano e orchestra). Direttore ne fu Hermann Stange, solisti Antonietta Toini soprano e Winfrid Wolf pianista. Il successo fu grande e spontaneo.

Radio Germania offerse la lungamente attesa prima del *Concerto* per pianoforte e orchestra in *la bem. magg.* di Edward Künneke, il ben noto compositore di operette. Non accade tutti i giorni che un autore fortunato di musica leggera scriva un concerto, in tre tempi per giunta. Ma bisogna convenire che il Künneke non si mostra affatto imbarazzato nella insolita veste d'autore serio, e se il suo lavoro non ha l'originalità per esempio della *Rapsodia in blue* del Gershwin, esso la supera per solidità di fattura, e d'altra parte dimostra che si può comporre musica seria anche senza quegli atteggiamenti da professore imbronciato che purtroppo caratterizzano molta musica tedesca contemporanea. E' vero altresì che il volo melodico appare volutamente contenuto per paura di non essere abbastanza *corretto*, e quindi la esuberanza del temperamento dell'autore si sfoga spesso in artifizi esteriorizzanti che ci lasciano freddi.

Radio Berlino raccolse molte lodi con un gran concerto dedicato a Liszt comprendente anche la « futuristica » sinfonia *Dante* (futuristica, s'intende, per l'epoca in cui venne composta) molto raramente eseguita e il *Concerto in mi bem.*, che viceversa si sente troppo spesso, e che fu magistralmente interpretato dal pianista cileno Claudio Arrau. Diresse Hans Rosbaud, della Radio Francoforte, un convinto lisztiano.

Nella musica da camera si distinsero vari artisti italiani fra cui citiamo il violinista Leo Petroni e la soprano Gianna Peres-Labia la quale, dopo aver fatto gustare ai berlinesi una prelibata rarità storica, cioè un'aria di Giulio Caccini, li entusiasmò con musica di Pergolesi, Rossini e Bellini.

Nella Casa della Stampa la pianista Elisabetta Dounias-Sindermann fece conoscere alcune sonate dei giovani compositori A. Brunner e Hans Humpert, ottenendo molti applausi. I due nuovissimi lavori erano inframezzati da musica per violino e pianoforte, cioè da una *Sonata* di Mozart e dalla *Sonata* op. 29 di Ferruccio Busoni che è assai raramente eseguita. Violino solista era Werner Hanck.

***

DRESDA. — In fatto di novità assolute operistiche, la capitale sassone ha anche ora, come altre volte, avuto il sopravvento sulla capitale del Reich. L'Opera di Stato, per non citare che le novità importanti, ha offerto, con alcuni mesi di distanza, è vero, due *prime* che il mondo musicale germanico attendeva con ansia, prodotta, nel primo caso, dai frequenti preannunzi e da ogni sorta di commenti preliminari; nell'altro caso, dalla celebrità e dalla generale ed affettuosa stima goduta dall'autore.

La prima novità era *Il favorito*, opera in tre atti di Caspar Neher, musica di Rudolf Wagner-Regény. Il librettista Neher, che i lettori conoscono già come autore de *La garanzia*, la curiosa opera di Kurt Weill su cui riferii a suo tempo, qui non ha fatto che ridurre un dramma già esistente, cioè *Maria Tudor* di Victor Hugo. Protagonista dell'opera è Fabiani, favorito della regina, del quale seguiamo, in modo molto succinto, però, gli splendori e le miserie. Questo Fabiani è una specie di superuomo nietzcheano, un vero modello di amoralismo, mentre di fronte a lui gli altri personaggi, e infine anche la stessa regina sua amante, rappresentano la gente di buon senso, per la quale gli ideali d'onestà e di giustizia non sono vane parole.

Per dare a queste forze che si oppongono al cinismo del protagonista un carattere di elemento sociale, il poeta le sintetizza nel coro che, come un solenne personaggio morale, sovrasta i personaggi singoli. E' facile immagi-

G. SALLUSTIO

**Inno a Benito Mussolini**

Versi di E. Mucci

123404. - Per Cori con Pianoforte L. 5,—
123420. - Per piccola Orchestra con Pianoforte conduttore L. 6,—

*EDIZIONE RICORDI*



nare le conseguenze che il musicista sa trarre da una disposizione simile. E se, per un verso, si risente nella musica del Wagner-Regény lo spirito dell'oratorio händelliano, vi si riscontra però anche un ritorno alla semplicità lapidare dei primi operisti italiani, curiosamente interrotta, è vero, da sviluppi alla moda barocca, di cui offre tanti saggi lo stesso Händel.

Come melodia e ritmo la musica della nuova opera mostra molta naturalezza, accattivandosi così la simpatia dell'uditorio; ma quel che pesa — forse irrimediabilmente — sul lavoro è la sempre visibile preoccupazione dello stile la quale tarpa le ali al volo lirico e fa sì che non ci sentiamo mai trasportati come vorremmo e come l'azione richiederebbe.

Una parte forse troppo grande ha anche il *parlato* accompagnato ad uso di melologo; e armonicamente la musica suonerà povera a certi orecchi, sebbene tutto questo non si debba annoverare tra i difetti, ma, anzi, tra le caratteristiche della nuova opera. L'unico vero difetto è quello a cui ho già accennato e che si potrebbe meglio precisare con questa formula: al grido sempre ripetuto dai critici persuasi che solo un nuovo tipo d'opera possa salvare tutto il genere da una specie di marasma senile, l'autore ha risposto ispirandosi alle idee di coloro che preconizzavano il rinascimento händelliano come una panacea e dichiaravano che per rimediare a tutti i mali si dovrebbe riannodare, tornando a Händel, il filo interrotto dai classici, dai romantici e dai moderni d'ieri....

Ora, se lo spirito solido e sano della musica di Händel in genere può benissimo servire da contravveleno contro le tendenze dissolvitrici, che specie in questi ultimi decenni minano e sovvertono il mirabile edificio della nostra arte (tanto che qualche volta sembra non manchi che il colpo di grazia), le opere teatrali di Händel sono però delle manifestazioni d'arte *barocca* al cento per cento e, come s'è visto altra volta, assolutamente inadatte a far impressione sull'animo d'un pubblico che non sia esclusivamente composto di musicologi e di *amateurs*.

Perciò, il calcare le orme di Händel, non tanto nello *spirito* della sua musica quanto nel tipo d'opera da lui lasciato, mi pare sia l'unico vero, ma non lieve difetto dell'opera di Wagner-Regény. La messa in scena, in gran parte dovuta allo stesso librettista, che è anche un valente pittore, ha saputo mettere in rilievo le vicende fortemente drammatiche del lavoro, mentre il primo direttore Dott. Karl Böhm diede un lucido quadro della partitura, d'altronde non complicata. Il successo, tutto sommato, fu incoraggiante, e *Il Favorito* è stato già dato in altri teatri fra cui cito quelli di Mannheim e di Duisburg.

Nell'anelito quasi febbrile verso un nuovo tipo d'opera, tutta quella parte della critica che crede nell'opera di Händel, è naturalmente convinta che il Wagner-Regény sia l'uomo dell'ora presente, e una prova dell'alta stima di cui gode l'ancor giovane maestro è l'incarico datogli dal Governo di comporre una nuova musica per il *Sogno d'una notte d'estate*, dacchè quella di Mendelssohn, per ragioni politiche ossia di politica etnica e culturale, non si deve più dare nei teatri dello Stato. Di tale musica non mancherò di riferire appena mi sarà dato sentirla.

L'altra grande novità della stagione si è data soltanto nel mese scorso, a motivo anche delle moltissime prove che la difficilissima partitura richiedeva. *La donna taciturna* di Riccardo Strauss è un operone comico sul tipo de *Il cavaliere della rosa* e di *Arabella*; ma, a quanto pare, ancora più complicato. Il verboso libretto in tre atti è del noto scrittore austriaco Stefan Zweig che, come già l'Hofmannstal, gli sa dare quel certo tono letterario, non scevro di preziosità e di pesantezza, che lo Strauss ama. A base del libretto sta una di quelle grossolane commedie di Ben Jonson, il contemporaneo dello Shakespeare, ma di essa in verità si è quasi solo conservato il motivo centrale, mentre l'azione è trasportata in un'altra epoca (dal seicento al settecento) ed arricchita di particolari e in molti punti trasformata, sicchè appare nuova. Del resto, essa è quasi identica a quella dell'opera *Lord Spleen* di Mark Lothar che si dette alcuni anni fa e della quale informai i lettori ampiamente a suo tempo.

Come nell'opera buffa italiana, del cui spirito pare si sia imbevuto o piuttosto abbia voluto imbeversi anche parte della musica della nuova opera, abbiamo anche in questo lavoro un vecchio che sogna la felicità accanto a una giovane sposa e rimane poi, come dice il proverbio, becco e bastonato.

Però, questa banalissima storia si complica ora fin dal principio con la trovata, dovuta a Ben Jonson, che cioè il vecchio è un signore che non può soffrire il chiasso — e su questo possiamo essere tutti d'accordo con lui — in seguito a una malattia dell'udito prodotta da una terribile esplosione avvenuta nel tempo che quel signore era ammiraglio durante la guerra — e per ciò proviamo per lui un sentimento di simpatia e di stima eguale a quello che si proverebbe per un mutilato di guerra. Ma qui mi pare stia il difetto del libro: Pantalone non può essere un personaggio per il quale si prova stima nonchè una legittima quanto sincera compassione.

Lo Zweig, troppo loquace invero, e da buon psicologo moderno desideroso di spiegare tutto, ha ora tradito il carattere buffo che la commedia doveva avere. Questa ambiguità di carattere si sente poi anche nella musica, e a tal punto ci si domanda se lo Strauss l'abbia

forse voluta così. Sta il fatto che più d'una volta la tenerezza per il vecchio prende il sopravvento e ispira al maestro dei copiosi lirismi. Specie all'atto secondo la musica è piena di contrasti: buffonesca da un lato e ricca di sentimento dall'altro.

Raccontare le varie vicende del libretto sarebbe cosa troppo lunga. Basti dire che lo Strauss vi trova di tutto per far brillare ancora il suo estro di melodista, di umorista, di parodista, e di garbato modernizzatore di musiche d'altri tempi. Accanto a citazioni musicali di carattere burlesco, la partitura contiene brani originali di musica inglese e italiana dell'epoca. Di quest'ultima troviamo un'aria de *L'incoronazione di Poppea* del Monteverdi, e perfino un duetto dell'opera *Eteocle e Polinice* del Legrenzi. Qua e là si sentono accenni a canzoni popolari tedesche e fra i personaggi di second'ordine vi è perfino una canzonettista bavarese.

Ma tutti questi elementi così disparati appaiono, grazie alla meravigliosa tecnica di compositore del maestro, fusi in un insieme omogeneo. Da notare che oltre a questa tecnica che non permette soluzioni di continuità, tutto passa per così dire nel crogiuolo del temperamento personale dello Strauss con la sua ben nota maniera di polifonia orchestrale, assumendo così quell'aspetto particolare che, qualunque sia il materiale di costruzione e da dovunque esso provenga, rivela, anche dopo poche battute, la mano dell'autore.

L'allestimento scenico dell'opera, dovuto ai pittori Mahnke e Fanto, e al regista Jielen, era perfetto. Degli artisti vanno menzionati l'illustre Piaschke nella formidabile parte del vecchio ammiraglio, nemico d'ogni rumore, Maria Cebotari in quella della protagonista, il tenore Kremer, il baritono Ahlersmeyer e, da non dimenticare, Erna Sack, il fantastico soprano leggero che ad un bel timbro di voce unisce una facilità di salire forse unica nel mondo: essa arriva all'ottava sopra il *do* acuto dei soprani... Tutti sono stati festeggiati assieme al m.° Böhm ed al settantunenne autore.

A giudicare della spontaneità dell'applauso, il terzo atto è piaciuto di più, mentre le ovazioni alla fine dell'opera significavano, come ben si intende, ammirazione e gratitudine per il vecchio e glorioso maestro. A questo reverente omaggio per un'arte di cui non solo le radici ma anche il tronco stanno ben saldamente piantati nel suolo del secolo scorso, fa quasi contrasto il recente successo di un lavoro dall'impronta modernissima datosi nel teatro Comunale di un'altra metropoli tedesca, a

FRANCOFORTE SUL MENO. — L'opera-leggenda *Il violino magico* del giovane compositore bavarese Werner Egk, sulla cui radio-opera dedicata a Cristoforo Colombo riferii a suo tempo, tratta quel genere fantastico e un po' infantile che assai più che non in Italia e in Francia ha saputo mantenersi, attraverso i tempi e le scuole più diverse, nelle grazie del pubblico in Germania.

Il compositore ha insieme al poeta Andersen (che, se fosse danese, potrebbe essere un nipote del celebre omonimo) ridotto un « dramma » del noto marionettista monachese conte Pocci a libretto d'opera, sforzandosi di renderlo il più umano possibile, senza volere o potere del tutto cancellarne l'origine burattinesca. Così tanto nella musica, dove si nota l'influenza dello Strawinski, specie di quello de *La storia d'un soldato*, quanto nella messa in scena dove il pittore Neher e il regista Dr. Wälterlin cercano di sposare il verismo al gesto angoloso e alle guance paffute e troppo rosse della marionetta, si accusa francamente questo duplice carattere del lavoro.

Il quale d'altronde non dispiace affatto al pubblico che ha molto applaudito la nuova opera, sedotto anche dalla bonaria e popolaresca semplicità melodica della musica. L'autore infatti ha avuto il buon senso di limitare la sua ammirazione per lo Strawinski all'acconciatura, cantando liberamente, senza soggezioni e preoccupazioni stilistiche, tranne quella di evitare trasporti e slanci, indubbi connotati dell'ormai superato romanticismo...

Ha diretto l'eccellente maestro Wetzelberger e si sono distinti i soprani Madsen e Hainmüller ed il baritono Hesse.

Lo spazio mi manca per dare giusto rilievo a diversi altri avvenimenti importanti come per esempio il grande convegno musicale internazionale di Amburgo, e varie novità nei campi teatrale e sinfonico. Me ne occuperò a dovere nella mia prossima lettera, tanto più che durante le vacanze estive non ci sarà molta materia nuova da trattare.

ALFRED BRÜGGEMANN.


**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., Passapied I e II.

**Ciascun Album L. 12**

*EDIZIONI G. RICORDI & C.*


# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

### LETTERE DI BELLINI, a cura di Fr. Pastura. (Casa Ed. Totalità, Catania).

Ecco un libro che ha la più meritata fortuna. La prima edizione è già quasi esaurita, la seconda non tarderà. Bene. Gli italiani onorano Bellini. Li ammiro tanto più che la lettura di questo epistolario non è amena, nè facile, vuole attenzione, memoria, interessamento. Devo aggiungere che qui non si rinnova, anzi scema di molto, l'insoddisfazione che l'antica pubblicazione del Florimo destava. Qui la raccolta, più numerosa, consente di seguire con miglior evidenza i fili degli eventi, dei pensieri. Anche la integrazione del testo reca maggior chiarezza e sapore d'originalità. Tanto vantaggio deriva dall'opera laboriosa ed entusiasta del giovane maestro Pastura. Gliene siamo riconoscenti.

Egli ha non solo collazionato quante lettere di Bellini fossero raggiungibili dalle sue ricerche, ma anche controllato quelle edite. E nel far ciò ha scoperto inesattezze o magagne. Non certo in quelle stampate da un Luzio. Ma molte, sì, in quelle, per esempio, edite dal Florimo. Il quale, ora è provato, amputò, pasticciò, rifece molti passi, seguendo così certe sue idee dell'amicizia postuma, sui riguardi dovuti agli eredi delle persone non benevolmente nominate, e via dicendo. E son pure accertate cose peggiori. Il Pastura ha raccolto la testimonianza di due musicisti napoletani, i quali, giovanissimi, incaricati dal Florimo di aiutarlo nella scelta delle lettere belliniane più o meno interessanti, assistettero poi alla distruzione di quelle che il vecchio reputava « compromettenti ». Troppo dimenticava l'amico di essere anche un archivista!

Ed è anche deplorevole che molte lettere non siano più rintracciabili, e, fra l'altre, la famosa in cui Bellini avrebbe descritto il fiasco della *Norma*. Diciamo avrebbe, poichè, privi dell'originale, e sospettosi del Florimo, e certi di altre sue alterazioni, potremmo anche dubitare della veridicità del testo, cui non fanno riscontro altre lettere di quei giorni analoghi.

Restaurate, dunque, nella loro lezione, queste circa centocinquanta lettere costituiscono il miglior documento biografico belliniano. L'incertezza della grammatica e della stesura, che pur s'attenua negli anni vissuti a Milano e un po' si francesizza nei mesi parigini, è anch'essa dimostrativa. Documento biografico che deve essere interpretato, s'intende, da mettere in rapporto cioè con la persona del corrispondente, con le condizioni della vita, dell'ambiente. Opportune sono perciò le note del Pastura. Comodo riescirà, nella seconda edizione, un indice dei nomi e delle opere ricorrenti. L'aggiunta, se occorrerà, di qualche altra lettera rintracciata, completerà questo sincero omaggio belliniano, questo bel dono agli italiani del 1935.

### KRETZSCHMAR HERMANN — *J. S. Bach*. (G. B. Paravia e C., Torino).

Questo primo libro edito in Italia di biografia e di storia generale di J. S. Bach giova alle più urgenti necessità del lettore italiano. Esso riuscirebbe anche più gradito, se fosse di autore italiano. Ma poichè il vasto mondo bachiano richiede una competenza raggiungibile e raggiunta soltanto da studiosi specializzati, e poichè, d'altra parte, agli storiografi nostrani tocca innanzi tutto l'alto, onorevole, duro compito di studiare e scoprire immense zone dell'arte nazionale, era giustamente da preferire a una compilazione più o meno dilettantesca la traduzione d'un libro ben redatto da un insigne musicologo, quale Hermann Kretzschmar.

Questi, che certamente conobbe tutta la bibliografia bachiana, possedeva una vasta esperienza dell'opera e del tempo di Bach. Potè distinguere le migliori fonti, confutare pensieri altrui, affermare i propri, ammettere spregiudicatamente le origini le confluenze culturali e stilistiche. Biografia, critica e storia si associano amichevolmente e lucidamente in queste cento pagine, nelle quali non manca ciò che è necessario all'iniziazione bachiana. Nel considerare altri libri venuti fuori recentemente non si sarebbe data la preferenza ad alcuno di essi. Non a quello del Tiersot, in cui l'opera artistica è superficialmente descritta, non a quello dello Stieglich, materialistico e scientifico, nè a quello del Moser, sodo e denso, ma dedicato particolarmente ai lettori tedeschi. Indichiamo perciò agli amatori italiani della cultura musicale questo volumetto del Paravia, convinti della sua utilità, umile ma immediata.

### LAPARRA RAOUL — *Bizet et l'Espagne*. (Delagrave, Parigi).

Curioso proposito, quello del compositore Laparra, nato a Bordeaux ed entusiasta amante della Spagna. Egli ha voluto esaminare la parte del canto popolare nella maggiore opera di Bizet. Le sue osservazioni riescono ora celebrative, ora negative.

Il primo tema dell'*ouverture*, « nè più nè meno spagnuolo di quelli che comunemente si ritrovano nelle *zarzuele*, costituisce un colore d'atmosfera, al quale potrebbe convenire tanto un'azione meridionale, quanto una gioiosa kermesse fiamminga ». Il primo *couplet* delle sigarale gli sembra « la prima nota debole e volgare..., una *cochonnerie* peggiore di quella del toreador ». Ascoltando l'Habanera, « risente un senso di lunghezza, poichè essa esce dalla vita,... interrompe l'azione; è concertistica e non nel miglior senso ». Il duetto *Ma mère, je la vois* ricade, egli dice, « nelle forme carezzose e zuccherate, ma sempre di facile musicalità ». La romanza *La fleur que tu m'avais jetée* « ci riconduce a un pianoforte in un salotto parigino, pertanto è piuttosto graziosa, malgrado certi momenti volgari, che alcune armonie affascinanti tentano di disciplinare ».

A chi abbia riconosciuto in altre idee di *Carmen* il

carattere di ciò che si vede e sente in Ispagna, si ribellano lo spirito e lo stomaco.... Anche più inadeguato al carattere di Josè gli sembra la chiusa della *romance*. E completa: « Quando si dice inadeguato al carattere bisogna aggiungere: ma sempre nella situazione. Infatti una cosa può non avere il carattere d'un tipo, d'un ambiente, ed essere l'espressione esatta della situazione. Quando i due elementi esistono, in un momento d'arte, la verità è ottenuta col sincronismo di una duplice forza. Questo, Bizet l'ha realizzato in una grande parte della sua *Carmen*, e perciò *Carmen* resterà. Ma Bizet avrebbe potuto procedere anche più oltre, cioè andare in Ispagna. Ma egli non andò mai oltre Bordeaux... ».

### WARD WILLIAM — *L'anneau du Nibelung.* (Heugel, Parigi).

Tradotto in francese da M. Léna, il volumetto che il Ward scrisse circa trent'anni or sono, riafferma la necessità per l'ascoltatore wagneriano di conoscere l'idea interiore della Tetralogia, e però la espone, rifacendosi alle saghe e alle concezioni sociali e universali.

### ITALIENISCHE MUSIKER 1567-1625. (Universal Edition, Vienna).

È un bell'omaggio all'arte italiana il settantesimo volume dei Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Bisogna esserne grati ad Alfred Einstein, l'insigne musicologo, ora esule dalla Germania, che all'aurea polifonia italiana ha già dedicato saggi e riedizioni preziose.

Questo volume raccoglie ventisei madrigali di musici italiani, o da considerare italiani, che servirono la Casa d'Austria fra il Cinque e Seicento e le cui opere furono stampate in grande numero dal Gardano. Alcuni pezzi sorsero per speciali occasioni, come risulta dalle dediche o dal testo, altri appartengono alla più spontanea creazione. Vi sono raccolte dunque musiche di maggiori e di minori, da A. Gabrieli, Di Monte, Padoano, a Porrinaro, Zanotti, Rovigo, Orologio, Priuli, Flecha, Luython, De Sayve e Regnart, a cinque, sei, otto, nove e dieci voci, su testi del Tasso, del Petrarca, del Bembo, del Boccaccio, del Marini, del Guarino o di anonimi versseggiatori. Non ve n'è che non abbia interesse o bellezza, o brevi e rapidi, poco più che canzonette e villanelle, o ampii, come quelli in quattro parti di De Monte, o briosi, come *Altro ci vuole che batter galante* di Sayve, o pastecci, e sono i più, comodoni o con accenni di rigorosa imitazione. E uno del Priuli, è molto vario; precede un ritornello di violino, cornetto, viola col basso; seguono un coro a sei voci con viola e basso, alcuni episodi a due, a solo, a tre, ugualmente accompagnati; infine il coro a sei con gli strumenti del ritornello. Un altro, dello stesso autore, ha quasi la medesima varietà concertante. Una scelta illuminata, gustosa, nei grandi fasti della musica italiana.

*a. d. c.*

---

### BELLUCCI LA SALANDRA M. — *Saggio cronologico delle opere teatrali di Gaetano Latilla, compositore barese del sec. XVII* (1732-1779). (Estratto da « Japigia » Rivista di arch. storia e arte, Bari).

Mario Bellucci La Salandra, di cui nei fascicoli di marzo e aprile di *Musica d'oggi* è apparso un *Saggio cronologico delle opere di Domenico Sarri*, nella rivista *Japigia* ha pubblicato un *Saggio cronologico delle opere teatrali di Gaetano Latilla*, altro compositore pugliese. Non era facile fissare di ciascuna opera di questo Maestro, ingiustamente trascurato, il luogo e la data della prima rappresentazione, di solito riportati in modo erroneo e contraddittorio. Ma questo compito lo ha assolto egregiamente il Bellucci, dandoci un elenco minuzioso e preciso, ricco di notizie sussidiarie e riferimenti. Si tratta d'un complesso di 23 opere serie e di 31 buffe, oltre la musica vocale, sacra e profana non teatrale.

L'opera del Latilla non è stata ancora studiata nella sua totalità ed è presso che ignorata. Questo saggio apre la via a chi vorrà studiare questa opera. Noi crediamo che una vera storia della musica in Italia non si possa fare se non cominciando dalla produzione regionale. E occorre prima di tutto accertare le notizie bibliografiche e biografiche. I saggi del Bellucci, che attende a un Dizionario dei musicisti pugliesi, sono pertanto preziosi, e degni non solo di encomio, ma di incoraggiamento.

*s. a. l.*

---

### SFILIO FRANCESCO — *Nuova scuola violinistica italiana.* (« Augusta » Soc. edit. mus. torinese, Torino).

Merita di essere segnalato ai lettori di *Musica d'oggi* e specialmente ai cultori del violino, il nuovo e originale metodo che sotto il titolo di « Nuova Scuola Violinistica Italiana » ha pubblicato a Torino il prof. Francesco Sfilio. Questo metodo consta di due parti, la prima delle quali per i principianti e la seconda relativa alla tecnica superiore dell'arco e della mano sinistra. Per ciò che si riferisce all'arco, del quale potrebbe dirsi che ha per il violinista la stessa funzione e la stessa importanza che ha il fiato per il cantante, lo Sfilio osserva che ad acquistarne la padronanza occorre sia dominato dal giuoco delle dita della mano destra, le quali debbono regolarne tutti i movimenti ed esercitarvi una pressione maggiore o minore secondo che si adopera per intero od in parte, appoggiato interamente sulle corde (come è necessario per trarne la massima sonorità) o ad esse obliquo, quando la sonorità debba esser minore. E il pollice deve appoggiarsi alla bacchetta rivolto al tallone, per modo che le altre dita ruotino intorno a lui: tutti i movimenti dell'arco devono essere fatti dalle dita e non dal polso. Posti tali principi fondamentali in ordine al maneggio dell'arco, l'autore tratta poi, con quella competenza che gli deriva e dalla sua abilità di violinista e dalla sua esperienza di insegnante, del modo di tirar l'arco, cominciando anche per i principianti dalla punta in su, del modo di riprenderla, del suo uso nelle note doppie, triple e quadruple e dei vari colpi d'arco, quali lo staccato, il picchettato, il balzato, il saltellato e accennando anche alla sua trovata di un colpo d'arco consistente nello spostamento dell'arco stesso, per cui l'arcata non risalta certo altro che in apparenza, mentre così si ottengono una grande sonorità, una grande facilità di esecuzione e una grande purezza di suono.

Quanto alla mano sinistra, si può dire che il metodo dello Sfilio si fonda essenzialmente sul cromatismo ottenuto per tutta la lunghezza della tastiera, il che permette di ottenere automaticamente la maggior sicurezza possibile anche in tutti gli intervalli di salto e di corde doppie.

Utilissime poi le indicazioni relative ai cambiamenti di posizione, nei quali il pollice ha tanta parte, al modo di imparare la perfetta intonazione delle note doppie e degli accordi, al portamento, al vibrato, al *glissé*, ai suoni armonici, al pizzicato colla mano sinistra.

Gli esercizi poi son fatti in modo da esercitare tutti i muscoli della mano e da ottenere così una grande robustezza e flessibilità delle dita.

Noi ci associamo pertanto ben volentieri ai lusinghieri giudizi che intorno al Metodo dello Sfilio hanno dato artisti eminenti, quali S. E. Respighi, il maestro Marinuzzi, il maestro Alfano, il prof. Pierangeli ed altri.

*a. b.*



## MUSICA PER ORGANO

### BAGNOLI (F.). — *Sonata in la minore* per Organo. (Carlo Schmidl, Trieste).

Molti troveranno questa Sonata di stile ormai sorpassato e di forme soverchiamente tradizionalistiche. Ma altri — e vogliamo credere siano la maggioranza — non potranno non essere gradevolmente colpiti dalla freschezza e dalla spontaneità d'idee dello stringato primo tempo, dal soavissimo Andante che si allaccia con felice e nuovo effetto ancor prima della cadenza alla Fuga finale, svolta con mano maestra e con incalzante varietà di effetti dinamici.

La Sonata è di non difficilissima esecuzione e di sicuro rendimento, perchè scritta da chi conosce perfettamente tutte le risorse organistiche.

### GEBHART (H.) — *Fantasie* für Orgel. (Ed. Schott, Magonza).

Bastano poche misure perchè ogni dubbio scompaia; ecco della musica la cui affinità con quella di Max Reger è evidentissima, musica perciò di pretto stile tedesco, irrequieta e tormentata dal punto di vista tonale, svolta con una tecnica preminentemente contrappuntistica, di un contrappunto — è inutile avvertirlo — libero e moderno.

Essa richiede, e ciò accade assai spesso nella produzione contemporanea di qualche conto, un esecutore sicuro e intelligente, di capacità interpretativa superiore, ed un moderno organo da concerto.

Con questi requisiti indispensabili, tale *Fantasia* non potrà non produrre buon effetto, anche perchè la composizione — particolarità non trascurabile dato il genere di musica — è di non eccessiva lunghezza.

### KALLER - VALENTINI — *Liber Organi. - Toccaten des XVII und XVII Jahrhunderts* - Band V. (Ed. Schott, Magonza).

Alcune fra le più significative Toccate del nostro grande Frescobaldi, ed altre di Froberger, J. e W. H. Pachelbel, Georg e Gottlieb Muffat, fanno di questa raccolta un vero scrigno di gemme musicali.

Tanto la trascrizione organistica che le annotazioni riguardanti la dinamica e le indicazioni dei registri più appropriati, rivelano la perfetta conoscenza dei diversi stili e delle diverse epoche. Splendida l'edizione.

### MOTTU (A.) — *Pièces liturgiques* pour Orgue. 3.me livre. (Ed. M. Senart, Parigi).

Abbiamo già altre volte manifestato la nostra ammirazione per questo autore, la quale si accresce dopo questo terzo volume di *Pièces liturgiques*.

Ecco finalmente un maestro, raffinato nell'armonia e moderno fin che si vuole, ma con delle idee musicali in testa, e chiare, e lineare, e tipicamente francese per l'eleganza impeccabile della forma.

A lettura terminata, il *Noël ancien* di indovinatissimo e delicato colore arcaico, l'impetuosa *Toccata* e *Pour une fête solennelle* si direbbe siano i brani che più rimangono impressi nella memoria, ma anche tutti gli altri sono notevolissimi per pregi di invenzione e di fattura, e giustificano sempre perfettamente i titoli che portano.

### PLUM (P. J. M.) — *Thème varié. - Final.* (Schott Frères, Magonza).

Sono in complesso due buone composizioni che, se non pretendono di dire niente di veramente nuovo, sono però scritte in uno stile classico piuttosto sostenuto, con idee e sviluppi formali chiarissimi.

Forse il *Tema e Variazioni* risulta un poco uniforme, perchè il tema, sebbene sia presentato con diversi accompagnamenti, non subisce nessuna di quelle trasformazioni ed amplificazioni che fanno questo genere di composizione tanto suggestivo ed elevato, e di cui i maestri del passato hanno lasciato esempi tanto insigni.

Il *Finale*, che ha talora carattere di Scherzo, è un pezzo ben riuscito, di idee piacevoli e spontanee, di ampio svolgimento e con effetti brillanti per l'istrumento pel quale è stato scritto.

### KARG-ELERT (S.) — *Music for Organ* (op. 145). (Oxford University Press, Londra).

Non è ormai più il caso, ogni qualvolta ci si deve occupare di questo fecondissimo compositore, di rilevare le qualità più appariscenti che contraddistinguono tutta la sua produzione: una sensibilità armonica sanamente moderna, una consumata abilità contrappuntistica, un modo libero di sentire la forma che non esclude la coerenza e la costruzione.

Questa *Musica per Organo* in particolare è interessante per il ritorno ciclico in tutti e tre i numeri di cui è composta (Preambulo, Canzona, Solfeggio e Ricercare) di alcuni temi importanti e specialmente di uno trattato a Corale durante il corso della composizione e alla fine, e per le svariatissime e sapienti combinazioni contrappuntistiche cui dà luogo il Ricercare.

Però anche per questa composizione, come per le precedenti, qualche riserva può sempre essere fatta sulla natura delle idee usate dal compositore, alquanto prive di quella concisione, incisività e calore che in definitiva contano sopra ogni cosa.

Si aspetta ancora da questo compositore un'opera semplice, e per questo appunto efficace, ma già sin d'ora non si può negare che Karg-Elert sia uno degli autori moderni di musica per organo più interessanti e significativi.

R.

---

## MUSICA CORALE

### con e senza accompagnamento

### HERMANN (H.) — Op. 85 *Chorvariationen über Sonnengesänge des Franziskus von Assisi*, für Frauen (Knaben) - chor, Solostimme (Tenor oder Sopran) und Harfe oder Klavier. (Ed. Bote e G. Bock, Berlino).

La durata di questo pezzo (18 minuti) pare veramente eccessiva se si tien conto della monotonia prodotta dall'uso esclusivo delle voci femminili e della ripetizione per ben sette volte del corale iniziale, già per se stesso piuttosto lungo. Nè, a rompere tale monotonia, crediamo siano sufficienti il tema con le sette variazioni, nonostante l'evidente sforzo, da parte del compositore, di dare a ciascuna di queste un diverso carattere e varietà di movimenti.

In compenso, non si può che ammirare la perizia con la quale le voci sono trattate.

Ci sembra per altro, che lo stile modernissimo di questa musica poco si confaccia al testo francescano tutto soffuso di serafica dolcezza.

### HERMANN (H.) — *Zwei Männerchöre a cappella.* (Ed. Bote e G. Bock, Berlino).

Due brevi pezzi, di stile eminentemente moderno, scritti con rara perizia e con effetti vocali smaglianti. Di non facile esecuzione.

R.

# MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SARACINI CLAUDIO — *Le seconde musiche*, a cura di S. A. Luciani. (Presso l'A., Roma).

È da segnalare, per la vaghezza e per l'importanza, la riedizione fedelissima delle *Seconde musiche* di Claudio Saracini, a cura di S. A. Luciani, il quale già si occupò del Saracini nel fasc. di ottobre 1933 di *Musica d'oggi*. Poco si conosce del Saracini, che probabilmente nacque nell'ultimo decennio del secolo XVI e al spense dopo il 1650. Nobile senese, visse lontano dalla città nativa, viaggiò in paesi stranieri, si fermò forse a Venezia per studiarvi col Monteverdi. E al « molto illustre » Claudio dedicò il primo madrigale delle *Seconde musiche*, pubblicate a Venezia nel 1620 e offerte a Cosimo II, granduca di Toscana. Dei sei libri di Arie e di Madrigali, ch'egli fece stampare fra il '14 e il '24, il quarto è perduto. Questo secondo contiene ventiquattro arie e un anglo *Lamento della Madonna*, con basso « da sonar nel chitarrone, arpicordo et altri stromenti » non cifrato, concluso da un terzetto di due soprani e tenori. Lo stile oscilla fra quello dei primi fiorentini e quello monteverdiano, con reminiscenze della prima *Lettera amorosa*. Più d'una delle arie e il lamento potrebbero essere cantati e ascoltati con diletto e interesse. E l'edizione, promossa dal conte Guido Chigi Saracini, è di quelle che si guardano con tenero e memore piacere.

A. HEMSI — *Coplas sefardies*. (Edit. Orientale de musique, Alessandria d'Egitto).

Un'interessante raccolta di *coplas* e di *romanzas* è offerta da Alberto Hemsi. Espulsi dalla Spagna nel 1492, rifugiatisi anche a Rodi, gli ebrei vi conservarono usi, costumi, canzoni dell'antica Castiglia. Ancor oggi la popolazione detta Sefardi ricorda le poesie e le melodie antiche e le tramanda. Lo Hemsi ha provveduto a raccoglierle, lavorando non poco a ristabilirne il testo contaminato e trasformato. Aiutato in ciò da linguisti autorevoli, potè meritare le lodi di J. Subirà per la preziosa documentazione aggiunta al folklore spagnuolo ed ebraico. Fra queste diciotto *Coplas sefardies*, di vario carattere, parecchie sono davvero belle, specialmente le malinconiche. La parte armonistica e pianistica, pregiata dallo stesso Subirà per il carattere orientale ispanico, è elegante, colorita, vivace, alla maniera delle canzoni di De Falla e di Nin.

*a. d. c.*

---

FANO (A. G.) — *Solitudo* (leggendo « Soeur Béatrice » di M. Maeterlinck) per Pianoforte. — *Imago* (dal Monte Pellegrino) per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Un'anima eminentemente sensibile si palesa in queste pagine, tutte pervase da un'intima profonda poesia.

Nel primo dei due pezzi lo sfondo è dato dalla solenne pace di un convento: Suor Beatrice invoca l'immagine miracolosa della Vergine perchè la salvi dalla tentazione, dalla passione travolgente; dopo straziante lotta, la passione sta per vincere; durante una lunga assenza di Suor Beatrice, la Vergine ne assume le sembianze; ma finalmente Suor Beatrice ritorna ed ecco risuona il cantico « Ave Maris stella... » a segnare la vittoria dello spirito sui miraggi terreni.

Il secondo pezzo si ispira a quello che Goethe definì « il più bel promontorio del mondo ». Azzurro di mare e di cielo; aspirazione all'amore; desiderio che l'incanto si perpetui; richiamo alla dura realtà; ecco i motivi che animano il quadro musicale e ne formano l'ossatura.

In entrambe le composizioni l'autore — grazie alla sua consumata tecnica — raggiunge con semplicità di mezzi una grande intensità di espressione e con alcurezza ed evidenza ci trasmette le emozioni del suo animo, le sue visioni, i suoi sogni.

Lo stile è moderno senza esagerazioni: un innato senso dei limiti guida la mano del compositore. Lo strumento è trattato da maestro, cosicchè anche i passi in apparenza più scabrosi riescono senza soverchie difficoltà superabili e l'effetto ne è sicuro. Bellissima l'edizione.

ALBERTO GENTILI.

---

DELIBES (L.) — *Le Rossignol*, pour Chant et Piano. (Arrangement, traduction et Flûte obligatoire par Ary Leeuwen). (W. Zimmermann, Leipzig).

Il Van Leeuwen ha aggiunto con molta abilità, se non sempre opportunamente, una parte di flauto (l'usignuolo) e delle agilità per il soprano leggero, che conferiscono un nuovo interesse alla seducente melodia del Delibes.

DUPONT (F.) — *Mélodies* pour Chant et Piano. (Heugel, Parigi).

Nella *Berceuse*, come ne *La dernière feuille* e in *Le Papillon*, l'A. rivela una delicata sensibilità.

HEMSI (A.) — *Kal Nidré* (*Tous voeux*). Prière hebraïque pour Chant et Piano. (Edition Orientale de Musique, Alexandrie (Eg.).

La secolare melodia ebraica, raccolta a Smirne, ha fornito gli elementi per una commovente lirica da concerto. Una guida fonetica approssimativa facilita la pronunzia delle parole ebraiche.

KNOSP (G.). — *L'Emir d'amour* pour Chant et Piano. (M. Eschig, Parigi).

Dolce melodia d'amore, soffusa di sognante colore orientale.

LEVADÉ (C.) — *Cantilènes d'automne* pour Chant et Piano. (Heugel, Parigi).

L'A. denota facile cantabilità; la sua melodia si svolge su armonie non nuove, ma disposte con accortezza e con garbo.

TANSMAN (A.) — *Pour les enfants*. Quatre recueils de petites pièces pour Piano de difficulté progressive. — *Troisième Sonatine* pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Piacevoli pezzi infantili, ordinati progressivamente dall'assai facile alla media difficoltà; la *Sonatina*, di media difficoltà, è per i più grandi. Il tutto è scritto con grazia ed eleganza.

G. F.

---

GRAENER (P.) — *Marien - Kantate*, op. 99 per quattro Solisti, Coro e Orchestra. Riduzione per Canto e Pianoforte. (E. Eulenburg, Lipsia).

Nuovo prodotto dell'attività severa e dignitosa di Graener. Ma in questa pregevole Cantata l'autore, superando in parte la contenutezza accademica della sua maniera, ha saputo trovare un'atmosfera di religiosa musicalità, che fra Bach e Brahms può ancora vivere di vita propria. Alcuni degli undici episodi che costituiscono la Cantata sono anche pieni di interesse espressivo, soprattutto dove il testo richiede un'efficacia di statica contemplazione.



MARGOLA (F.) — *Quintetto* per due Violini, Viola, Violoncello e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Una buona giornata si annuncia dal mattino, e l'inizio di questo giovanissimo compositore bresciano, che da poco ha lasciato i banchi della scuola, si presenta ricco di promesse. Alieno da ogni vacua esteriorità, il Margola non teme di affrontare il campo della musica pura fine a se stessa, indifesa da tutti quei preziosi artifici, dietro i quali di solito si trincera chi non ha una faccia da esporre. Di fronte a tale nobile e leale atteggiamento è facile formulare un giudizio, e crediamo di non ingannarci segnalando questo giovane all'attenzione del mondo musicale. In questo *Quintetto* egli dimostra una musicalità chiara e spontanea, un notevole equilibrio fra il tenue lirismo dei suoi temi e le possibilità di intimo svolgimento, una poesia propria, che pur senza affermare una vera personalità (vi sono chiare le influenze di Pizzeti e di Castelnuovo-Tedesco) già definisce forse la sua strada. Attendiamo, bene augurando, i risultati di questa bella promessa.

CRAS (J.) — *Deux chansons - Trois chansons bretonnes* per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Pagine squisite, fra le migliori di Jean Cras, che potranno essere graditissime nei programmi di concerti per una felice immediatezza espressiva.

SCARLATTI-LIMENTA — *Andantino e fuga del gatto*, interpretazione orchestrale. (A. e G. Carisch, Milano).

Scevro da preconcetti stilistici, il Limenta ha creato in un'atmosfera di moderne sonorità tutto un gioco di colori vivaci e fantasiosi, che bene si intonano allo spirito fresco e sereno delle musiche originali.

SCHATTMANN (A.) — *Sieben ausgewählte Klavierstücke*, - (Verlagsanstalt Deutscher Tonküstler, Magonza).

Sette pezzi da salon divisi in due quaderni, che solo una ricerca di eleganti e gustose armonizzazioni può distinguere da tutta quella letteratura pianistica, che ha fatto la delizia dei collegi di fanciulle.

SCHULZE-BERGHOF (L.) — *Sechs neue Weihnachtslieder*, op. 12 per Canto e Pianoforte. (Verlagsnstalt Deutscher Tonkünstler, Magonza).

Raccolta di *Lieder*, che non porta certo alcun contributo allo sviluppo della musica moderna, ma che, per alcuni pregi di spontanea e sentita espressione, non lascia disperare sulle possibilità future dell'autore.

STRAWINSKI (J.) — *L'Oiseau de Feu*, tre trascrizioni di Guido Agosti. (Schott, Magonza).

Riteniamo di presentare nel miglior modo queste mirabili trascrizioni riproducendo un assai lusinghiero giudizio dello stesso Strawinsky, che la casa editrice ci comunica: « Raccomando alla benevola attenzione degli amatori della letteratura pianistica la trascrizione per pianoforte della *Danza infernale*, della *Berceuse* e del *Finale* de *L'Oiseau de feu* fatta da Guido Agosti, musicista e pianista di gran talento, che ha saputo rendere nella sua bell'opera la potenza e la pienezza dell'orchestra facendo valere l'importanza delle numerose conquiste della tecnica del pianoforte moderno ».

V. M.

GUBITOSI (E.) — *A briglia sciolta*. Pezzo per Pianoforte. (Ediz. Curci, Napoli).

La valorosa compositrice napoletana sa sempre assumere atteggiamenti personali ed anche in questa corsa pazza di un focoso cavallo sa staccarsi dalle solite formule consacrate dall'effetto sicuro, pur mantenendo la facoltà di essere spontanea ed efficace.

ROSSETER (P.) — *When Laura Smiles*. Song. (Oxford University Presse, Londra).

L'Università di Oxford sta svolgendo l'artistica iniziativa di richiamare alla memoria le canzoni dei secoli 16° e 17° dando così una idea esatta della genialità inglese di quel tempo. L'arietta *Quando Laura sorride* brilla di speciale grazia melodica.

HUME (T.) — *Tobacco*. English air. (Oxford University Presse, Londra).

Altra canzone originale e tipica quanto mai.

CAMPIO (T.) — *I care not for these ladies*. (Oxford University Presse, Londra).

Deliziosa canzone secentesca garbatamente trascritta da P. Warlock e P. Wilson. Queste canzoni appartengono ad una vasta raccolta dedicata ai compositori inglesi, ai musicisti anonimi ed anche ad Alfonso Ferrabosco, che, come è noto, partecipò al movimento musicale britannico.

SIVORI (A.) — *Capriccio* per Canto e Pianoforte. (Ediz. Bongiovanni, Bologna).

Due ingegni mulebri si sono uniti per creare questa lirica vocale, raggiungendo lo scopo di affermarsi delicati e piacevoli.

KAZURO (S.) — *Trenta canti* senza accompagnamento. (Casa Ed., Varsavia).

Il maestro Stanislao Kazuro ha studiato a Roma con Giovanni Sgambati e Giacomo Setaccioli; al Conservatorio di Varsavia svolge una attività complessa alternando all'insegnamento della teoria l'istruzione corale. I piccoli canti recentemente pubblicati costituiscono un ottimo elemento per esercitare alla lettura i giovani cantori.

E. OSSONE.

R. CARRERA

**Tuyo es mi amor**

VALZER CRIOLLO

122001. - Canto e Pianoforte L. 6,—
122002. - Piccola Orchestra » 6,—

*EDIZIONI RICORDI*

# MUSICA ESEGUITA

## L'opera il "Dibuk„ di L. ROCCA al Reale di Varsavia.

### Da *La Gazeta Polska* (K. Stromenger)

L'opera di Rocca non soffoca il dramma; al contrario ne aumenta fortemente l'efficacia. Il compositore ha evitato ogni banalità, conosce assai bene il teatro e domina con grande sicurezza le scene d'insieme e la grande orchestra. Ma non affonda mai nel barocco dell'orchestra ed il dramma è sempre in prima linea. Riccardo Strauss ha scritto da giovane l'opera *Guntram* ed egli stesso ha poi riconosciuto di aver fatto ammazzare il suo eroe dall'orchestra sinfonica. Ciò non succede nel *Dibuk*.

.... L'atto primo è un capolavoro di esposizione drammatica. Nell'atto secondo è magnifico il crescendo della tensione nella cerimonia nuziale e poi il potente finale. L'ultimo atto è un ulteriore crescendo di tensione fino alla potente scena dell'esorcismo.

### Dal *Kurjer Warszawski* (F. Szopski)

Rocca è maestro della tecnica orchestrale e si esprime anche nobilmente nel trattamento dei cori. Egli si allontana dalle forme antiquate, ma lo stile nuovo è da lui espresso con semplicità, senza abuso di sonorità drastiche dell'istrumentazione. Nel *Dibuk* si rileva il suo ingegno di prim'ordine ed un'alta cultura artistica.

### Dall'*Express Poranny* (E. A.)

Il compositore del *Dibuk* e il suo collaboratore che ha scritto il libretto, Simoni, hanno creato un'opera capace di vita teatrale, affascinante e fortemente drammatica.

La musica di Rocca è in piena armonia col testo, coll'azione e col sentimento del dramma di Anski. In essa troviamo la stessa densità di colori oscuri e la medesima espressione melanconica e nostalgica. Rocca sa inoltre impressionare con un triste realismo, come nelle danze dei mendicanti; e sa anche arrivare ad altezze liriche commoventi, come nella scena finale dell'espulsione del «dibuk». Questo compositore ha grande ingegno, sensibilità squisita della scena e conosce bene la sua arte. La sua musica è viva, l'orchestra è sempre coerente e suggestiva; le parti vocali hanno una commossa sincerità.

### Dal *Kurjer Poranny* (J. Maklakiewicz)

In tutta l'opera si sente un'invenzione e un'ispirazione profonda e concentrata e molti pezzi, come per esempio la scena di Hanan e di Leah nel primo atto, la scena di allucinazione di Leah nel secondo e sopratutto il prologo e l'epilogo testimoniano di un'infiammata ispirazione del compositore, ch'è di grande talento e di vasta cultura musicale.

### Da *Polska Zbrojna* (Bg. Sid)

Rocca si è rivelato nel *Dibuk* come un'individualità musicale forte e matura. La partitura dell'opera è colorita, orchestrata splendidamente, viva e affascinante. È una musica completamente contemporanea, per lo meno per quanto riguarda la tecnica dell'espressione; piena di forza drammatica, non priva di calore e di lirismo morbido.

### Dal *Nowy Dzienniik* (J. Ernicz-Hananska)

La cosa più interessante è che Rocca non è ebreo e che risiede in Italia. Gli avrebbe dovuto essere estraneo, quindi, l'ambiente del *Dibuk*; ambiente che si può trovare solo in una piccola borgata della Polonia sui confini orientali. Ciononostante Rocca è riuscito, con la forza del suo talento e del suo intuito creatore, a sentire così bene e così profondamente il misticismo ebraico e l'atmosfera del *Dibuk*, da saper creare un'opera eccellente e addirittura imponente.

La musica del *Dibuk* armonizza sempre col testo, esercitando assieme a questo profonda impressione sugli ascoltatori. Non è una musica estremamente moderna che, d'altra parte, urterebbe l'orecchio colla sua esagerata cacofonia; ma contiene molti suoni nuovi, freschi e interessanti, come molti sono i contrasti violenti e le dissonanze acute.

### Dall'*Eco di Varsavia* (A. Wieniawski)

La musica di Rocca ha prima di tutto questa rara qualità: è per eccellenza scenica e strettamente legata all'azione nei più minimi particolari. Essa è melodiosa, forte e significativa, commossa e chiara....

Il suo autore deve essere già considerato come il discendente dei Rossini, Bellini, Verdi e Puccini, continuando le loro grandi tradizioni, ardentemente e nobilmente.

### Da *5-ta Rano* (St. Swis)

Rocca opera in modo perfetto con mezzi di espressione della musica polifonica. A nostro parere la parte orchestrale ha preponderanza su quella vocale; ma ciò non significa affatto che anche le parti vocali non siano di nobile elevatezza. Se sottolineamo la preponderanza della parte orchestrale lo facciamo soltanto per la insolita ricchezza di tempi, di idee e pel loro sviluppo. La musica sinfonica è nel *Dibuk* così interessante, profonda e colorita che si potrebbe arrischiare l'affermazione che se anche il *Dibuk* fosse dato sulla scena senza parti vocali, come un «mistero» mimico, l'effetto sarebbe ugualmente molto forte e sicuro.

### Dal *Nasz Przeglad* (M. Gent)

La musica eterea, trascendentale del Prologo, il canto di Hanan e la canzone della culla di Leah sono racchiusi nei limiti di una composizione semplice, trasparente; nei finali drammatici il compositore si serve di un'istrumentazione audace che cerca di sfruttare al massimo la dinamica e l'espressività della compagine orchestrale.

### Da *Czas* (J. Gl.)

.... L'invenzione musicale di Rocca è fresca e originale. Nella partitura si rileva una ricchezza di belle ed elevate parti «a solo» e in gruppo: per esempio l'«Amen» rituale, l'introduzione all'atto primo e terzo. In complesso la musica è ricca di vita movimentata in seguito al frequenti cambiamenti ritmici; interessa con ingegnose armonie e colla sua strumentazione cangiante di calde tinte orientali.

### Da *Depesza* (H.)

*Dibuk* ha guadagnato infinitamente come opera. La moderna trattazione musicale, trasportando il cupo ambiente, dall'inizio fino alla fine del lavoro, nel campo orchestrale, ne ha tratto interessanti valori musicali. Il centro di gravità artistico del *Dibuk* sta proprio nell'orchestra.

.... Se il complesso orchestrale si avvicina alla soluzione drammatica trattata nel modo wagneriano, le parti vocali dei solisti, invece, non hanno nulla in comune con gli eroi di Wagner: in esse sta proprio la modernità dell'opera di Rocca.



### Da *The Warsaw Weekly* (Arno)

.... La fine del terzo atto è davvero nata da vera ispirazione, dando al tema poetico una musica celestiale di estasi e di elevazione spirituale. Questo frammento potrebbe non soltanto adattarsi all'opera, ma anche potrebbe essere eseguito in concerto e con la sicurezza di ottenere accoglienza entusiastica. Musicalmente e drammaticamente tutta l'opera fa un'enorme impressione.

---

## Il poema sinfonico "Sardegna„ di E. PORRINO ad Amburgo ed a Montevideo.

### Dall'*Hamburger Fremdenblatt*, Amburgo (K. Sch.)

La più forte impressione della serata la suscitò il poema sinfonico *Sardegna* dell'italiano Ennio Porrino, il più giovane dei musicisti dei quali sono state ascoltate le composizioni in questa serata.

Dalla breve poetica didascalia — Notte dei pascoli sardi; Lamento della madre per il figlio ucciso; Sollievo della natura al rinascere del giorno — gli agorgano tre frasi espressive sostenute da un sodo disegno ritmico. Animandosi, specialmente le prime due parti, conducono a un crescendo della danza e del lamento. Più debole è la chiusa, che si perde un poco in un pallido impressionismo.

### Dall'*Hamburger Nachrichten*, Amburgo (S. Scheffler)

La vita popolare sarda scaturisce dal fondo della locale danza ritmica. Essa domina i canti d'amore e gli accordi di chitarra, il violento episodio di una uccisione, il lamento delle prefiche, le campagne dell'alba e la danza che si risveglia al nuovo giorno.

La trama di questo poema sinfonico si presta molto bene ad una interpretazione musicale ed il compositore, con la plastica del colore e della orchestrazione, ottiene un forte effetto, anche se talora rivela l'influenza del suo maestro Respighi.

### Dalla *B. Zeitung am Mittag*, Berlino (J. Ruffer)

Il più forte interesse della serata lo suscitò il venticinquenne italiano Ennio Porrino. Il suo poema sinfonico *Sardegna* mostrò, è vero, nei particolari impressionistici ancora forte dipendenza dal suo maestro Respighi, ma, nell'ampio e grave crescendo ostinato della parte centrale, fa sentire una propria ardita personalità che spesso trascina.

### Dal *Germania*, Berlino.

Il poema sinfonico *Sardegna* del venticinquenne italiano Porrino, seguace del suo grande compatriota Respighi, offre sicura prova del talento dell'artista, il quale ha forma ben delineata, chiarezza di idee ed elabora felicemente autentiche melodie dell'isola.

### Dal *8 Uhr Abendlatt*, Berlino (Max Menge)

In *Sardegna*, il Porrino denota un tale ingegno da preconizzare in lui uno dei più forti musicisti italiani. In questo lavoro sono molti i particolari che rivelano il segno della sua personalità.

### Dal *Berliner Tageblatt*, Berlino (Karl Westermyer)

Alla fine, il maestro Lualdi diresse il poema sinfonico *Sardegna* di Porrino. Questo giovane italiano, il più giovane compositore di tutto il Festival, è un forte talento venuto fuori dalla scuola di Respighi. Il suo lavoro, che avvince fin dal principio, dimostra nello sviluppo come il Porrino sia una sicura promessa.

### Dal *Bremer Zeitung*, Bremen.

Il maestro Adriano Lualdi, una delle personalità musicali italiane, presentò il poema sinfonico *Sardegna* di Ennio Porrino, ed il giovane compositore, che dopo l'esecuzione dovette presentarsi ripetutamente a ringraziare, ebbe un successo molto vivo.

Nato a Cagliari nel 1910, e fattosi conoscere precedentemente col suo lavoro *Tartarin de Tarascon*, il Porrino descrive ora una notte nei pascoli sardi. Il pianto funebre di una madre per il figlio ucciso sovrasta imperioso. Il compositore rivela una impronta propria e il senso della forma e della misura che lo tengono lontano dalle astruserie; egli riesce a tener desta l'attenzione dell'uditorio sino alla fine.

### Dal *General Anzeiger*, Bonn.

Ma il più grande successo si può ben assegnare al venticinquenne Ennio Porrino, il cui poema sinfonico *Sardegna* ben presto dovrebbe trovar posto nelle sale da concerto tedesche.

### Dal *Hannoverscher Anzeiger*, Hannover (Dr. E. Kroll)

Il giovane italiano Ennio Porrino, come già abbiamo dimostrato, ha saputo bene esprimere la rude anima della sua terra negli efficacissimi quadri musicali del poema *Sardegna*.

### Dal *Rhein - und - Ruhr Zeitung*, Duisburg (J. Jakobi)

Una grande impressione suscitò il poema sinfonico *Sardegna* del venticinquenne E. Porrino: Notte nei pascoli sardi, Lamento della madre per il figlio ucciso, Conforto della madre allo spuntar del giorno: ecco le basi programmatiche delle tre parti, svolte in modo tutt'altro che frammentario, con severa melodia, con animata ritmica e piena sonorità, costituenne una nobile e solida composizione, la cui melodia trascina.

---

### Da *El Dia*, Montevideo

La seconda parte del programma ci riservava la gradita sorpresa di una rivelazione musicale di importanza, con la prima udizione del poema sinfonico *Sardegna* del giovane compositore italiano Ennio Porrino. Con un evidente dominio delle più nuove risorse orchestrali, Porrino si rivela un musicista di classe, seguendo armoniosamente la maniera e lo stile di Respighi, ma dimostrando una vigorosa personalità, con un proprio linguaggio e utilizzando con singolare maestria e abilità elementi folkloristici della Sardegna.

### Da *El Plata*, Montevideo

*Sardegna* ci ha fatto conoscere, nel giovane italiano Ennio Porrino, un compositore di ricca ispirazione, e un sinfonista che segue il movimento contemporaneo. Il pubblico accolse la novità con grandi dimostrazioni di plauso.

### Da *La Mañana*, Montevideo

*Sardegna*, poema sinfonico — nuovo per noi — del giovane Ennio Porrino, denota nel suo autore una spiccata originalità e una ricca e melodica ispirazione.

IN TVTTI I TONI

# CONCORSI

### Nuovi Concorsi

® R. Accademia di S. Cecilia. — Il 31 marzo 1936 scade il termine per la presentazione di composizioni sinfoniche, da eseguirsi all'Augusteo, da parte di autori italiani viventi. Esse dovranno essere corredate dalla relativa riduzione per pianoforte a due mani. Sono escluse le trascrizioni di qualunque genere, le composizioni già eseguite in pubblico, quelle presentate alla Commissione in anni precedenti, quelle con partecipazioni di coro e solisti.

Inoltre, saranno esclusi quegli autori che abbiano già avuto due composizioni scelte dalla Commissione stessa.

® Reale Accademia d'Italia. — Coloro che desiderano concorrere ai premi d'incoraggiamento nell'anno 1936-XIV devono presentare domanda, non oltre il 20 novembre p. v., su carta legale da L. 3, accompagnata da due esemplari delle opere per le quali si concorre se esse sono stampate; da un esemplare se sono manoscritte o dattilografate.

® Ministero dell'Educazione nazionale. — E' aperto un concorso per esami a 7 borse di studio di L. 10.000 ciascuna per giovani cantanti d'ambo i sessi, i quali aspirino a frequentare il corso speciale di avviamento al teatro lirico istituito presso il Reale Teatro dell'Opera in Roma; dimostrino di essere sufficientemente preparati nella tecnica del canto, e diano affidamento per manifesta attitudine della loro riuscita nel campo teatrale.

Potranno partecipare al concorso giovani di nazionalità italiana, che, alla data di scadenza di esso, non abbiano superato il trentesimo anno di età.

Le domande d'ammissione al concorso, su carta bollata da L. 6, e corredate dei documenti richiesti dal bando, dovranno pervenire al Ministero dell'Educazione nazionale (Direzione generale per l'antichità e belle arti - Divisione 3ª) non oltre il 31 luglio corrente.

® L'Arte bandistica, Capistello (Aquila). — Concorso per trascrizioni e composizioni musicali bandistiche, diviso in quattro sezioni. Scadenza per l'invio dei lavori, (per ciascuno tassa di L. 10), il 30 settembre p. v. Vi saranno tre premi di L. 200 e diversi diplomi e menzioni.

® Premio Emil Hertzka 1936. — Il nuovo Concorso è riservato ad un'opera drammatica musicale: opera, balletto, o pantomima. Scadenza per l'invio dei lavori il 1° gennaio 1936. Per schiarimenti scrivere al dottor Gustav Schen, Opernring 3, Vienna (1).

® Le Carillon - Ginevra (5 Plateau de Champel). — Concorso internazionale per una composizione di non meno di tre e non più di cinque strumenti (eventualmente una voce) della durata da 15 a 25 minuti. I due lavori meglio classificati avranno il premio, rispettivamente, di 500 e 300 franchi svizzeri, oltre l'esecuzione radiodiffusa. Scadenza per l'invio delle composizioni il 15 novembre p. v. La giuria è composta dai maestri Ansermet, Berg, Gagnebin, Malipiero e Roussel.

### Risultati di Concorsi

® R. Accademia di S. Cecilia. — La Commissione permanente di lettura, composta dai maestri Bustini, Casella, Molinari, Mulè e Respighi, ultimato l'esame delle composizioni musicali presentate per l'esecuzione all'Augusteo ha prescelto le seguenti: Quaranta Michele: *Silenzio d'una sera*, poemetto d'impressioni; Salviucci Giovanni: *Introduzione, Passacaglia e Finale*.

® Lyceum di Milano. — Al Concorso tra compositrici italiane per una lirica italiana sono riuscite vincitrici: 1ª) Carminelli Pina, con la composizione *Notte di vento* su poesia di Pascoli; 2ª) Balairani Mosserano Maria con la lirica dal motto *Brinata*, poesia di Bertacchi.

® Opera Nazionale Dopolavoro. — Il Concorso bandistico e corale svoltosi a Roma tra i complessi dell'Ente, ha avuto il seguente risultato:

*Bande di 1ª categoria*: Gruppo A (professionisti: 1°, D. L. di Chieti; 2°, D. L. di Foggia. — Gruppo B (elementi esclusivamente dopolavoristici): 1°, D. L. ferrotramviario di Napoli; 2° D. L. provinciale di Trieste.

*Bande di 2ª categoria*. — Gruppo A: 1°, *ex aequo*, D. L. comunale di S. Remo, e D. L. comunale di Martina Franca. — Gruppo B: 1°, *ex aequo*, D. L. comunale di Sassuolo e D. L. postelegrafico di Roma.

*Bande di 3ª categoria*. — 1°, D. L. gas ed elettricità di Roma.

*Bande di 4ª categoria*. — Nessun premio viene assegnato.

*Scuole Corali*. — 1ª categoria: 1°, Scuola G. Monaco del D. L. provinciale di Livorno; 2°, Scuola A. G. E. G. A. T. di Trieste. — 2ª categoria: 1°, Scuola corale « Canterini romagnoli » del D. L. municipale di Imola.

® D. L. Provinciale di Genova. — E' stato dichiarato vincitore del torneo pianistico (vedi nostro fascicolo dello scorso maggio) il signor Tullio Marcoggi di Milano che ha eseguito anche un concerto finale d'onore. Al 2°, 3° 4° e 5° posto sono stati classificati, rispettivamente, Antonio Tromboni di Palermo, Anna Romeo di Trieste, Angela Sogni di Milano e Tina D'Avossa di Roma.

® O. N. D. Prov. Spezia. — A rettifica di quanto abbiamo pubblicato nell'ultimo fascicolo, informiamo che vincitore assoluto del *Torneo violoncellistico* è stato il milanese Antonio Janigro.

® Festival delle danze e canto corale a Montecatini. — La giuria ha stabilito la seguente classifica:

*Medaglia d'oro*: Canterini Etnei di Catania e medaglia vermeil Gruppo di Feltre per *le danze e canto corale*.

Medaglia d'argento: Canterini di Val d'Aosta e Gruppo popolaresco di Grotta Grimaldi (Alessandria); Gruppo Pistoiese e Gruppo Grosio di Sondrio medaglia d'argento per le *danze e canto corale*; Giacomette di Torino e Camerata dei Canterini Romagnoli di Longiano, per le *danze e canti corali*.

Per i *complessi corali*: Cantori livornesi medaglia d'oro; Camerata Canterini di Romagna e Massa Lombarda medaglia vermeil; Gruppo cantori sardi di Cagliari medaglia di argento.

Per *le danze*: Gruppo popolare di Aviano medaglia d'oro; Gruppo di Loreto medaglia vermeil, Gruppo di Vignano di Pola medaglia d'argento; Gruppo Resia di Udine medaglia d'argento.

La Camerata Imolese dei canterini romagnoli era fuori concorso.

® Premio Baruzzi, Bologna. — Riferendoci all'esito del Concorso pubblicato nel nostro fascicolo di maggio, informiamo che tra i due premiati — maestro Gandino e maestro Jacchia — la sorte ha favorito il primo, al quale viene assegnato, pertanto, il vistoso premio di L. 40.000.

# NOTIZIE

® Il Duce ha ricevuto l'on. Dino Alfieri, presidente della Società Italiana Autori ed Editori, il quale lo ha informato sull'andamento della Società e sui favorevoli risultati conseguiti, che hanno meritato il pieno gradimento del Capo del Governo.

Lo stesso on. Dino Alfieri, in un banchetto offerto alla stampa italiana a Parigi ha dichiarato che il *diritto d'autore*, malgrado sia in taluni suoi aspetti solidamente riconosciuto e codificato, conserva tuttavia alcunchè di precario. Egli ha così proposto una azione energica e continua affinchè, in occasione della revisione della convenzione di Berna che avrà luogo nel 1936, l'opinione pubblica comprenda e sostenga gli autori nelle loro rivendicazioni e affinchè, sopratutto, si sappia che fra i diritti di proprietà il diritto d'autore è al tempo stesso il meno materiale, il meno discutibile e il più puro.

® La R. Accademia di S. Cecilia, d'accordo con l'O. N. Balilla ha istituito nel suo Conservatorio 40 borse di studio così distribuite: 10 per i violinisti; 10 per i violoncellisti; 10 per i pianisti; 10 per gli elementi scelti dalle Accademie corali. Tali borse sono riservate a quegli organizzati di sesso maschile che dimostrino spiccata tendenza per la musica e per il canto, per permetter loro di intraprendere uno studio sistematico e profittevole di queste discipline.

® Il Papa ha ricevuto il maestro Don Licinio Refice che gli ha riferito sul suo viaggio artistico nell'America del Sud. Il maestro Refice, infatti, il 12 corr. si è imbarcato a Napoli alla volta del Brasile. Quivi egli dirigerà a Rio de Janeiro al Teatro Municipale la sua opera *Cecilia* e poi i suoi oratori: *Il Trittico francescano*, il *Martirio di Sant'Agnese* e la *Samaritana*.

In novembre il maestro Refice andrà a dirigere la *Cecilia* in Olanda e poi ancora in Ungheria e in Austria.

® Il segretario del Sindacato nazionale fascista orchestrali e bandisti ha diramato ai direttori dei complessi una circolare per rilevare come nelle manifestazioni e nei trattenimenti dove la musica ha parte predominante i repertori siano nella quasi totalità composti di musica straniera.

La circolare, dopo aver rilevato anche il danno morale ed economico che deriva per questo fatto a una vasta categoria di persone, richiama l'opportunità che nei programmi venga data assoluta preferenza al repertorio italiano e che alle orchestrine siano sempre date denominazioni italiane.

® Sotto gli auspici di quell'ente turistico, è stato istituito un teatro sperimentale lirico

a Rieti, per organizzare delle rappresentazioni nelle quali i giovani elementi possano perfezionare le loro qualità vocali e sceniche.

Essi saranno scelti attraverso periodiche udizioni — che avranno luogo a Roma, dove dovranno recarsi a loro spese — da una apposita Commissione. Gli aspiranti dovranno inviare domanda in carta semplice, specificando la qualità della voce, gli studi compiuti, la data ed il luogo di nascita, unendo la propria fotografia.

Il Liceo musicale « G. Verdi » *di* Torino, per una convenzione fra il Municipio e lo Stato, viene assunto da quest'ultimo, prendendo la denominazione di Regio Conservatorio. Il Municipio, che non avrà più alcun controllo nè morale, nè artistico sull'Istituto, ma conserverà solamente la proprietà dello stabile, corrisponderà un contributo di 560 mila lire annue, oltre ad assumersi le spese di riscaldamento e di manutenzione.

La Fiera del Levante di Bari, che già nel 1930 allestì un apposito padiglione per la mostra campionaria musicale, ne prepara quest'anno una per gli strumenti musicali.

Essa avrà uno sviluppo particolare, anche in ragione del fatto che Bari, centro su cui gravita non solo la Puglia, ma quasi interamente la Lucania, è un mercato fieristico musicale di primissimo ordine. Infatti, entrambe le regioni sono di sviluppatissimo gusto e cultura musicale e quindi possiedono bande ed orchestre in gran numero, non fossilizzate nei metodi antichi, ma pronte a seguire i perfezionamenti moderni che in fatto di tecnica strumentaria musicale si vanno attuando.

I maestri italiani Vittorio Moratti e Goffredo Saiani hanno avuto l'invito di sostenere un corso, rispettivamente di canto e di violino, al Mozarteum di Salisburgo, durante il prossimo festival musicale.

E' già definito il cartellone del Teatro Reale dell'Opera di Roma, per l'anno XIV. Esso comprende tre opere di primissima esecuzione (*Cyrano di Bergerac* di Alfano, *Notturno romantico* di Pick Mangiagalli, e *Dottor Oss* di Bizzelli, vincitrice, quest'ultima, del concorso indetto dallo stesso teatro). Nuove per Roma saranno *Orseolo* di Pizzetti, *Dibuk* di Ludovico Rocca e *La Passione* di Liuzzi. Tra le opere di repertorio figurano: *Un ballo in maschera* e *La forza del destino* di Verdi; *L'Italiana in Algeri* di Rossini; *Mefistofele* di Bolto; *Adriana Lecouvreur* di Cilea; *Iris* di Mascagni; *Andrea Chénier* di Giordano; *La fiamma* di Respighi; *Il Trittico* di Puccini; *Giulietta e Romeo* di Zandonai; *Mosè* di Perosi; *Tristano e Isotta* di Wagner; *Pelleas et Melisande* di Debussy, con il complesso dell'Opéra Comique di Parigi.

E' fatta riserva, inoltre, di rappresentare fuori abbonamento qualcuna delle seguenti altre opere: *Gioconda* di Ponchielli; *Madama Butterfly* di Puccini; *Amore dei tre Re* di Montemezzi; *Manon* di Massenet; *Mignon* di Thomas.

Il maestro Tullio Serafin è stato confermato direttore generale della stagione.

Anche il cartellone del Teatro alla Scala è stato definito. Si daranno, in primissima esecuzione, *Il campiello* di Wolf Ferrari, *La donna taciturna* di Strauss (della quale parla ampiamente in questo fascicolo il nostro corrispondente berlinese) ed il balletto *L'amore delle tre melarance*, fiaba di Carlo Gozzi, adattata da R. Simoni per la musica di G. C. Sonzogno.

Nuove per Milano saranno: *Orseolo* di Pizzetti, *La farsa amorosa* di Zandonai, *Ave Maria* di Allegra.

Fra le opere di repertorio figurano: *Ernani* (che inaugurerà la stagione il 26 dicembre), *Rigoletto* e *Otello* di Verdi; *Il matrimonio segreto* di Cimarosa; *Lucia* e *Don Pasquale* di Donizetti; *Gioconda* di Ponchielli; *Mefistofele* di Bolto; *Wally* di Catalani; *Il Tabarro, Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* di Puccini; *Iris* di Mascagni; *Il Natale* di Perosi; *Mignon* di Thomas; *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns; *La leggenda della città invisibile* di Rimsky-Korsakoff; *Lohengrin* e *Parsifal* di Wagner.

Dirigeranno i maestri Antonicelli, Del Campo, Marinuzzi, De Sabata (il *Sansone e Dalila*) e Cooper (l'opera russa).

Il calendario degli spettacoli all'Arena di Verona — direttore Gino Marinuzzi — è il seguente: *Norma* (la Cigna, la Stignani, Parmeggiani, Pasero) 25, 27 luglio, 1 e 4 agosto; *Cavalleria rusticana* (la Rasa, Masini, la Palombini, Tagliabue) con il ballo *Shéhérazade* di Rimski Korsakoff, 28 luglio, 3, 6, 10, 13 agosto; *Loreley* (la Cigna, l'Albanese, Merli, Tagliabue), 30 luglio, 8, 11 e 15 agosto; *Resurrezione di Cristo* di Perosi (la Caniglia, la Palombini, Parmeggiani, Tagliabue) 17 e 18 agosto.

Il maestro Padovani dirigerà a Rio de Janeiro, a quel Municipale, molte opere italiane tra cui *I Puritani*, pel centenario belliniano. Verrà anche riesumata *Fosca* di Carlo Gomes, rappresentata alla Scala nel 1873 con bellissimo successo.

L'Avanguardista fiorentino Giorgio Ciompi, diciassettenne, appartenente alla 91ª Legione, ha completato i suoi studi di perfezionamento per violino a Parigi, vincendo per concorso il « Grand Prix » di quel Conservatorio Musicale, da moltissimi anni non conseguito da italiani. Il successo musicale del giovine Ciompi è stato rilevato con parole di entusiastico elogio dalla stampa francese.

Il maestro Alfredo Casella sta lavorando a un *Concerto* per violoncello e orchestra e a un'orchestrazione della *Ciaccona* di Bach. Sta pure terminando la revisione delle due *Sinfonie in do maggiore* e in *re maggiore* di Muzio Clementi, che ha recentemente scoperto a Washington, sinfonie che si consideravano perdute, e il cui ritrovamento offre un vivo interesse.

Il compositore bergamasco Eugenio Giudici ha terminato *Il Ducato di piazza P.I.A.*, scene comico popolari in due atti.

Il Gran Premio di Roma parigino — il cui tema era *Il castello addormentato*, scena lirica di B. Simandre — è stato aggiudicato all'unanimità pel 1935 a René Challan, nato a Asnières nel 1910, già 2° Gran Premio nel 1934 ed allievo di Henri Busser.

Il 1° Secondo gran premio, ed il 2° Secondo gran premio sono stati aggiudicati, rispettivamente, a Pierre Maillard-Verges (Parigi 1910) allievo di Dukas ed a Marcel Stern (Parigi 1909) allievo di Busser.

La Commissione aggiudicatrice era composta dai maestri Bachelet, Charpentier, Hüe, Pierné, Rabaud, Busser, Kunc e Laparra.

Dopo l'improvvisa morte di Witherspoon, è stato chiamato alla direzione del Metropolitan di Nuova York,' il tenore Edward Johnson, che, nel 1908, studiò a Firenze col maestro Vincenzo Lombardi e percorse poi una brillante carriera nei principali teatri d'Italia e dell'estero, Lucrezia Bori è stata invitata a far parte del Comitato direttivo.

Direttori d'orchestra della prossima stagione saranno i maestri Panizza, Bodanzki, Hasselmans e Pelletier. Tra gli artisti scritturati figurano Rosa Ponselle (che farà la *Carmen*, prima opera della stagione), Tibbett, Lotte Léhmann, Lily Pons.



# NECROLOGIO

### ALBERTO CAMETTI

Con grande ritardo — epperò non abbiamo potuto darne prima notizia ai nostri lettori — ci è pervenuta la triste notizia della morte del nostro caro amico ed eminente collaboratore, avvenuta a Roma il 1° giugno u. s.

Nato nella stessa città nel maggio 1871, Alberto Cametti aveva seguito i corsi dell'Accademia di S. Cecilia, riuscendo in seguito, a forza di studio ed animato da ferrea volontà, a formarsi una vasta cultura.

Poteva considerarsi uno dei più eruditi musicologi italiani dotato, per di più, di acuto spirito di osservazione. Ricercatore accurato ed espositore impeccabile di dati e di notizie, che attingeva alle fonti più disparate, era un informatore preciso ed un rettificatore implacabile delle inesattezze altrui.

Aveva collaborato e collaborava nelle più importanti riviste e pubblicazioni musicali. Lascia interessanti monografie su Palestrina, Jacopo Ferretti, Bellini, Piccinni, Frescobaldi, Luigi Rossi, sui Belliniani d'Italia, su Carissimi ecc. Attendeva con altri ad un lavoro su *I musicisti italiani dall'inizio del medio evo ai giorni nostri*.

Scrisse pure molta ed apprezzata musica sacra, da camera ecc.

Copriva la carica di maestro di cappella della chiesa di S. Luigi dei Francesi ed era membro della commissione per la musica ecclesiastica, creata da Pio X.

Alla Sua memoria inviamo un commosso saluto ed alla desolata famiglia le più profonde condoglianze.

### Cav. GUIDO CARISCH

In età ancor giovane è morto improvvisamente a Milano, il 9 c. m., il Cav. Guido Carisch, gerente della Casa editrice musicale omonima.

Uomo colto, simpatico, buono, spirito aperto a ogni nobile e moderna idealità artistica, industriale dotato di una salda esperienza e competenza, il Carisch aveva saputo conferire alla sua Casa una notevole importanza, specialmente nel campo della musica sinfonica e in quello della leggera, meritandosi non poche soddisfazioni.

Alla sua Casa aveva anche annesso un'industria fonografica e una di macchine da scrivere, la cura delle quali non diminuiva però affatto la sua attività di editore musicale, che era pur sempre quella a lui più cara.

Rivestiva cariche nella Società degli autori ed editori ed in altre istituzioni tecniche per la tutela del diritto d'autore; era consigliere dell'Ente milanese per i Concerti Sinfonici.

Vada alla Sua memoria il nostro mesto saluto di colleghi e amici, e alla sua famiglia desolata — soprattutto alla vedova e alla figliuola — l'espressione del nostro profondo dolore.

---

A Napoli, il 18 giugno, ha cessato di vivere Pasquale Fonzo, compositore fra i più notevoli di canzoni, tra le quali ricordiamo *Canta Mari, 'A Calamita, 'O core de femmena, Maggio, Primavera di baci* ecc. per non citare che quelle di maggior successo.

Lo scorso giugno, all'età di 74 anni, è morto il decano dei compositori americani, Charles Martin Loeffler, nella sua residenza di Meadovmere Farm. D'origine alsaziana, aveva scritto molti poemi sinfonici.

Mentre dirigeva l'orchestra è morto ad Udine il 6 c. m. — per improvvisa sincope — il maestro Giuseppe D'Arienzo, insegnante a quell'Istituto musicale, direttore delle fanfare dell'O.N.B. e della Milizia, ed autore di apprezzate composizioni.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1758). *Notturno in Do diesis minore*, Opus extra. Pubblicazione postuma. Prima versione autentica (Brugnoli). (B) L. 3,—

SCHUBERT (F.) (E. R. 1771). *Ave Maria*, Op. 52 N. 6 (Liszt-Tagliapietra). (B) L. 3,—

### CANTO SOLO

CONRAD (C.) (123446). *Continentale* (MS-Br). Versi di E. Frati. (A) L. 1,25

WAYNE (M.) (123445). *Omettino, è tempo di dormire* (MS-Br). Versi di E. Frati. (A) L. 1,25

### CANTO E PIANOFORTE

CATULLI (S.) (123402). *Soltanto in sogno!* Canzone-Tango (MS-Br). Versi di M. T. Sani. (A) L. 5,—

### MANDOLINO

CONRAD (C.) (123446). *Continentale* - con parole. Versi di E. Frati. (A) L. 1,25

WAYNE (M.) (123445). *Omettino, è tempo di dormire* - con parole. Versi di E. Frati. (A) L. 1,25

### PICCOLA ORCHESTRA
### (con Saxofoni)
### con Pianoforte conduttore

BILLI (V.) (123137). *Catalanita*. Canzone-Tango. Versi di Fouché. (A) L. 6,—

——— (123338). *L'ombra d'un fiore*. Canzone Slow-Fox. (A) L. 6,—

### JAZZ-ORCHESTRA

CULOTTA (I.) (123364). *Do You know, Mammy?* (Lo sai, mamma?) Fox-trot. (A) L. 6,—

——— (123281). *Solo un cantuccio*. Slow-Fox. (A) L. 6,—

### ORCHESTRINA

ROBBIANI (I.) (123276). ROMANTICISMO. Fantasia sul 2° Atto (Culotta). (A) L. 10,—

VALLINI (M.) (123306). *Jalita*. Canzone-Tango-Serenata. Versi di Fouché. (A) L. 6,—

## ALTRE EDIZIONI

### CANTO E PIANOFORTE

AUTORI DIVERSI. *Trenta Ninne-Nanne* popolari italiane raccolte dal Sindac. Naz. Fasc. Musicisti. (A. De Santis, Roma).

BALLIMAN (R.). *Deux Mélodies*: 1. Notre bonheur sera très calme; 2. Une belle est dans la forêt. (Max Eschig, Paris).

CALTABIANO (S.). *I Pini*. Versi di A. Negri. L. 5. — *Chitarra di notte*. Versi di A. Negri. L. 6. (F. Bongiovanni, Bologna).

CAZALS (C. A.). *Cinq mélodies*. (Ed Smyth, Paris).

CICOGNA (G. A.). *Cinque Liriche*: 1. Egle (G. Carducci); 2. Incontro (A. Vivanti); 3. Serenata (E. Praga); 4. Sul fiume (E. Panzacchi); 5. Notturno (G. Marradi). (A. & G. Carisch & C., Milano).

COLOMBO (A.)-JANIGRO (N.). *Ninne Nanne d'ogni regione d'Italia*. (Ed. « La Scuola », Brescia). L. 7,—

CUSOPOLI (C.). *Camicia nera*. Versi di G. Sassoli. (F. Bongiovanni, Bologna).

FRINGS (L.). *Chanson de Fortunio*. Poésie de A. de Musset. (Max Eschig, Paris).

GENTILUCCI (O.). *Due Liriche*, versi di V. Tommasucci. 1. Pianto di madre; 2. Perdizione. (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuna L. 5,—

HEMSI (H.). *Coplas Sefardies* (Chansons Judéo-Espagnoles). — *Yom Guilû Yavô, Yavô!* Esquisse hébraique. (Edit. Orientale de Musique, Alexandrie).

MAMOLI (A.). *Inno degli Artiglieri*. Versi di A. Fulloni. (Presso l'A., Bologna).

MARTINENGO (A.). *Io e tu*.... Lirica. Parole di F. Passy. (Propr. dell'autore).

NAPOLI (I.). *Figlio dormi, dormi figlio*. (F.lli De Marino, Napoli).

NIN (J.). *Dix Noëls espagnols*. (Max Eschig, Paris).

NIVERD (L.). *Vingt-cinq Leçons de Solfège élémentaire*. (Max Eschig., Paris).

PICK-MANGIAGALLI (R.). *Canzonetta*. (A. Colantuoni). — *Ecco Settembre* (G. D'Annunzio). (A. & G. Carisch & C., Milano). Ciascuna L. 6,—

PESTALOZZI (H.). *Lieder und Gesänge*. (Hlg & Co., Leipzig).

RUCANO (A.). *Inno dell'9° Regg. Fanteria*. Versi di A. C. Panaya. (Propr. del Comando del Reggimento).

RUETER (R.). *Zwei Vaterländische Kanons*. (H. Litolff's, Braunschweig).

ROSSI (D.). *Udii nella notte tre geishe cantare*. (A. & G. Carisch & C., Milani). L. 8,—

ROSSI (G.). *Composizioni musicali inedite*. (Tipogr. Il Cenacolo, Firenze).

SIMON (H.). *Vier Lieder aus dem deutschen Psalter*. (H. Litolff's, Braunschweig).

TODARO (G.). *Disinganno* (M. Rapisardi). (R. Izzo, Napoli).

### PIANOFORTE A DUE MANI

SCOTT (C.). *Danse Nègre. — Nursey Rhymes. — Danse Nègre*. (Elkin & Co. Ltd., London).

### DUE PIANOFORTI

KONSTANTINOFF (K.). *Légende du Bouleau*. Ballade symphonique pour Piano et Orchestre. Réduction. (Max Eschig, Paris).

POULENC (F.). *Concerto en ré min. pour deux Pianos et Orchestre*. Réduction (Rouart, Lerolle et C., Paris).

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. 75.000.000

SEDE IN **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

AMMINISTRAZIONE IN **TORINO** - VIA S. TERESA, 2

AZIENDE RIUNITE

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

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**TORINO**

CASELLA POSTALE N. 477

VIA S. TERESA, 2 - TEL. 44381/82/83/84

# DITTE RACCOMANDATE

## NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*

**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

*MILANO.*

**Casa Ed. Musica Sacra** - Fatebenefrat., 21.

**G. Ricordi e C.** - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.

*NAPOLI.*

**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*

**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*

**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*

**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

*TRIESTE.*

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

*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.

## INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO VIII · IX · AGOSTO · SETTEMBRE · MCMXXXV · XIII

NUOVI DISCHI
CELEBRITÀ

# G. S. BACH

**Concerto Brandeburghese N. 5 in «Re magg.»:**

I mov., p. I e II allegro . . . . . DB 1783 L. 30
II mov., affettuoso
III mov., allegro . . . . . DB 1784 » 30

**Trio Cortot-Thibaud-Cortet e Orchestra della Scuola Normale di Parigi**

già pubblicato:

**Concerto Brandeburghese N. 2 in «Fa magg.»:**

Corale e Preludio «Crediamo in un Dio solo» . . . . . AW 100/102 L. 90

**Orchestra Sinfonica di Filadelfia (m.° L. Stokowsky)**

# V. HOROWITZ (pianista)

**con l'Orchestra Sinfonica di Londra (m.° Coates)**

**Rachmaninoff, Concerto N. 3 in «Re min.», op. 30:**

I mov., allegro, p. I e II . . . . . DB 1486 L. 30
I mov., allegro, p. III e conclusione . . . . . DB 1487 » 30
II mov., intermezzo adagio, p. I e conclusione . . . . . DB 1488 » 30
III mov., finale allegro, p. I e II . . . . . DB 1489 » 30
III mov., finale allegro, conclusione

**Rachmaninoff, Preludio in «Sol min.»,** op. 23, n. 5 DB 1490 L. 30

Con album Serie M 62, in omaggio, L. 150. - I dischi si vendono anche separatamente

*Rivenditori autorizzati in tutte le città d'Italia e Colonie.*

**Tutti i dischi di ballabili e canzoni "LA VOCE DEL PADRONE„ costano ora L. 12.-**



CARLO ERBA S. A.: MILANO




L'uomo che digerisce bene è più sereno, più volitivo, più forte.

Opopeptol
Il digestivo classico



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



**VOCALIZZI NELLO STILE MODERNO**

**con accompagnamento di Pianoforte**

I. SERIE

CASELLA - CASTELNUOVO TEDESCO - MALIPIERO - MULÉ - PIZZETTI - POZZOLI - VITTADINI - ZANDONAI.

Fasc. I. Otto Vocalizzi per Voci acute.
Fasc. II. Otto Vocalizzi per Voci medie.
Fasc. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi.
Ciascun fasc. rileg. (E. R. 1046/48) L. 12

II. SERIE

ALFANO - CILEA - GIORDANO - MARINUZZI - PEDROLLO - PICK-MANGIAGALLI - RESPIGHI TOMMASINI

Fasc. I. Otto Vocalizzi per Voci acute.
Fasc. II. Otto Vocalizzi per Voci medie.
Fasc. III. Otto Vocalizzi per Voci gravi.
Ciascun fascicolo (E. R. 1049/51) L. 10

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

## ITALIA SETTENTRIONALE

**Canzoniere popolare dell'Italia Settentrionale.** Raccolto da E. ODDONE.

Canzoni della Valle d'Aosta; del Piemonte; della Lombardia; del Veneto; del Friuli; del Trentino; dell'Istria; Villotte Veneziane.

Volume con copertina a colori e fregi nel testo (120298) L. 20

**Dieci bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia,** raccolti e trascritti da G. CONFALONIERI.

La rosa e la viola; Canzone di nozze; Ninna nanna del mugnaio; Contrasto; Notturno; Invito alla danza alpestre; Serenata; Il papa e i dominatori; La mala figlia; La partenza del soldato.

Testo italiano e inglese (119997) L. 10

**Canzoni popolari dell'Istria** per Canto e Pianoforte, scelte, ordinate ed armonizzate da G. G. BERNARDI.

Fascicolo di 7 Canzoni (115638) L. 8

**Eco della Lombardia:** 50 Canti popolari lombardi, raccolti e trascritti da G. GIALDINI e G. RICORDI, con interpretazione italiana di L. Pullé, A. Zanardini ecc.

Vol. con copertina a colori (46961) L. 12

**Canzoniere Veneziano settecentesco** (50 Canzoni da battello). Scelta, revisione e armonizzazione di M. ZANON.

Cinque fascicoli (118621 a 625) di dieci Canzoni. Cad. L. 6

**Canti popolari Emiliani** di E. MASETTI.

Cinque Canti bolognesi; Otto Canti ferraresi; Un Canto modenese.

Copertina a colori (120955) L. 20

## ITALIA CENTRALE

**Cinque Canti popolari Toscani** (V. DAVICO). (121069) L. 8

1. Fiorin d'argento. - 2. Ninna nanna. - 3. Fior di pepe. - 4. O luna. - 5. O maggio bello.

**Canti popolari Toscani** di L. GORDIGIANI. Due volumi (49130-31), il primo di 38 Canti, il secondo di 29 Canti. Cad. L. 15

**Impressioni campestri Toscane** (dalla raccolta dei Tigri) di M. PIERACCINI per Canto e Pianoforte.

I. In casa mia non c'è stato maestro... (Rispetto). — II. Chi tardi arriva... (Stornello). — III. Quando cammini (Rispetto). — IV. E uno, e due, e tre... (Stornello). — V. Eh! ci vuol altro... (Rispetto). — VI. V'insegnerò (Rispetto). — VII. E lo mio damo (Rispetto). — VIII. Beppino rubacuori (Rispetto). — IX. Fior di mortella (Rispetto). — X. Macina pur mugnaio (Rispetto).

10 Fascicoli (117630 a 39) Cad. L. 5
Completo (117640) » 25

**Canti e modi della Toscana.** Raccolti da P. FORTINI. 32 Canti.

Parte 1ª: Modi per cantare di poesia in ottava rima. — Parte 2ª: Canzoni. — Parte 3ª: Altri modi per cantare di poesia. — Parte 4ª: Cantilene dei bimbi toscani.

Vol. con copert. a colori (121230) L. 20

**Canti Pistolesi** musicati da E. ODDONE.

Il primo giorno di calendimaggio; Traditorello, m'hai rubato il core; Quando tu passi dalla casa mia; In alto, in alto, vo' fare un palazzo.

Un fascicolo (113849) L. 5

**Canti popolari Romaneschi.** raccolti e corredati d'accompagnamento di Pianoforte da F. MARCHETTI.

Un fascicolo di 12 Canti (34230) L. 8

**Canti popolari della campagna romana.** 26 Canti raccolti e armonizzati da G. NATALETTI e C. PETRASSI.

Vol. con copert. a colori (121335) L. 20

**Canti popolari Abruzzesi** trascritti da F. P. TOSTI. Versione ritmica di R. PETROSEMOLO. Fasc. di 15 Canti (46742) L. 6

**Canti della terra d'Abruzzo** riespressi da E. MONTANARO. Vers ritm di E. MUCCI. Due volumi (119471-120057), il primo di 20 canti, il secondo di 31, con copertina a colori e fregi nel testo. Cad. L. 20

## ITALIA MERIDIONALE

**Eco di Napoli:** 150 celebri Canzoni popolari Napoletane per Canto e Pianoforte, con la traduzione italiana, raccolte da V. DE MEGLIO.

Tre volumi (44980-45980-93530), di 50 Canzoni, con copertina a colori Cad. L. 10

**Sei Canti popolari Pugliesi,** raccolti da A. SCHIUMA. (121556)

V'scit, oh! Tr'zzaréul! — E ci si vole fé. — Oh! Uldinella mai! — La Rèa. — Affacc't', m'senna. — Fatta v'dé.

Volume con copertina a colori L. 10



## ITALIA INSULARE

**Canti della terra e del mare di Sicilia** di A. FAVARA. Testo siciliano con traduzione italiana

Vol. I.: 16 Canti della terra; 6 Canti del mare; 3 canti religiosi. — Vol. II.: 10 Canti della terra; 7 Canti del mare; 3 Canti religiosi.

(111243-118380) Cad. L. 15

**Canti di Sardegna** (L'Anima del Popolo Sardo) 37 Canzoni (con traduzione italiana) raccolte da G. FARA.

Volume illustrato da V. SIMONETTI (119080) L. 20

## CANTI DIVERSI

**Canti della Montagna,** raccolti e ordinati da U. Balestrieri, E. Monney, P. Ravelli, armonizzati da L. FERRARIA.

121902 a 910: 1. Canti Valdesi, L. 6. — 2. Canzoni Valdostane, L. 12. — 3. Canzoni Valsesiane, L. 6. — 4. Canti Piemontesi, L. 6. — 5. Canti Trentini, L. 6. — 6. Villotte Friulane, L. 12. — 7. Canzoni Sarde, L. 6. — 8. Canti di soldati, L. 6. — 9. Canti del Maggi, L. 5.

Completi (120901) L. 30

**Canti popolari italiani di regioni diverse** elaborati per Voci soli da F. B. PRATELLA (121536) L. 6

1. Canta del fronte (Canzone popolare della grande guerra. - 2. Marion (Canzone a contrasto emiliana). - 3. I tre tamburi (Canzone a dialogo toscana). - 4. Scoglio « campana » (Canto dei pescatori genovesi). - 5. La Canta d'Africa (Canzone popolare italiana).

**Canti popolari** (diversi) raccolti e trascritti con accompagnam. di pianoforte da M. A. DICKINSON. 10 Canti (99200) L. 5

1. L'Addio del coscritto. - 2. Maria Maddalena. - 3. Il Marinaio. - 4. La Nana. - 5. Tra la la là. - 6. La Marianna. - 7. O mamma mia. - 8. Vuoi tu sapere? - 9. La bella Lena. - 10. La lontananza.

M. BÉCLARD - D'HARCOUR

**3 Chants des Andes** 1. Yaravi, Canto d'Amore; 2. Desde Lima Vengo (Vengo da Lima) 3. El baile de me sombrero. Un fasc. (testo francese e spagnolo) (120128) L. 6,—

**Mélodies populaires indiennes** (Équatour-Pérou-Bolivie). — 46 Airs chantés 9 Airs de flûte) (118966) L. 24.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

GIULIO BAS

TRATTATO D'ARMONIA

VOL. I (E. R. 1581), Armonia della tonalità, Semplice o Diatonica; Accordi (di tre suoni) e loro successione. **L. 12.** — VOL. II. (E. R. 1582), Combinazione di accordi. **L. 10.** — VOL. III. (E. R. 1583), Modulazioni. **L. 6.** — VOL. IV. (E. R. 1584), Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica. **L. 7.** — VOL. V. (E. R. 1585), Esercizi elaborati e commentati. **L. 12.**

TRATTATO DI FORMA MUSICALE

VOL. I. (E. R. 1590), Prefazione ed Indice analitico. **L. 4.** — VOL. II. (E. R. 1591), Elementi di ritmo. **L. 7.** — VOL. III. (E. R. 1592), Il Periodo musicale. **L. 7.** — VOL. IV. (E. R. 1593), Forma di Canzone a strofe uguali. La Messa e i Pezzi liturgici in genere. Forma binaria e ternaria di Canzone. **L. 9.** — VOL. V. (E. R. 1594), La Suite in genere. Preludio ed affini. Variazioni. **L. 8.** — VOL. VI. (E. R. 1595), Minuetto di tipo ternario ed affini. Recitativo. Arioso. Aria. Nozioni di Forma nel Melodramma. Il Rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche. Affini. **L. 6.** — VOL. VII. (E. R. 1596), Primo tempo di Sonata. Rondò. Sonata. Il complesso della Sonata. Ouverture. Concerto. Fantasia. Poema sinfonico. **L. 9.**

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO
VIA BERCHET, 2

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

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


## SOMMARIO


G. Nataletti. — Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo . . . . Pag. 301
E. Paolone. — Angelo Mariani e la sua malattia . . . . . » 308
C. L. — La celebre cantante Jenny Lind . . . . . » 310

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** La singolare fortuna all'estero di un'opera italiana. - Un'opera sconosciuta di Piccinni. - Italia. - Estero . . . . . » 315

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 320

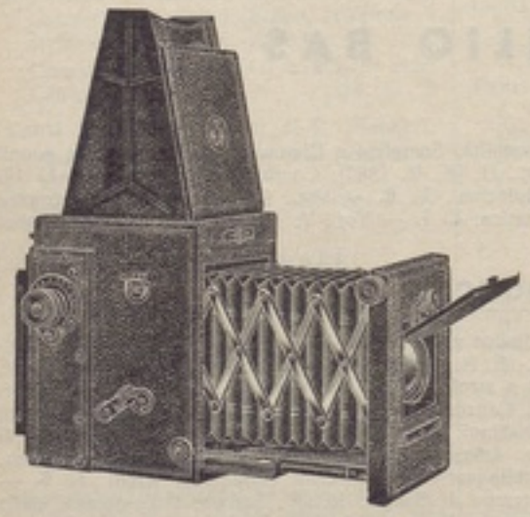
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 323

**IN TUTTI I TONI:** Confidenze d'autori. - Concorsi. - Notizie. - Necrologio . » 328

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 333


**BRANO MUSICALE**

R. Zerboni: *Canto Beduino.* Parole di G. Ungaretti.

*APPARECCHI FOTOGRAFICI*

**THORNTON-PICKARD**

RAPPRESENTANTI:

**LAMPERTI & GARBAGNATI**

**MILANO**

**Piazza S. Alessandro, 4**


ANNO XVII. AGOSTO-SETTEMBRE 1935-XIII N. 8-9

MVSICA D'OGGI

# Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo

Cantastorie, canterino, cantampanca, orbo, rinaldo, improvvisatore, poeta a braccio e, più semplicemente ancora, « poeta », ecco qualcuno dei nomi con i quali si designava e si designa questa figura caratteristica ed interessante di rapsodo popolare, dal bagaglio ricchissimo di leggende, di storie, di canti, dalla mente imaginifica e smagliante, dalla voce calda e suadente.

Cantastorie ed improvvisatore: due attività differenti ma che però si fondono e si confondono integrandosi a vicenda e che non possono essere studiate separatamente. Ecco perchè, in questa breve rassegna degli improvvisatori popolari, si parlerà sia delle improvvisazioni, sia dei così detti *canti di scrittura.*

Qualche anno fa, un giovanissimo studioso, Francesco Ugolini, in un suo articolo intitolato *Il crepuscolo del cantastorie*, dopo aver gettato uno sguardo sulle « reliquie superstiti dell'antica consuetudine », concludeva con un saluto alla secolare tradizione che, cadendo nell'oblio, lentamente si dileguava.

Orbene, non è così. Il cantastorie, il poeta a braccio non è affatto morto e non è nemmeno agonizzante. È nascosto. La civiltà lo ha cacciato dalle vie, dalle piazze, gli ha tolto l'ufficio suo politico: il canterino si è rintanato nei sottosuoli, nelle cantine, con la sua poesia ed il suo canto; e ci è voluto un ente della potenza dell'Opera Nazionale Dopolavoro per riuscire a riportare sulle piazze, almeno una volta l'anno, questa forza viva ed operante di popolo.

***

I racconti affascinanti dei cantastorie, pieni di strane avventure, di fatti d'arme meravigliosi, d'amori sovrumani, si chiamavano e si chiamano in Italia *cantàri.* Sulla derivazione della parola non vi può essere dubbio: l'affinità tra il verbo nella sua forma all'infinito ed il sostantivo, dimostra che questo deriva da quello e che quindi il suono, la musica che accompagna sempre questi rimati e ritmati racconti ha prevalso, anche nel dare loro il nome, sulla semplice espressione vocale.

Questo termine, *cantàre*, lo troviamo adoperato abbondantemente in Provenza, in Spagna, in Portogallo, ma con il significato di lirica, di cantica, sin dal 1200. In Italia, nei documenti che primi ci riferiscono la parola, e che sono alcune rime

della scuola poetica siciliana, conservateci in un Cod. Vaticano, questa ha ancora un valore estensivo e generico. Il primo documento che ci parla del cantàre non più come una forma lirica, ma come una composizione narrativa, è quel curioso testimoniale bolognese del 1307, pubblicato dal Levi, ove si incontrano le locuzioni « primum cantare », « secondum cantare ». Ma la forma, dirò così, classica del cantàre, l'ottava, fu assunta verso il XIV secolo in Toscana: semplice ottava dapprima, poi man mano sempre più robusta, sempre più severa sino all'abbandono dei rustici banchi dei cantastorie per servire la fantasia alta e possente dei nostri massimi poeti cavallereschi.

Vari studiosi hanno raccolto ed ordinato, riassumendo il lungo lavoro compiuto dalla ricerca erudita, le varie testimonianze che documentano la diffusione in Italia della costumanza del cantare in panca. Diffusione veramente eccezionale. Pisa, Lucca, Siena furono per più secoli centri importantissimi dell'attività dei cantampanca, così come Firenze, ove il cantàre popolaresco, per merito del Pucci, raggiunge la sua più alta espressione e perfezione artistica, era il vivaio dei canterini, famosi in ogni parte d'Italia. E Verona, e Venezia, e Padova, e Viterbo e giù ancora, Roma, Aquila, Velletri, Napoli hanno tutte i loro cantastorie, i loro improvvisatori che, attraverso le vecchie carte degli archivi e delle biblioteche, tornano, con suggestivo potere, a vivere la loro vita d'una volta.

La bisaccia del canterino era ed è duplice: da una parte questi componimenti, che si possono chiamare epico-narrativi, i cantàri; dall'altra quelli lirici, costituiti da tutta quella vasta produzione, dispersa qua e là nei codici, che riflette così bene la vita di questa progenie di Dafni e che contiene anche la parte propriamente detta dell'improvvisazione.

I cantàri possono, per comodità di analisi, essere ordinati in varie classi: cavallereschi (carolingi e bretoni), leggendari, religiosi, classici, novellistici, storici-contemporanei. I *poeti* d'oggi conoscono molto bene questi *canti di scrittura*, come essi li chiamano. Non è buon poeta chi, accanto al Tasso, all'Ariosto, a qualche rima del Petrarca ed a qualche terzina di Dante, non sappia le favole e le storie di un tempo: studio lungo, paziente e che ci meraviglia, tanto più che il repertorio è ancor oggi trasmesso ed imparato, come un tempo, quasi esclusivamente oralmente.

Orlando, Rinaldo, i Paladini, il tradimento di Gano, sono i temi fondamentali dei cantàri cavallereschi, così come il Bel Gherardino, Liombruno, il Gibello, Gismirante, la donna del Vergiù emanano oggi lo stesso profumo di una volta e sono cantati ed accolti con lo stesso impegno e la stessa commossa attenzione con cui venivano intonati ed ammirati secoli addietro nella piazzetta di San Martino del Vescovo, vicino alle case degli Alighieri a Firenze, sul molo di Napoli o sulle pendici di Monte Testaccio a Roma.

La religione cattolica, con le sue tante leggende, con le sue tante storie è stata una sorgente abbondantissima di cantàri: anzi possiamo ben dire che la poesia religiosa è la vera nostra *epica* nazionale: ancor oggi la natività di Gesù, la sua vita, la sua Passione, la vita di S. Pietro e S. Paolo, quella della Vergine servono di traccia a innumerevoli improvvisazioni, in nulla inferiori, per bellezza ed emozione, a quella famosa della poetessa improvvisatrice Agata Scorcia: Gesù fa un liuto e che il Vigo chiamò « ottava mirabile ». Ma di questa e di altre opere di « poeti di popolo » vedremo tra breve.

Anche le storie d'argomento classico sono rimaste profondamente incise nel-



l'animo del popolo: la storia d'Enea, la guerra di Troia, Piramo e Tisbe, Orfeo dalla dolce lira, Giasone e Medea, sono argomenti favoriti, come lo sono altresì le novelle più o meno moraleggianti, più o meno scollacciate, com'è l'Asino di Pipone, e come lo sono i poemetti di argomento storico contemporaneo, ove Giuseppe Mastrilli fa compagnia a Giuseppe Garibaldi e il nostro Verdi è magnificato alla stregua di un Landru di buona memoria.

Tutto questo materiale, veramente imponente per mole e per interesse, e non solamente letterario ma anche sociale, non è che la base, direi quasi il nucleo centrale, dell'arte dei nostri « poeti di popolo ». Perchè il « poeta », innamoratissimo dei grandi poeti, degli antichi cantàri e di quelli di recente composizione e loro divulgatore appassionato, è essenzialmente un improvvisatore.

Date un tema qualsiasi ad un « poeta »: dategli, se volete, anche la prima rima: egli, dopo brevissimo raccoglimento, inizierà a cantare il suo nuovo cantàre: uno dopo l'altro gli endecasillabi sgorgheranno dal suo cuore. Tre anni fa, al raduno dei poeti improvvisatori, un omettino esile con il solco dell'elmetto ancora impresso sulla fronte, cantò con croica semplicità, terminando la sua ottava:

Doppo penato quattro primavere — misimo in cima ai monti le bandiere!

Siamo molto distanti dall'estetica poetica in auge attualmente in alcuni circoli, ma siamo sicuramente in presenza della poesia. Come raggiunge la poesia questo inizio di ottava:

Se il Duce fa l'amore coi bambini — l'alleva su così da piccinini
perchè da questi tiene una speranza, — e li riunisce tutti a una paranza;

e quest'altro:

Il Duce ha 'a fortuna nelle mani — pianta li fiori, che quando l'indomani
però si adopra come giardiniere: — co' 'ste piante ce fa quel suo volere.

stenografati lo scorso anno in Trastevere mentre i poeti si disputavano il premio del concorso interprovinciale dei poeti a braccio, indetto dal Dopolavoro dell'Urbe, improvvisando sul tema: Mussolini e i bambini.

I tecnici della poesia può essere che si saranno scandalizzati: io no, perchè amo questa brezza poetica che sulle ali della musica si accoppia al respiro del popolo. E amo che il popolo, chè solo il popolo è capace di tramandare nei secoli le canzoni delle gesta eroiche, sia chiamato a costruire la testimonianza perenne delle glorie di oggi.

***

Nella campagna Romana l'ottava improvvisata, appassionata e profonda, ora profumata, ora amara, ora spensierata, ora annebbiata, ma sempre sentita e personale, sboccia e fiorisce:

Rosa del mio giardino, la bbella pianta — In testa ce la porti 'na ritta crina,
ssei piccolina e ssei tanto odorente. — 'mezzo a lo petto 'na chiara funtana;
In petto ce le porti ddu rose bianche — e chi ce prenne l'acqua la mattina
riluce lo splennore a l'oriente. — morti e feriti tutti l'aresana.

Eccone un'altra, ben differente dalla precedente: quanto quella è risplendente di vita e di gioia, tanto questa è invece permeata di una disperazione senza freno:

Quando sò mortu vojo lassà dittu
nun me mettino accanto a un antro mortu
me faccinu un fossittu longo e strittu
quanto ce capi lo misero mio corpu.

Su la lapida poi ce lasserò scrittu
e chi la leggerà sarà un gran dottu:
ce giace sotto qui 'n amante affrittu
che dalla bella mai ebbe confortu.

L'ottava per il popolo del nostro agro così come per il popolo romano, non è, come lo stornello, il canto di ogni momento e di ogni occasione: l'ottava riveste un carattere più austero, più di cerimonia. Nelle famose ottobrate al monte Testaccio, mentre le allegre brigate festaiole carolavano al sole giocondo d'ottobre lanciando al vento gli allegri stornelli, gli amanti della *poesia* si ritiravano in gruppo a competere con lunghe gare di ottave:

Viemme segreta, stella arilucente
viemme segreta e nun m'appalesane,
semo cascati in disgrazia de la gente
se sono accorti de lo nostro amante,

e un mare noi faremo de tormenti
faremo infinta de volecce amane
e de volecce amà finta faremo
viemme segreta mentre ciameremo.

Ed ancora:

Eva fu allo monno madre de li dannì.
Lei ridussa Adamo a mal governo;
Tutte le donne soò piene d'inganni
bbelle de fora e brutte nell'interno.

La donna all'omo da dolori, affanni,
tribbolazioni d'un martirio eterno.
Pe' questo ar monno donna vo dì danno.
pozzo de paradiso, acqua d'inferno.

Un ricordo interessante del nome di uno di questi *poeti* romaneschi lo possiamo trovare in un sonetto del Belli: un popolano parla con un interlocutore invisibile che ha celebrato le doti di un certo poeta: ma anche il personaggio belliano ha il suo preferito:

Er Lanarino è bbravo: io ciacconsento;
ma si sentissi tu a li tre moretti
er zoppo che fottuto farzamento
le dà, ce resteressi a ddenti stretti.

Cantò 'na qualità de povesia
che ppareva ch'Apollo e tutt'er Monte
Parnaso fussi entrato a l'osteria.

Eh, se discurre, cristo pè li tetti!
che jerzera, accusì pè comprimento
buttò ggiù cert'ottave de sonetti
ch'er Tasso ciavria fatto un istrumento.

Ce fece la cascata de Fetonte
la morte de Sanzone e de Golia,
Muzzio Scevola all'ara e Orazzio ar ponte,
la bbarca de Caronte
er vol de Cruzzio drent'a la voraggine
e l'incennio de Roma e de Cartaggine.

Lo stesso Belli così inizia un altro suo sonetto:

A quer tempo che Tito imperatore
cò permissione che je diede Iddio

movè la guerra ar popolo giudio
pè gastigallo che ammazzò er Zignore...

e qui troviamo l'accenno alla *Vendetta di Cristo*, leggenda popolarissima ed argomento di cantàri assai diffusi.

Ed ecco l'ottava mirabile di Agata Scorcia, poetessa popolare improvvisatrice che, vissuta nella prima metà dell'800, a testimonianza del Vigo, « traeva la vita accattando »:

Fici un liuto lu figghiu di Diu
e ccu dudici cordi l'accordau;

prima, secunda e terza si rumpiu
e lu sacru liutu si scurdau;



primu fu Giuda quannu lu tradiu,
secunnu Petru quannu lu niau,

terzu Tumasu quannu nun cridiu,
si nun vitti ccu l'occhi e manau.

Questa ottava, che è veramente bellissima, ha avuto una grande diffusione ed è stata trovata, con le debite varianti, nelle Puglie, nella Campagna Romana e, con una formula melodica interessantissima, che rimpiango di non aver potuto trascrivere, a Tunisi nel quartiere cosidetto della Piccola Sicilia.

Di queste emigrazioni ed immigrazioni di canti molti si sono occupati e diffusamente. Ebbi occasione anche io di notare, tempo addietro, come di una orazione siciliana composta da un certo Notar Matteo di Ganci nella seconda metà del XVI secolo in onore della Vergine Maria di Piedigrotta, si siano trovati versi e gruppi di versi della Campagna Romana, accompagnati dalla loro formula melodica che, sia detto incidentalmente, fino ad oggi non è stata trovata accoppiata ad altre parole.

« Del fascino che emanava dai cantàri, una parte è ormai spenta per sempre: ci rimane la parola, ma la musica è perduta ». Così il Levi in un suo saggio sui cantàri leggendari del popolo italiano. Ma possiamo proprio dire *musica perduta per sempre*? Non potremmo cercare di individuare *quella* musica, in questa che si accompagna ancor oggi ai cantàri, e li sostiene e li vivifica e, servizio veramente prezioso, ne livella le ipermetrie e le deficienze metriche?

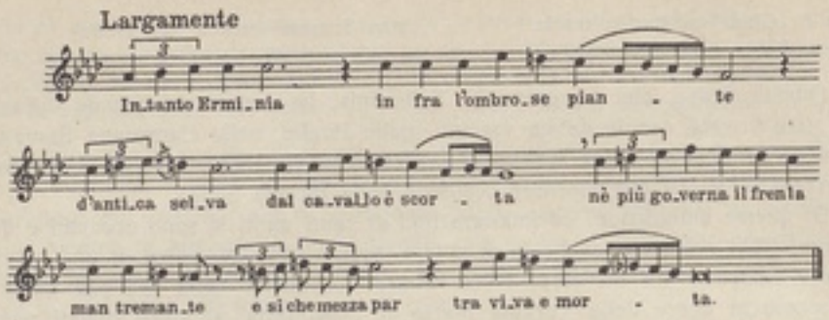
I cantàri, siano essi detti a memoria, siano essi improvvisati, siano essi centonizzati (nel *Gismirante* il Pucci ci rivela ingenuamente il suo metodo di lavoro

per darvi diletto chiaramente
di novità, cercando vò le carte
e quel che piace a me, vi manifesto)

erano sempre cantati. Anzi primitivamente la voce era accompagnata e sostenuta dal suono della viola. Su un capitello d'una delle colonne del porticato esterno del Palazzo Ducale di Venezia è raffigurato un cantastorie con il violino sulla spalla e con l'archetto in pugno: ugualmente raffigurati sono i cantastorie della xilografia conservata alla Marciana e di quelle riprodotte dal Segarizzi e dal Levi. Poi man mano l'uso della viola decadde e sparì: rimase, unico accenno al passato, un bastoncello, che il poeta impugnava nella destra: così lo vide il pittore Montefusco, Pio Rajna e i suoi contemporanei. Oggi anche il bastoncello è sparito, e con lui il ricordo di un qualsiasi accompagnamento strumentale. Solo nei dintorni di Poggio Cancelli i *poeti* hanno l'abitudine di sostenere il loro canto con un falso bordone strumentale: a questo ufficio è chiamata la zampogna.

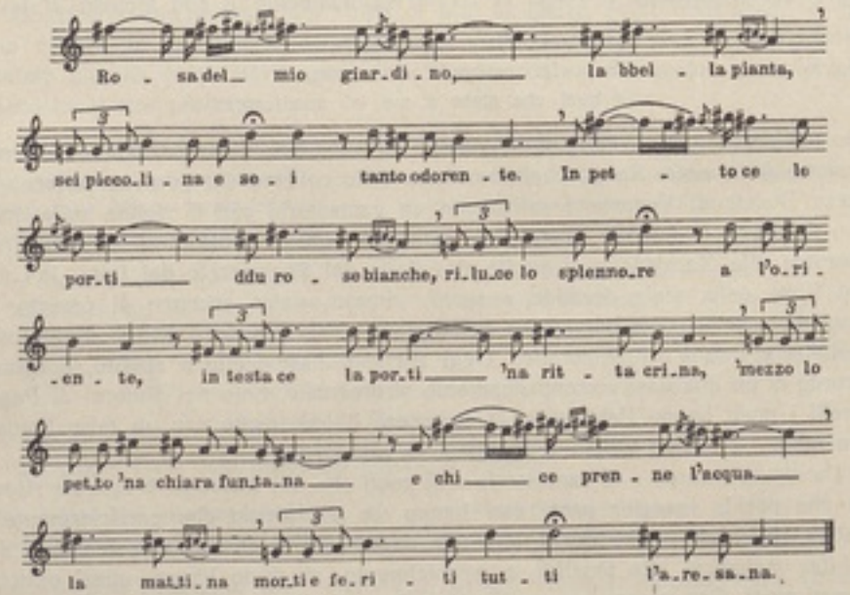
Da alcuni « modi » di cantastorie e di poeti che qui trascrivo è agevole riscontrare che per la maggior parte essi hanno un andamento che empiricamente si potrebbe chiamare *gregoriano* e che tale andamento è dovuto all'estensione dell'*ambitus* melodico, alla tonalità, e, specialmente, al ritmo libero, quasi oratorio, di questi modi. Con questo non voglio dire che essi siano i medesimi che servivano ai nostri remoti antenati e che quindi Pucci, per i suoi cantàri, abbia adoperato la identica formula oggi adoperata per questa prima metà di ottava della *Gerusalemme Liberata* (1).

(1) Gli esempi musicali 1° e 4° sono tratti dal volume di G. Nataletti e G. Petrassi, *Canti della campagna romana* (ediz. Ricordi); il 3° dal volume di P. Fortini: *Modi e Canti della Toscana* (ediz. Ricordi). Il 2° esempio è stato raccolto e trascritto dallo stesso Nataletti




Desidero solamente prospettare la possibilità che, accanto alla continuità della poesia dei cantastorie, possa riscontrarsi una continuità della musica dei poeti a braccio, dai cantastorie che rallegravano Cola di Rienzo agli improvvisatori di oggi in Piazza Anicia, e quindi portare l'attenzione dei musicologi e dei musicisti su questa parte di storia della musica troppo e troppo lungamente dimenticata, con la convinzione che essa parte potrà darci, quando sarà completamente esplorata nelle sue parti etnofoniche e filologiche, qualcosa di molto importante, specialmente per ciò che riguarda la *nascita* della melodia italiana.

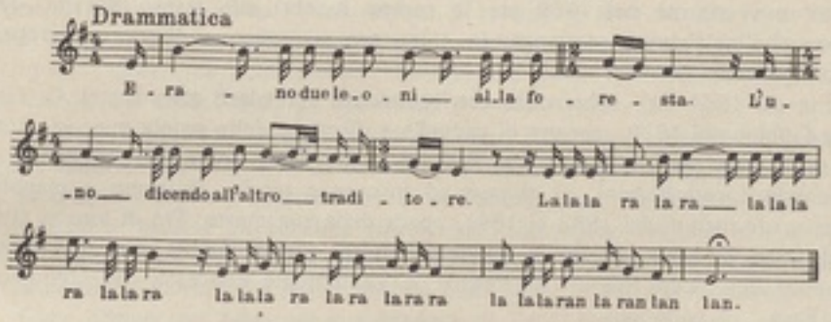
Il poeta improvvisando la poesia, improvvisa anche la melodia? Sì e no. L'improvvisazione *Rosa del mio giardino*



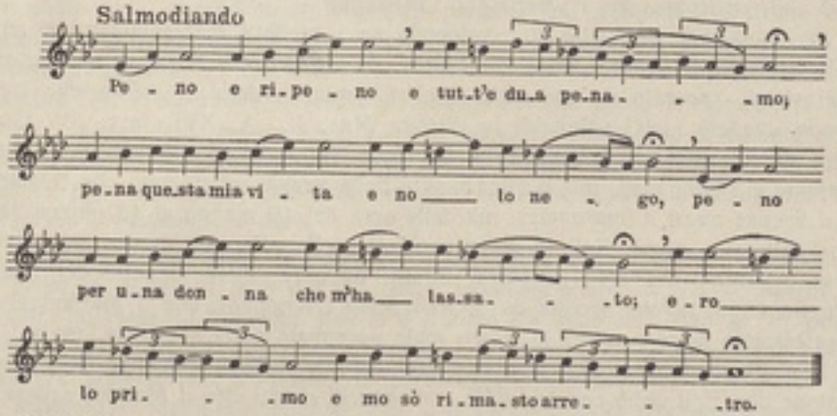

è veramente un'improvvisazione anche dal lato musicale. Chi me la cantò, in vocabolo Passerano, nelle vicinanze di Gallicano, tra Tivoli e Palestrina, non seppe ripeterla due volte di seguito: la trascrizione fedelissima, è stata possibile grazie alla registrazione su colonna sonora. Disgraziatamente la società che mi aveva accordato la possibilità di quell'esperimento non credette opportuno, perchè impresa non remunerativa, affidarmi l'incarico di registrare su pellicola le melodie tradizionali dell'agro romano.



Altre melodie, come questa che segue, sono invece melodie *bonnes à tout faire*. Questa il Fortini l'ha raccolta nella Toscana: ma l'incontriamo per tutta Italia, a sostenere storie di briganti, di eroi, di santi; a colpo d'occhio non si può far risalire più in là della seconda metà del XVIII secolo.




Non così, ad esempio, il « modo » di *Peno e ripeno* che, con tutte le variazioni e le correzioni tonali che chiaramente vi si scorgono, può essere con sicurezza assegnato alla seconda metà del XVI secolo: il « modo » in questione è della terra di Zagarolo e non ho avuto occasione di incontrarlo fuori di quella zona.




Incidentalmente credo anzi di poter affermare che, contrariamente a ciò che comunemente si crede, le melodie che godono di maggior diffusione siano le più recenti e che quelle ristrette in una zona limitata siano di data più remota, almeno nel territorio del nostro Agro, e ciò tenendo conto dei caratteri formali, ritmici e melodici più antichi, che presentano le melodie di minor area di diffusione.

***

Da questa veloce rassegna, necessariamente incompleta, una cosa spero sia chiaramente risultata: e cioè l'importanza che questi *poeti a braccio* hanno per l'educazione del popolo: che è così che essi vanno considerati: cioè come forza viva ed operante, oltre che come preziosissimo documento di una forma artistica, forza viva di popolo ed operante in seno al popolo e che al popolo parla il linguaggio a lui più consono e famigliare: quello del cuore.

GIORGIO NATALETTI.

# Angelo Mariani e la sua malattia

Il celebre direttore fu a Pesaro nel 1864 per l'inaugurazione della statua di Rossini, e vi ritornò nel 1869 per le pompe funebri allo stesso Rossini. Tanto nell'una che nell'altra circostanza, fu animatore magnifico e direttore d'orchestra di incomparabile valentia.

Sin dal 1864 Egli ebbe vasta corrispondenza epistolare col maestro G. Grilli, nato a Gubbio nel 1819, maestro di cappella e direttore della scuola musicale comunale di Pesaro: egli, chiamato da Pedrotti a far parte del corpo insegnante del costituendo Liceo Rossini, vi rimase ad insegnare teoria, divisione e pianoforte sino al grado medio, dal 1882 al 1891, epoca della sua morte. Tra di loro si strinse confidenziale amicizia, da cui la seguente lettera, ancora inedita, che trovasi nella Biblioteca del Liceo Rossini di Pesaro, e gentilmente concessa dal bibliotecario prof. Fara.

Ci tengo a pubblicarla perchè mi sento spinto dal bisogno di illustrare questo artista che nella vita, e specie dopo, non ha goduto di quella meritata fortuna da farlo ritenere oltre che artista sommo (il Toscanini del secolo scorso) anche uomo buono, dall'animo generoso, capace di mille sottili delicatezze e di certe affettuosità che, purtroppo, gli avvelenarono l'esistenza.

Per studi più ampi che sto svolgendo su i predetti festeggiamenti e quindi su Mariani, mi è venuto fatto, fra l'altro, di leggere che Egli *si spense quasi d'improvviso, spezzato da un male che mai non perdona a coloro che troppo amarono quaggiù....* (G. Monaldi in *Rivista Mus. It.*, A. XVI, fasc. 3°). Questi puntini di reticenza ci dan diritto a far delle supposizioni d'indole poco nobile sull'amore e i suoi mali, ma, a chiarimento della verità, osserviamo che il Mariani non si spense *quasi d'improvviso*, ma dalla sera del 10 giugno al 13 giugno 1873, giorno della sua morte, Egli fu sempre a letto, già sofferente di una ben diversa annosa malattia: possiamo supporre, infatti, da altre lettere inedite del Mariani del luglio 1869, perchè spedite da *S. Pellegrino (Bergamo)*, che il Mariani avesse tuttora bisogno di cure e per lo stesso male accennato nella seguente lettera.

Con ciò, beninteso, non vogliamo escludere la nefasta influenza della grande delusione che Egli ebbe con la Stoltz, sebbene ci risulti che il Mariani avesse già trovato conforto nell'amore della marchesa Teresa Santi, a Genova chiamata « la dotta », dalla quale venne assistito sino al trapasso, ma osserviamo che se altri morirono d'amore, come il dolcissimo madrigalista Luca Marenzio (dicitur!) per la nipote del cardinale Aldobrandini, Mariani (più sfortunato ancora!) morì, a quanto pare, di mal di vescica.

A questa versione se ne può aggiungere un'altra che è del Prof. F. Ridella di Genova. Questi gentilmente mi informa che, come ebbe a risapere da suo suocero, intimo amico del Mariani, questi, sin da quando fu costretto a mancare alla promessa fatta a Verdi di andare al Cairo per dirigervi l'*Aida*, soffriva di *cancro anale*, e morì di questo male.

Ad ogni modo, sia nell'una che nell'altra versione, rimane escluso il famoso *male che mai non perdona a coloro che troppo amarono quaggiù....*

ERNESTO PAOLONE.



*Genova, 23 giugno 1868.*

*Mio caro Grilli,*

*Ritorno da Porto Maurizio, dove mi fermai 12 giorni, e trovo la tua cara del 12 corr.*

*L'altra di cui mi parli non l'ho ricevuta; sarà stata mandata in quella città, oppure la posta di Genova l'avrà inviata al teatro; il fatto sta che non mi pervenne, e me ne dispiace assai, poichè avrai creduto, come accenni nella tua ultima, ch'io fossi indifferente a quanto mi chiedevi e a quella profonda amicizia che ci legò dal dì che ebbi l'onore di conoscerti personalmente.*

*Tu vedi dunque che la colpa non è mia bensì della circostanza che fui chiamato a Porto Maurizio per funzioni di Chiesa, che durarono quattro giorni. E per mettere in ordine e provare quattro* Vespri *coi* Tantum ergo, *tre* Messe, *e per di più dodici pezzi di musica fra vocali e strumentali, che furono eseguiti nell'accademia che si diede in quel non ancora finito teatro Cavour, capirai bene che ci volevano tutti quei dodici giorni, che passai proprio nella fatica e nel più tormentoso calore.*

*Dopo domani poi parto per la campagna di Verdi presso Busseto, per salutare l'autore del* Don Carlos. *Mi fermerò da lui tre o quattro giorni, e poi, per la via di Cremona, mi recherò sul Monte Pellegrino vicino a Bergamo per bevere quelle acque. Spero che mi gioveranno un poco trovandomi da qualche tempo funestato da un'affezione vescicale che mi tormenta assai. Dunque soffro e taccio, poichè i miei conoscenti, vedendomi in viso ben portante, mi deridono col dirmi,* che il mio male è d'immaginazione. *Lo volesse Iddio, e non auguro a chicchessia tanto martirio. Il peggio si è che questo malessere fisico mi dà una malinconia cupa e desolante. Mi è durissimo il lavoro e sfuggo più che posso la compagnia di chi pur mi è affezionato. Basta: tocca a me il pensarci, e sia fatta la volontà di Dio. Anzi perdona se involontariamente sono entrato in tale argomento, ma avresti riso forse tu pure se non ti dicevo la cagione che vo a bevere le acque del Monte Pellegrino e passiamo ad altro.*

*Capisco, o mio Grilli, la verità che ti ha spinto a prendere la risoluzione che hai presa. È degna di te e del tuo cuore affettuosissimo. Io non ho moglie, non ho figli: ho madre a Ravenna, sorella e fratello coi quali non vivo da 20 anni. So però che cosa vuol dire affezioni, abitudini e legami di cuore. Ho sempre preferito di vivere poveramente ed anche in un'atmosfera artistica che non mi vi potrei mai accomodare* totalmente *piuttosto che di andare fra gente straniera e sconosciuta. Detesto tutto ciò che è noviziato e preferisco di stare al mio vecchio tavolino di studio che di trovarmi con un uomo che non abbia mai veduto. Hai fatto benissimo, chè sopra ogni altra cosa l'uomo deve avere la tranquillità dell'animo e la contentezza del cuore.*

*Ora ti saluto, Gaetano mio, ricordami con affetto a tutti i tuoi di famiglia, salutami Vaccai, ed abbimi sempre per*

*Il tuo*
*Angelo Mariani.*

*Saluta anche i fratelli Carnevale.*

# La celebre cantante Jenny Lind[1]

Questa celebre cantante, che fu una delle più acclamate del secolo scorso — periodo sì fecondo d'illustrazioni nel genere — moriva nelle prime ore del mattino del 1° novembre 1887 nella sua villa a « Wind's Point », sul declivio cioè delle ridenti colline di Malvers Wells, le quali separano la contea di Worcester da quella di Hereford. Pochi artisti hanno sollevato tanto entusiasmo quanto la Jenny Lind; poche cantanti sono state al pari di lei idolatrate dal pubblico e dalla critica dei due emisferi; nessuna forse destò quanto essa l'estro degli accozzatori di rime del suo tempo.

Visse in Londra un vecchio originale che fu già perdutamente innamorato della famosa prima donna svedese, il quale raccolse in un voluminoso album buon numero dei reati poetici ch'essa ispirò nelle principali lingue d'Europa e gli articoli più importanti che furono scritti per ogni sua assunzione di una nuova parte. Scorrendo quella curiosa raccolta ci sarebbe da farsi un'idea esatta del parossismo raggiunto dall'entusiasmo che quest'artista veramente straordinaria determinò durante la trionfale sua carriera. A guisa di fugace meteora, essa passò rapida e sfolgorante su molte delle primarie scene liriche d'Europa, eclissandosi quando più poderose squillavano intorno alla sua personalità le mille trombe della fama, mentre cioè era nella pienezza de' suoi mezzi ed all'apice della gloria.

La Jenny Lind nacque a Stoccolma il 6 ottobre 1820, e non l'8 febbraio come venne registrato dal Fétis, da modesti genitori. Suo padre era un maestro di lingue; sua madre teneva una scuola di bambini. Vuolsi che a tre anni essa ripetesse tutte le arie che le colpivano l'orecchio, strappando qualche volta le lagrime di chi l'udiva colla bellezza della sua vocetta e con una intensità di sentimento invero sorprendente a sì tenera età. Questa straordinaria disposizione della bambina pel canto suggerì a' suoi genitori di darle il più presto una guida e le fu scelto per maestro un certo Berg, il quale doveva divenire più tardi direttore dell'Accademia di musica di Stoccolma. Al Berg spetta quindi l'onore d'aver appreso i primi rudimenti musicali alla futura « stella » svedese.

Novenne appena, la fanciulla fu posta, dietro consiglio della celebre attrice Lundberg, a studiare il canto sotto Croelins, maestro allora in gran voga in quella città. Il conte Pücke, direttore del Teatro di Corte di Stoccolma, a cui la piccola Jenny era stata presentata dal Croelins, fu sì male impressionato dal suo aspetto poco piacevole, che trovò lì per lì una scusa per declinare d'utilizzarla nel suo teatro. Ma il Croelins, che aveva compreso di che si trattava, lo pregò di permettergli di farla cantare, ed avutone il consenso, si sedette al pianoforte e le accompagnò una di quelle meste canzoni popolari svedesi colle quali la futura grande artista doveva un giorno mandare in visibilio gli uditori dei più aristocratici concerti d'Europa e d'America. Colpito dal timbro dolce ed insinuante della voce della giovinetta, il conte Pücke andò a stringerla fra le sue braccia e le procurò immediatamente un posto gratuito all'Accademia di musica della capitale, nella quale essa fece in breve tali progressi da meravigliare non soltanto le compagne, ma

(1) Dalla *Gazzetta Musicale*, Milano. N. 49, 1887



ben anco il maestro. E mentre studiava seriamente all'Accademia, la promettente fanciulla veniva impiegata di tanto in tanto a rappresentare sul Teatro di Corte le particine di fata o di genietto, richiamando su di sè l'attenzione del pubblico, il quale non lesinava per certo i suoi applausi.

Poteva essa aver compiuto il dodicesimo anno, quando un giorno, per un fenomeno che nessuno de' suoi biografi seppe spiegare, si constatò che il registro acuto della sua voce era totalmente scomparso. Immaginarsi lo stupore e la desolazione de' suoi genitori, i quali da tempo avevano fatto assegnamento sui milioni che tutti dicevano trovarsi latenti nella gola della loro figliuola. Costretta quindi con grande suo rincrescimento a dover rinunziare al canto, la giovane nostra artista si applicò con ardore allo studio teorico della musica ed a quello del pianoforte, sperando di potere un giorno riuscire egualmente d'aiuto alla non certo agiata sua famiglia, allorchè un caso fortuito venne a far rivivere ad un tratto le svanite speranze. Il Direttore del Teatro dell'Opera di Stoccolma, non sapendo dove dare del capo per trovare l'artista alla quale affidare la parte d'Alice nel *Roberto il Diavolo*, il cui quart'atto doveva essere eseguito in un grande concerto, si recò a chiedere consiglio al Direttore dell'Accademia, il quale, dopo essere rimasto per qualche istante perplesso, finì per indicargli all'uopo la Lind. Stretta dal bisogno, dopo molte esitanze, essa accettò e finì per sbalordire l'uditorio coll'incanto della sua voce paradisiaca. Le note acute, che per quattr'anni credette fermamente d'avere per sempre perdute, le erano ritornate più chiare e limpide di prima e da quel giorno data la sua fama d'artista e la sua fortuna; e potè essere chiamata « usignuolo svedese » ed entrare nel firmamento delle « stelle ».

Il secondo personaggio ch'essa interpretò fu quello d'Agata nei *Freischütz* (1838) ed il successo che riportò superò quello che ebbe al suo debutto.

Scritturata per una *tournée* nelle principali città della Svezia e della Norvegia, col danaro che ne ritrasse potè nel 1841 realizzare il suo più ardente sogno, di recarsi cioè a Parigi per perfezionarsi col più grande maestro di canto del tempo, Emanuele Garcia. Il celebre e coscienzioso docente, rimasto tutt'altro che soddisfatto dello stato in cui le aveva trovata la voce, credette suo dovere di parlarle francamente e le disse:

« Mia buona ragazza, voi non avete voce o direi piuttosto che ne avete avuto una, ma siete sul punto di perderla. Il vostro organo è stato forzato ed in parte sciupato e l'unico consiglio ch'io possa offrirvi è di raccomandarvi di non cantare per tre mesi, dopo il quale tempo venite a vedermi e farò per voi quello che potrò ».

Trascorsi i tre mesi, la Jenny Lind si presentò di bel nuovo al Garcia, il quale, soddisfatto dell'effetto che il riposo aveva prodotto sull'organo della giovane artista, si assunse il compito di coltivarglielo e riuscì in breve a farle acquistare il vero stile della vocalizzazione italiana.

Ecco come Sir Julius Benedict, che ebbe agio di conoscerla a fondo e che perciò rimane forse il suo più perfetto biografo, riassunse i progressi dalla Lind fatti in meno d'un anno sotto la guida del chiarissimo insegnante spagnuolo:

« Essa riuscì a rendere dolce e pieghevole un organo per natura aspro e quasi inflessibile; ad acquistare colla forza dello studio incessante il più perfetto trillo; ad abilmente fondere i differenti registri; ad eseguire passaggi e volate con un tono di voce ricco e pieno in luogo del magro ed oscillante che generalmente è proprio ai cantanti di *bravura;* ad essere, infine, infallibile nell'intonazione. »

Qualche giornale parigino, dopo la morte, asserì che la Lind era appena

apparsa nel 1842 sulle scene del Grand Opéra, ma con sì poco successo da indurla di far voto di non cantarvi mai più. Ma lo stesso suo maestro, l'illustre Garcia, asserì che la celebre di lui allieva non era comparsa mai sulle scene dell'Opéra. Pei buoni uffici di Meyerbeer, che aveva avuto campo d'apprezzarne il raro talento, vi fu soltanto udita *en petit comité*, nel quale, oltre il compositore degli *Ugonotti*, si trovavano nientemeno che Rossini, Halévy e Auber. Non avendo il direttore Veron assistito, come aveva promesso, a quell'udienza, l'artista, che credette scorgere in quell'atto scortese l'influenza di Rosina Stolz — la prima donna che dominava allora alla « Academie Nationale de Musique » — se ne ritenne offesa e prese la determinazione di non cantare mai in quel teatro. È un fatto positivo che in seguito le vennero fatte parecchie proposte di scrittura dalla Direzione e non è men vero che furono tutte con *politesse*, ma fermamente declinate.

Lasciando la capitale della Francia, la Lind fece ritorno alla sua città natale, dove fu accolta con irrefrenato entusiasmo.

Nel 1844 Giacomo Meyerbeer la fece scritturare per il Teatro Reale di Berlino, ove debuttò con grande successo il 15 dicembre nella *Norma* e creò quindi la parte del soprano che l'immortale maestro scrisse appositamente per essa nel *Campo di Stesia*, opera che fu quindi rimaneggiata col nome di *Stella del Nord*.

Per dare un'idea del fanatismo ch'essa sollevò in quest'ultimo lavoro meyerbeeriano, riporterò un brano d'una lettera che Felice Mendelssohn, al colmo anch'egli dell'entusiasmo, scriveva il domani del grande avvenimento artistico:

*« Nell'intera mia esistenza non mi venne fatto mai di trovare una natura d'artista così nobile, così genuina, così vera come è quella della Jenny Lind. Non ho mai veduto riuniti così bene doni naturali, studio e profondità di sentimento, e sebbene una di queste qualità possa essere stata più accentuata in altre persone, la combinazione di tutte e tre non ha mai esistito per lo innanzi. »*

Lo stesso fascino essa esercitò pure sull'animo di Moscheles, come lo può provare il paragrafo che segue, tolto da una lettera ch'egli indirizzava a sua moglie:

*« La Jenny Lind m'ha veramente incantato. Essa è unica nel suo genere e l'aria coi due flauti obbligati è forse la cosa più incredibile che si possa udire nel genere di bravura. »*

Nel 1845 la troviamo successivamente a Dresda, a Francoforte, a Colonia ed a Vienna, nelle quali città la sua fama andò consolidandosi sempre più, assumendo un carattere veramente europeo.

Esilarante è la storiella raccontata nel *Times* del 1847 da Mr. Honan — uno dei più briosi, se non il più scrupoloso, dei corrispondenti d'allora del grande giornale inglese — riferentesi al passaggio dell'artista in una città tedesca.

Una comitiva di giovinotti, reduci dall'aver fatto un'entusiastica dimostrazione d'addio all'atto della partenza della popolare prima donna svedese, irruppe in una stanza dell'albergo in cui essa era alloggiata e si diede senz'altro a ridurre in brandelli le lenzuola ancor calde del suo letto, per fregiarsene l'occhiello in onore della grande artista. Quale non fu la sorpresa di quei capi ameni, quando sul più bello della loro impresa videro entrare nella stanza un grosso e rubicondo figlio di John Bull, il quale si fece a domandare loro in cattivo tedesco con che diritto si erano dati a tale vandalismo nella sua stanza. Animati dall'entusiasmo, essi avevano semplicemente sbagliato di stanza...

Preceduta da cotanta fama e da una straordinaria *réclame* che le fecero i giornali, ma più ancora dall'aspra contesa sorta fra i due noti impresari Lumley e Bunn, i quali per qualche tempo se la disputarono con accanimento, facendo infine capo ai Tribunali, la Jenny esordiva a Londra il 4 maggio 1847, rappresentando, sulle scene dell'Her Majesty's Theatre, la parte d'Alice nel *Roberto il Diavolo*, ed il successo che vi ottenne fu indescrivibile. L'entusiasmo del pubblico non conobbe limiti ed il palcoscenico fu letteralmente coperto di corone e di colossali mazzi di fiori, con ricchi nastri, e oggetti preziosi. Favolosi furono i prezzi che i rivenditori di biglietti realizzarono in quella sera, che è rimasta famosa negli annali del vecchio teatro. L'indomani, nei salotti, nei *clubs*, ed in tutti i luoghi di riunione della metropoli non si parlava che della virtuosità dell'« usignuolo svedese » e vennero immediatamente di moda i cappellini e le giubbette alla Jenny Lind, i fazzoletti ed i ventagli portanti impresso il ritratto della nuova « stella », le borse, i sigari, le creme, le paste e perfino le patate alla Jenny Lind e vuolsi che parecchi dei fabbricatori di quegli oggetti e degli ideatori di tali leccornie abbiano realizzato delle vere fortune.



Mr. Chorley, il critico musicale più in voga a Londra a quei tempi, così ne parla nei suoi *Thirty years' Musical Recollections*:

*Dal principio fino alla fine di quella stagione* (1847) *a null'altro si pensava, di null'altro si parlava all'infuori della nuova Alice, della nuova Annina e della nuova Maria nella graziosissima opera comica* La Figlia del Reggimento *di Donizetti, la sua migliore. Si potrebbero buttar giù molte pagine per descrivere gli eccessi del pubblico. I prezzi salirono ad altezze favolose... In una parola, la città sacra e profana impazziva per l'"usignuolo svedese".*

All'Her Majesty's Theatre la Jenny Lind apparve quindi nella *Sonnambula*, nei *Masnadieri*, nella *Lucia*, nell'*Elisir d'Amore*, nei *Puritani*, nella *Figlia del Reggimento*, nella *Vestale* di Spontini e nel *Flauto magico* di Mozart, le quali opere si può dire che abbiano costituito con poche altre il suo piuttosto ristretto repertorio. Il 18 maggio 1849 essa cantava per l'ultima volta a quel teatro e quella doveva pur essere l'ultima sua comparsa sulla scena.

L'opera scelta per l'occasione fu il *Roberto il Diavolo*, lo spartito nel quale essa si era rivelata, come abbiamo veduto, prima al pubblico della sua città natale, poscia a quello di Londra.

È strano però come un'artista di tanto valore, la quale non cantò mai sul teatro che in italiano, si sia tenuta sempre lontana dalle scene della terra del canto. Furono le circostanze della sua vita, oppure il timore di misurarsi colle grandi celebrità che vi imperavano allora.

Jenny Lind cantò per la prima volta nell'Oratorio nel 1848, partecipando alla esecuzione dell'*Elia* di Mendelssohn, all'Exeter Hall, in favore del fondo per un posto gratuito alla Royal Academy of Music in onore del grande compositore d'Amburgo; e, come nella lirica, ottenne anche nell'Oratorio un successo colossale.

Nel 1850 essa accettava la splendida offerta fattale, intermediario Julius Benedict, dal celebre Barnum, di cantare cioè in « centocinquanta concerti » in America, a mille sterline (allora Fr. 25.000) per concerto ed il successo che l'aveva seguita nella sua meravigliosa carriera in Europa l'attendeva anche nel nuovo mondo. Ai trilli ed ai gorgheggi dell'« usignuolo svedese », i buoni americani perdevano addirittura la bussola e gli *hôtels* nei quali essa alloggiava erano spesso alla sera assediati da una folla d'entusiasti ammiratori, i quali, non contenti d'aver sciupati i guanti bianchi nell'applaudirla nei concerti, insistevano colle grida e coi battimani per rivederla al balcone.

Ma sembra che la grande cantante, per natura piuttosto portata all'isolamento, non si prestasse sempre e di buona voglia a tutti quegli straripamenti d'entusiasmo. Al riguardo si racconta che l'astuto Barnum, allo scopo di non veder raffreddato il caldo ambiente di popolarità che circondava la sua « diva », pensò di far acconciare esattamente come essa una donna che nelle fattezze del viso e nel taglio della persona le rassomigliasse perfettamente, dando a questa sosia l'incarico di presentarsi alla finestra e d'inchinarsi alle acclamazioni del pubblico quando, ben inteso, la prima non voleva presentarsi.

Jenny Lind rimase in America col Barnum per circa due anni ed i proventi di quella brillante campagna furono straordinari, anzi addirittura favolosi. Fu a Boston ch'essa si sposò il 5 febbraio 1852 al valente pianista e compositore Ottone Goldschmidt, il quale, conosciutala ed accesosi di passione ad Amburgo, l'aveva seguita assistendola nella *tournée* nel paese dei dollari.

Fatto ritorno in Europa, i due giovani artisti presero stanza prima a Dresda, poscia a Wiesbaden e ad Amburgo, infine si stabilirono definitivamente a Londra, ove la Lind continuò a cantare in concerti pubblici e privati e nei *Festival* delle provincie. L'ultima volta che comparve in pubblico fu ad Hereford nel 1867, prendendo parte all'esecuzione dell'Oratorio *Ruth* di suo marito. Dopo d'allora essa si limitò a prestarsi soltanto in concerti a scopo di beneficenza e ad istruire le classi femminili del « Bach Choir ».

Fu detto da taluno che la celebre cantante abbia lasciato innanzi tempo il palcoscenico per scrupoli religiosi e da altri per scrupoli artistici. Ma quest'ultima opinione è la più esatta. Si crede fermamente ch'essa si sia decisa a prendere quella risoluzione a motivo della crescente aspettativa del pubblico ad ogni sua nuova interpretazione. Intravvedendo forse non lontano il giorno in cui non avrebbe potuto più rispondere a tanta aspettativa, la coscienziosa prima donna pensò bene di sottrarsi a quell'eventualità, ritirandosi all'apogeo della fama. Artista nel vero senso della parola, essa avrebbe preferito, contrariamente a tante altre celebrità, mille volte la morte al compatimento del pubblico.

La vera natura della sua voce era di soprano leggero, avente un'estensione di due ottave, dal *re* al *re*, ma all'occasione essa poteva valersi di una nota ed anche di due, sopra quest'ultimo. Il registro acuto, ricco e brillante, era senza dubbio superiore al basso, tanto in forza, quanto in purezza.

Una sua particolarità era la forza di resistenza dei suoi *fiati*, per cui poteva eseguire con facilità i più lunghi e difficili passaggi ed i più meravigliosi *pianissimi*. Come attrice era semplice, naturale, corretta, ma un po' fredda, al pari di quasi tutti gli artisti del Nord. Fisicamente non si sarebbe potuto dir bella, ma nondimeno era assai simpatica.

Passò gli ultimi anni della sua vita felice e contenta in seno alla propria famigliuola, parte dell'anno a Londra, ove era stata nominata maestra di canto presso la « Royal Academy of Music » e parte alla sua villa a « Wind's Point », nella quale spirò il 1° novembre 1887, all'età di 67 anni, affetta da paralisi. Squisito al pari dell'ingegno essa aveva sortito da natura il cuore e molte furono le lagrime che la sua mano d'angelo asciugò durante la gloriosa ed intemerata esistenza. Nessuno si rivolse mai invano a lei, sempre pronta a soccorrere ed a consolare. Morì beneficando come aveva vissuto e quindi benedetta da tutti.

C. L.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Un'opera sconosciuta di Piccinni

Nell'*Allgemeine Musikzeitung* del 14 giugno il dr. Werner Bollert da notizia del rinvenimento nella biblioteca del Ginnasio Joachmsthal a Templin, d'un'opera comica di Nicolò Piccinni, della quale si conosceva soltanto il titolo, *La serva onorata*. Questa interessa innanzi tutto per l'analogia dell'argomento con quello delle *Nozze di Figaro*. Forse fu Giambattista Lorenzi, che rimaneggiò nel 1792 il libretto del Da Ponte musicato da Mozart, serbò parecchie scene, e, come quel tempo usava, cangiò i nomi dei personaggi. Susanna è divenuta Livietta. Cherubino, che si chiama ora Michelino, dice anch'egli « Voi che sapete ». E Figaro, trasformato in Barracca, canta in napoletano. Specialmente la parte della servetta è avvilita, nel confronto con l'originale. Spesso, dice il Bollert, l'intreccio non è comprensibile, tanto son lacunosi e sommarii la sceneggiatura e il dialogo.

La partitura consta della sinfonia, di 11 pezzi nel primo atto, di 10 nel secondo, fra i quali quelli d'insieme, un quartetto, un quintetto, e i finali, bene elaborati. La consueta distinzione dei personaggi aristocratici e plebei è rispettata. Il Conte e la Contessa cantano nello stile del melodramma, Fazio e Barracca in quello buffonesco o farsesco. Le citazioni recate dal Bollert confermano le sentimentali o argute caratteristiche, tipiche della vena picciniana. Anche l'orchestrazione è quella consueta: il quartetto d'archi ha la parte maggiore e le viole non si decidono ad associarsi coi violini o con il basso, nè sanno farsi autonome. Tra i fiati emergono i clarinetti; raramente risuonano le trombe. Ciò che più importa: la mentalità di Piccinni restò tradizionale nella concezione e nella composizione dell'opera comica, pur nella trattazione di un intreccio, che tanta novità di spirito e di tecnica aveva inspirato a Mozart. E' la medesima relazione del *Barbiere* di Rossini con quello di Paisello.

Lo stesso Bollert è anche da ricordare per aver scelto come tema della dissertazione inaugurale del suo dottorato nella facoltà filosofica dell'Università Federico Guglielmo a Berlino un argomento italiano, già saggiato da A. Della Corte e fra i più importanti e simpatici nella storia della musica nostra, quello delle opere comiche di Baldassare Galuppi.

I nomi insigni dei relatori, Arnold Schering e Johannes Wolf, stanno in fronte al volumetto (Buch-und Kunstdruckerei W. Postberg, Bottrop i. W.) e ne garantiscono la solida e travagliata scientificità. Un capitolo brevemente rievoca la vita musicale a Venezia, un altro rifà la storia dell'opera comica in quella città avanti l'apparizione del Galuppi. Lo studio speciale delle partiture è preceduto da notizie sulla fortuna di esse in Italia, in Germania, in Inghilterra, in Francia, in Russia, altrove. Si ha dunque la conferma dei limiti di quell'operistica, rimasta quasi ignota alle città centrali e meridionali d'Italia, a cagione della sua estetica tanto diversa dal gusto dei napoletani. All'analisi dei più tipici libretti accolti dal Galuppi, segue quella formalistica delle arie, delle introduzioni, del coro, del finale, del recitativo, delle sinfonie e degli interludii, dei balletti, dell'istrumentazione, documentata da circa duecentocinquanta citazioni. Ciascuna parte costitutiva è raffrontata nelle varie opere dello stesso autore o di altri contemporanei, sì da mostrare la consuetudine o la novità o le anticipazioni. La scienza dell'indagine musicale è dunque degnamente servita.

*VIOLINO*

M. ABBADO

**Tecnica dei suoni armonici**

in cinque fascicoli

E. R. 1621 a 25. Ciascuno L. 8,—

*EDIZIONE RICORDI*

## La singolare fortuna all'estero di un'opera italiana

Parecchi giornali italiani hanno in questi giorni ricordato il nome di Nicola Spinelli, autore di un'opera tanto popolare fuori d'Italia, quanto sconosciuta fra noi.

Caso veramente singolare, questo di *A basso porto*, un'opera in tre atti, che presentata a Colonia nel '94, fu poche volte replicata soltanto a Roma, a Modena, a Reggio, a Torino nel marzo 1902, e da quarant'anni gode un ininterrotto favore nei teatri tedeschi, anche nelle stazioni della radio. Se tale successo derivi da intrinseche virtù dello spartito, la sorte sarebbe da considerare più che singolare ingiustissima.

Certamente influisce sul compiacimento degli stranieri, specialmente dei tedeschi, il carattere dell'argomento, la vita dei bassifondi napoletani, crudamente esposta, con la camorra, l'amore violento, il tradimento, la devozione alla Madonna, il colpo di pugnale, con i personaggi che si chiamano Picchillo e Sesella, Luigino e Ciccillo. Non v'è *Führer durch die Opern* che non descriva minuziosamente le scene e le vicende di *A basso porto*. (Questo titolo è la traduzione, imprecisa del resto, d'una frase dialettale che allude a una zona moralmente infima della città di Napoli).

Siffatti argomenti, degenerati dalla letteratura regionale e veristica di cinquant'anni fa, sembrano ancor oggi pittoreschi, piccanti e saporosi di napolitanesimo volgare, ai tedeschi, che anche si compiacciono talvolta di ascoltare *I gioielli della Madonna* del Wolf-Ferrari, libretto analogo d'un tal Golisciani, «poeta per musica», che già allestiva dozzinali copioni, quando lo Spinelli esordì.

Nato a Torino settant'anni or sono, questi studiò dapprima a Firenze, vi dette un primo concerto di pianoforte a sette anni, poi a Roma con lo Sgambati; si diplomò a Napoli, e nel teatrino del Conservatorio presentò, secondo la tradizione, la sua prima composizione, *I guanti gialli*, opera comica, libretto del Golisciani. Accompagnato dalla stima di maestri quali Platania, Lauro Rossi, Mabellini, trovò liete accoglienze a Roma, a Firenze, come pianista e compositore, in concerti ai quali anche la regina Margherita recò il suo plauso gentile. Attratto dal teatro, compose *Labilia*, che, presentata nel '90 al concorso indetto dal Sonzogno, fu dai giudici posposta alla *Cavalleria rusticana* e dal pubblico applaudita, sì, ma subito negletta, nel confronto con l'opera mascagnana. In breve compì *A basso porto*, il cui successo fu preconizzato da un aristocratico salotto romano, cui l'autore stesso aveva offerto una lettura al pianoforte. Non un editore, nè un teatro italiano ebbero fiducia in *A basso porto*, che una ditta di Lipsia acquistò volentieri e il teatro di Colonia rappresentò felicemente nel '94. Altri teatri tedeschi, austriaci, ungheresi, svizzeri, russi, si aprirono successivamente a quell'opera. Per presentarla a Roma lo Spinelli assunse l'impresa del Costanzi e la vide dodici volte replicata. Pochi teatri italiani, dicemmo, l'accolsero più tardi, mentre, passata a un editore inglese, otteneva clamoroso favore anche a Londra e a New York. Un editore milanese, che s'era interessato alle rappresentazioni in Italia, s'ebbe dallo Spinelli proteste e accuse di negligenza. La composizione della quarta opera, *Dori*, libretto di Illica, restò interrotta per una malattia nervosa, che colpì l'autore nel trentacinquesimo anno e lo spense sei anni dopo, nel 1906, a Roma.

La *Gazzetta Musicale di Milano*, in una corrispondenza da Roma, così parlava, nel numero del 24 marzo 1895 di *A basso porto*:

... Dirò dunque solo che lo Spinelli non venne meno alle eccellenti speranze fatte nascere colla *Labilia*: ebbe il cattivo gusto di mordere all'amo di un argomento di un realismo poco simpatico, refrattario — questo almeno è il parere della maggioranza che in tal caso ha ragione da vendere — alla vivificazione musicale, esagerato di tinte e con una continua uggiosa tensione di posizione scenica, ma presentò un lavoro di coscienziosa fattura, schietto, dettato con grande sicurezza ed efficace in parecchi punti.

Lo Spinelli non ha preoccupazioni di metodo o di ricerca di immediato effetto; procede con criterio personale e con una rapidità notevolissima specialmente nel primo e nel terzo atto, non ripudia nessuno degli ammenicoli all'ordine del giorno, compreso l'intermezzo, prende un po' dappertutto il bene ove crede trovarlo, ma non sacrifica alla popolarità nel senso stretto e non corre dietro alle trovate altrui per poi ornarsi delle penne del pavone.

In complesso, accanto a qualche pagina un po' ricercata, e malgrado una uniformità di tinte portata dall'azione, *A basso porto* contiene scene molto pregevoli ed indovinate teatralmente: e lo Spinelli si è riconfermato un operista che ha veramente tutte le doti per andare molto in alto, quando lo assista la fortuna del libretto.

### ITALIA

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 27 luglio 1935.

F. Arbiati: *Convegni di critica musicale* (a proposito di quelli del Maggio Fiorentino).

——— 19 agosto 1935.

A. Lualdi: *Paralleli temerari; quadri e musiche.*

# CANTO BEDUINO

POESIA

DI

G. UNGARETTI

MUSICA

DI

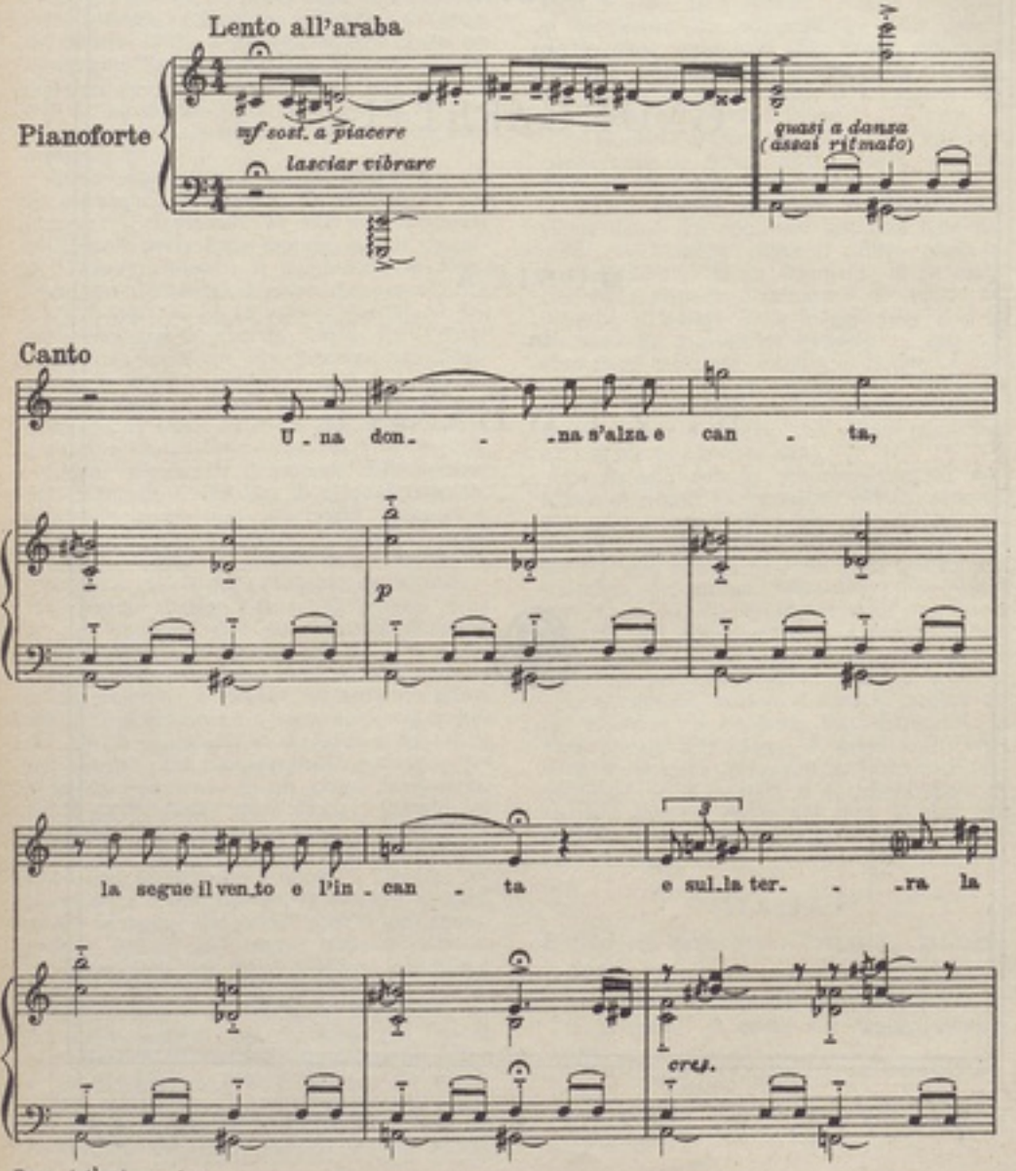
R. ZERBONI

*a Salvatore Musella*

# CANTO BEDUINO

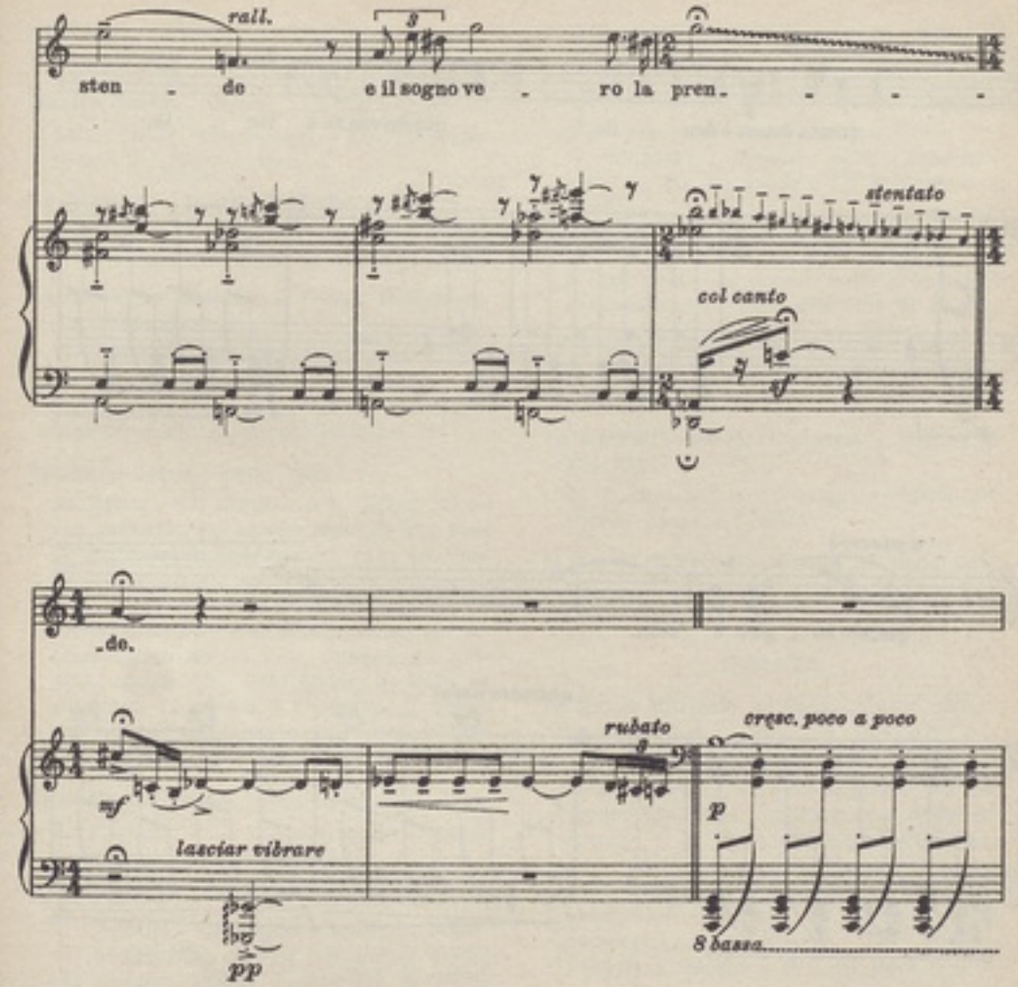
*Poesia di*
G. UNGARETTI

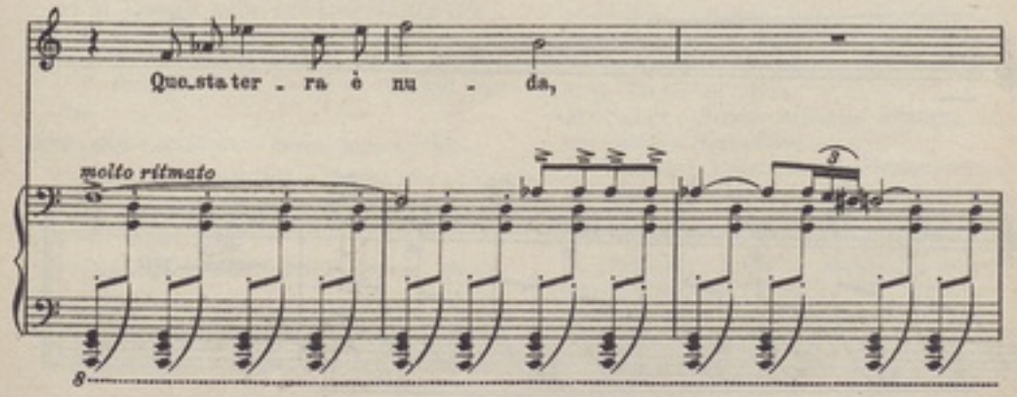
*Musica di*
ROBERTO ZERBONI

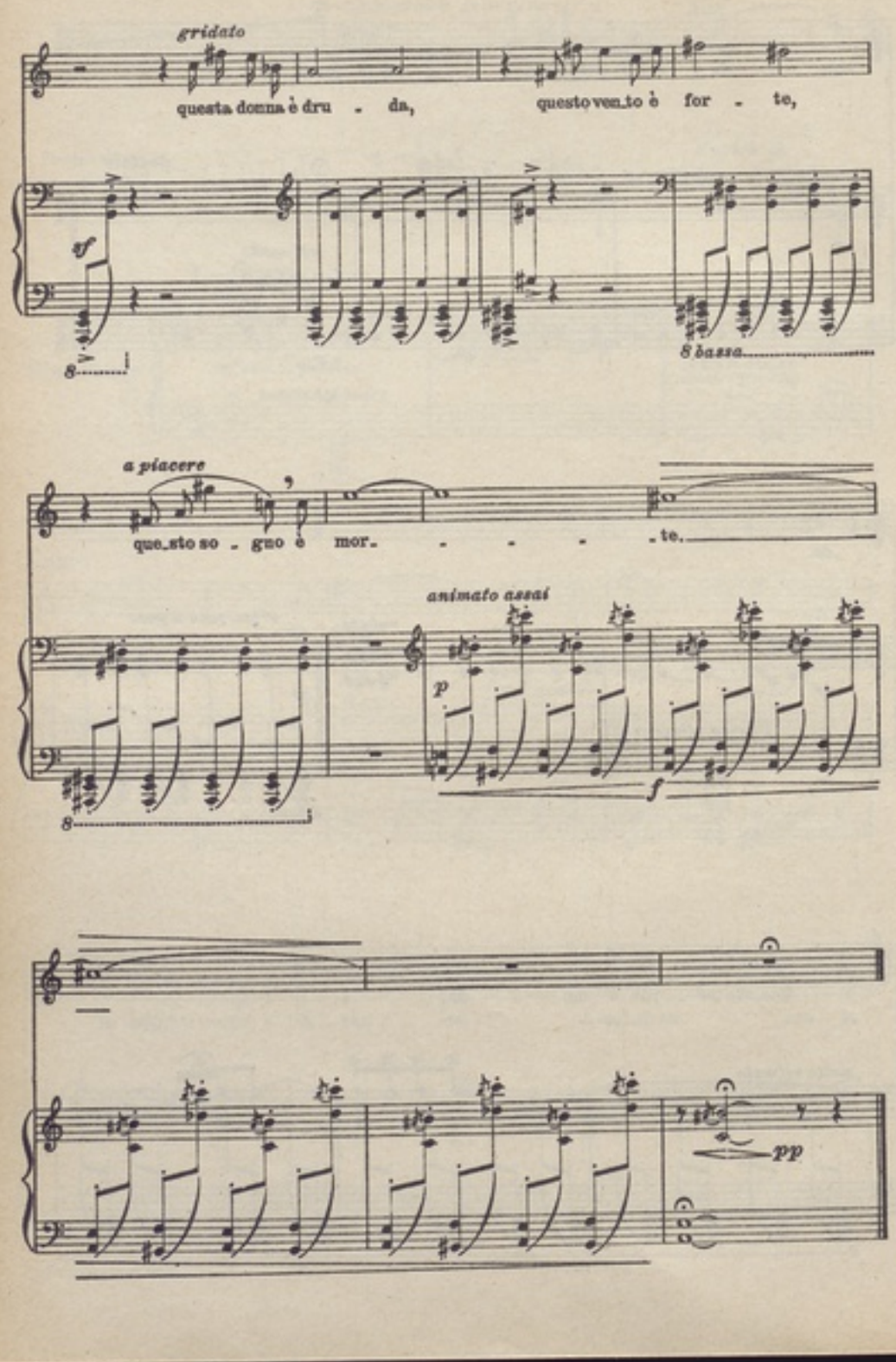



*Proprietà riservata.*










**La Sera.** - Milano, 30 luglio 1935.

A. Belloni : *Il Centenario di Saint-Saëns.*

**Musica Sacra.** - Milano, 25 luglio 1935.

Edit. : *Il 1° volume della « Estetica gregoriana » del Padre Ferretti.*

**La Stampa.** - Torino, 14 luglio 1935.

A. Della Corte : *Sguardi nella vita di Vincenzo Bellini* (Lo studio e la creazione).

**La Rassegna Musicale.** - Torino, maggio-giugno 1935 (ritardato).

A. Casella : *Problemi della musica contemporanea italiana.* — A. Orbetello : *Disegno d'una storia della musica italiana in Inghilterra nel secolo decimosesto.*

**Torino.** - Torino, luglio 1935.

M. Bruni : *« Il Dibuk » di L. Rocca.* (Dopo una premessa sull'attività musicale del Rocca, sui caratteri fondamentali della sua musica, sull'origine del « Dibuk » e l'adattamento del Simoni, il Bruni traccia un ampio, completo, entusiastico studio sul recente lavoro del giovane compositore torinese, accolto con tanto plauso in Italia ed all'estero. Lo scritto è arricchito da numerosi esempi musicali e da fotografie del Rocca e di alcune scene dell'opera).

**Giornale di Genova.** - Genova, 11 luglio 1935.

C. Carbone : *Gli organisti della Cappella musicale di S. Ambrogio.*

**Note d'Archivio.** - Roma, marzo-aprile 1935.

R. Casimiri : *«Disciplina musicae» e «Maestri di cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma* (Paciotti, Bonomio, Martini, Oddi, Antonelli, Cifra). — N. Pelicelli : *Musicisti in Parma nel sec. XVII.* — G. Fini : *I maestri di cappella nella cattedrale di Urbania.* — R. Gabrielli : *I liutai marchigiani.* — M. Bellucci La Salandra : *Opere teatrali di N. Piccinni.* — R. Casimiri : *I diarii sistini.*

**Bollettino Ceciliano.** - Roma, giugno 1935.

P. Ferretti : *L'antifona « Venite, populi ».* — R. Casimiri : *A consulta.*

——— luglio 1935.

R. Casimiri : *Laudi spirituali del sec. XVI.*

**Rassegna Dorica.** - Roma, luglio 1935.

F. Ghisi : *Alcuni gridi di venditori ambulanti fiorentini.* — Referendum sulla critica musicale : Risposte di M. Rinaldi e di V. Recupito.

**Bollettino del Musicisti.** - Roma, giugno-luglio 1935.

G. Scuderi : *I Musicisti ed il Corporativismo.* — C. Piccinato : *Lo scenografo di domani.*

**Il Mattino.** - Napoli, 27 giugno 1935.

E. De Leva : *La musica nelle Scuole* (con particolare riferimento alla città di Napoli).

——— 24 agosto 1935.

E. De Leva : *F. P. Tosti e la sua canzone celebre.*

**La Gazzetta del Mezzogiorno.** - Bari, 4 luglio 1935.

A. G. Bragaglia : *Il creatore italiano dell'opera francese* (Lulli).

**Il Popolo di Sicilia.** - Catania, 31 luglio 1935.

Pini : *Antonio Palminteri, un grande musicista siciliano.*

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, giugno 1935.

H. Prunières : *Addio a P. Dukas* (Il compositore dette alle fiamme tutti i manoscritti inediti. Verso i 42 anni cominciò ad aver repugnanza della pubblicazione delle sue opere). — M. Skolinowski : *Szymanowski e le « Harnasie ».* — P. Collaer : *Il senso della musica* (ricerca di una distinzione di forma e di contenuto, di archeologia e di psicologia). — A. Suarès : *La « Passione secondo S. Matteo » di J. S. Bach.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 21, 28 giugno, 5, 12, 19 luglio 1935.

C. Descormiers : *Le tradizioni musicali giapponesi* (riferisce notizie pubblicate dal Dr. Brauns).

P. Bertrand : *Resoconto delle « Images » di G. Pierné all'Opéra.*

M. Dague : *Dialogo musicale* (continua nei due fascicoli successivi).

J. Tiersot : *Resoconto dell'inaugurazione del Museo Berlioz a La Côte Saint-André.*

**Revue de Musicologie.** - Parigi, maggio 1935.

A. Machabey : *Studii di musicologia premedievale* (su Quintiliano). — R. Vicllier : *Un'opera-ballet del XVIII sec.* (*Les fêtes ou le triomphe de Thalis* di J. J. Mouret). — A. Gastoué : *Grossec et Gluck all'O-*

*péra* (a proposito del balletto finale dell'*Ifigenia in Tauride*). — HAZASZTI: *J. B. De la Borde e la musica ungherese.*

**Revue Grégorienne.** - Parigi, maggio-giugno 1935.

ANTONIN ZANINOVIC: *Prophetia cum versibus o Epistola farcita*, per la I messa di Natale, secondo due manoscritti di Trogir. — G. FRÉNAUD: *Ritmo e filosofia.* — E. MOUREY: *Il timbro corale.*

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 giugno 1935.

A. MANGEOT: Recensione delle *Lettere di Wagner scritte in francese*, raccolte da J. Tiersot. — T. KLINGSOR: *La musica strumentale da Frescobaldi a J. S. Bach.*

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, luglio 1935.

H. GERICK: *Errore o sviluppo progressivo?* (osservazioni sul festival di Amburgo). — P. VON KLENAU: *Il «Tristano» di Wagner e la musica con i dodici suoni»* (ricerche sulla musica contemporanea per conciliare il soggettivismo della creazione con le leggi obbiettive). — H. GERICK: *Trionfo della musica nordica* (sul festival della Società nordica a Lubecca). — A. BURGARTZ: *Programma delle giornate musicali a Düsseldorf.* — J. SCHÜLER: *Direttive e opera.* — K. LEISERING: *La scena del Venusberg* (a proposito del rifacimento di tale parte nel *Tannhäuser* di Wagner). — K. F. BOLT: *Il Mildheimische Liederbuch* (raccolta di 518 canti seriì e giocosi pubblicati da R. Z. Becher nel 1799 a Gotha).

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 22, 29 giugno, 6, 13, 20 luglio 1935.

G. HÜNEKE: *Invisibili basi della vita concertistica tedesca.*

O. KROLL: *Musica e istrumenti musicali dei germani.*

H. HENRICH: *Difesa della professione e principi della organizzazione.* — K. WÖLKI: *Il classico tempo del mandolino.* — W. MÜHLBACH: *Sulla storia dell'orchestra della Gewandhaus a Lipsia.*

H. BRANDES: *Pensieri sull'ethos della nostra musica.*

G. HAGENMEYER: *Umorismo nei Lieder lorenesi.*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 7, 14, 21, 28 giugno; 5, 12 luglio 1935.

E. BOUCKE: *Vi è una musica drammatica?* — A. DIESTERWEG: *R. Schumann e noi.* — PR. HARTUNG: *R. Schumann, politico e artista.*

W. BOLLERT: *Una sconosciuta opera* (*La serva onorata* di Piccinni, di cui la partitura trovasi nella biblioteca del Ginnasio di Joachimsthal). — G. ERNST: *Genio e malattia.* — B. WITT: *Nel 125° anniversario della nascita di O. Nicolai.*

E. PETSCHING: *Dove si va?* — M. SCHULTZE-LÜTZOW: *Un maestro dimenticato: F. H. Himmel.*

H. SCHMIDT-GARRE: *L'influenza dell'Oriente sulla musica europea* (continua nel successivo fascicolo). — E. SCHMITZ: *«La donna silenziosa» di R. Strauss.*

J. CORSWAND: *Valore e significato della critica musicale.*

C. SPÄTER: *Le origini della pianistica consapevole di sè stessa.* — W. ALTMANN: *H. Wieniawski.*

**Neues Musikblatt.** - Berlino, giugno 1935.

H. TRANTOW: *L'opera futura.* — R. OBOUSSIER: *Un grande successo operistico* (*Il violino fatato* di W. Egk). — W. HEINITZ: *Che cosa è la musicologia comparata?*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 12, 26 giugno 1935.

F. KÜCHLER: *Hans Thoma e la «Passione secondo S. Matteo» di J. S. Bach.*

S. BRICHTA: *Smetana e Dvorak.* — O. REUTER: *Resoconto della prima rappresentazione a Weimar del «Fremde» di H. Kaun.*

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, giugno 1935.

W. GOLTHER: *R. Bosshart* (poeta-musicista, nato nel 1899). — S. VON HAUSEGGER: *Considerazioni attuali d'un musicista.* — EDITORIALE: *Programma della settimana di Amburgo* (largo resoconto della *II Sinfonia* di G. Alfano). — M. UNGER: *Errori di stampa e punti controversi in Beethoven.*

——— luglio 1935.

H. BÜTTNER: *H. Grabner* (direttore della musica nell'Università di Lipsia). — H. GRABNER: *L'insegnamento della composizione.* — H. SCHMIDT GARRE: *W. Egk.* — W. EGK: *La mia opera «Die Zaubergeige».* — W. ZENTNER: *Clemens von Frankenstein.*



**Musica Sacra.** - Regensburg, luglio 1935.

J. WITTKOWSKI: *La Slesia e il movimento musicale nella chiesa.*

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, luglio 1935.

W. S. DREW: *Acustica e canto.* — H. GARDNER: *Il «Messia» premozartiano.* — G. CARRIT: *Musica estone.* — L. G. LANGWILL: *Un dimenticato contemporaneo di Händel: J. F. Lampe.*

**The Chesterian.** - Londra, luglio-agosto 1935.

D. EWEN: *Ch. M. Loeffler* (necrologio). — R. H. HULL: *La musica di Arthur Bliss.* — P. O. FERROUD: *Una nota su Paul Dukas.* — S. A. BAYLISS: *A. Boult.*

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, giugno 1935.

V. DE GIBERT: *J. S. Bach.* — M. BRUNET: *La gloria dell'Orfeo Català.*

**Musicografia.** - Monovar, luglio 1935.

E. SERRANO: *Le mie opere «Irene de Otronto» e «Gonzalo de Còrdoba».* — J. A. VEIGA: *Sull'arte musicale.*

## AUSTRIA

**Anbruch.** - Vienna, giugno-luglio 1935.

I. HOLLNSTEINER: *La terra di Bruckner.* — P. STEFAN: *Toscanini.* (frammenti d'un volume pubblicato qualche anno fa). — B. PAUMGARTNER: *Salzburg.* — K. GEIRINGER: *Antichi e preziosi strumenti in Salzburg.* — P. STEFAN: *Memorie di Salzburg.* — H. VON SCHMEIDEL: *Un consigliere musicale in Turchia.* — P. A. PISK: *Confessioni di un grande storico della musica* (G. Adler, il quale ha pubblicato or ora un volume intitolato *Volere e agire*).

**Musica.** - Vienna, giugno 1935

H. SINGER: *Musica o musicisti da camera?* — F. HABEL: *La musica da chiesa di A. Bruckner.*

## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 15 giugno 1935.

H. ZICHENDRAHT: *Il musicista e la moderna indagine dei suoni* (considerazioni sulle scoperte dell'acustica e lo studio della musica). — W. REICH: *Nuovi documenti brahmsiani* (recensione del libro di K. Geiringer). — H. REDLICH: *Opere postume di H. Wolf* (24 *Lieder* composti fra il '18 e il '19, etc.).

——— 1 luglio 1935.

E. REFARDT: *La musica di Schubert nella «Liedertafel» di Basilea.* (Lentissima penetrazione, che soltanto dal 1897 è più attiva). — W. REICH: *Nuovi documenti su Brahms* (Recensione del volume «Epistolario di Billroth e Brahms», pubblicato da O. Gottlieb-Billroth). — M. MENGE: *Influenze dell'epoca sulle opere di Bach per violino solo.*

**Le Rythme.** - Ginevra, giugno 1935.

E. JAQUES DALCROZE: *Piccola storia della ritmica.* — IDEM: *La ritmica e la ginnastica.*

**Dissonances.** - Ginevra, giugno-luglio 1935.

R. ALOYS MOOSER: *Il secondo festival di Leningrado.* — IDEM: *La radio e il suo pubblico.*

**Schweizerische Musikpaedagogische Blaetter.** - Zurigo, luglio 1935.

EDIT.: *Scuola di radio e musica.*

## AMERICHE

**Gaceta Musical.** - Avana, maggio, giugno, luglio 1935.

A. VALVERDE: *Umberto Giordano.*

A. VALVERDE: *Beethoven.*

A. VALVERDE: *Amilcare Ponchielli.* — A M. ALEMAN: *La Gioconda, studio critico.*

**Revista Brasileira de Musica.** - Rio de Janeiro, marzo 1935.

O. BEVILACQUA: *J. S. Bach.* — M. DE ANDRADE: *Origine delle Danze drammatiche brasiliane.* — U. MARCONI: *Mario Castelnuovo Tedesco.*

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

**Concerto per Violoncello e Orchestra**

**Riduzione dell'A.**

**per Violoncello e Pianoforte**

(123250) L. 15

*EDIZIONE RICORDI*

# VITA MVSICALE

## TEATRI

® Il Carro di Tespi lirico ha dato due rappresentazioni anche a MILANO, all'Arena, richiamando grande folla. Del *Rigoletto* furono applauditi interpreti Basiola, la Archi, Sinnone, Zambelli e la De Franco; della *Tosca*, la Caniglia, Bertelli, Viviani e Pacini. Direttore di entrambi gli spartiti Edoardo Vitale.

Il Carro ha concluso la fortunata stagione a ROMA, ove il maestro Vitale ha diretto *Sonnambula* (la Archi, De Muro Lomanto, Tomei); *Rigoletto* (Franci, la Reggiani, Malipiero); *Tosca* (la Cigna, Bertelli e Tagliabue); *Norma* (la Cigna, la Stignani, Parmeggiani e Pasero).

® Anche all'Arena Loreto di MILANO si sono avuti spettacoli lirici, sotto la direzione del maestro Sigismondo. Ad una rappresentazione di *Barbiere di Siviglia* ha partecipato Riccardo Stracciari.

® Al Puccini, pure di MILANO, il maestro Puccetti ha diretto *Traviata* (Rina De Ferrari, Fazzini e Roggio) e *Bohème* (protagonista la Palazzini).

® SPETTACOLI ALL'APERTO. — Ultima opera rappresentata a CATANIA, pel centenario belliniano, è stata *Il Pirata* con la Pacetti, Tafuro, Guicciardi; direttore Del Campo.

Lieta accoglienza hanno avuto all'Arena di VERONA tutte le opere rappresentate, sotto la direzione di Marinuzzi, secondo il programma da noi annunziato: *Norma* (la Cigna, la Stignani, Merli e Pasero); *Cavalleria rusticana* (Bruna Rasa, Masini, Tagliabue, la Alfano); il ballo *Shéhérazade* di Rimski-Korsakoff (prima ballerina Bianca Gallizia); *Lorelev* (la Cigna, Merli, l'Albanese, Tagliabue, Barontì); la *Resurrezione di Cristo* di Perosi (solisti la Caniglia, l'Alfano, Parmeggiani, Tagliabue).

Ammirata sempre la messa in scena ed ottimi i cori diretti dal maestro Cusinati.

Uno spettacolo di eccezionale suggestione, al quale hanno assistito cinquemila persone, hanno costituito le due rappresentazioni de la *Wally* di Catalani nella conca del Breuil, di fronte al Cervino, sotto gli auspici del giornale « La Stampa » e con l'attiva cooperazione dell'avv. Dupraz.

Dirigeva Alfredo Zeetti, principali interpreti la Cristoforeanu, Fullin, Albanese, Maria Varetti, la Guasconi).

*Mefistofele* e *Trovatore*, diretti entrambi da Antonino Votto, sono stati rappresentati all'Arena di POLA. Interpreti del primo spartito, Melnik, Granda, Pia Tassinari, la Tornari; e del secondo Marietta, Franci, Margherita Grandi e Camilla Rota.

A S. GIMIGNANO, in Piazza del Duomo, si è data la *Norma* con la Surani, la Vitali, Lattaro, Pasetti, direttore Eberspacher.

Ad ALTARE, infine, nella Piazza XXVIII ottobre è piaciuto il dramma sacro in tre atti di Saverio Fino, *La leggenda di S. Rocco;* direttore il maestro Dante Aragno.

® Il *Nerone* di Mascagni, diretto dall'autore e con gli stessi interpreti della Scala, ha avuto pienamente confermato a LIVORNO il caloroso successo di Milano.

® Sotto i migliori auspici si è inaugurato a RIETI il teatro lirico sperimentale, del quale abbiamo ripetutamente informato i lettori. Il maestro Tomassetti ha diretto, dopo il preludio della *Traviata*, il secondo atto della stessa opera (nella quale si sono distinti i giovani Adriana Perri, Antonio Capuano e Antonio Marini). Hanno seguito il terzo atto della *Bohème*, della *Lucia* e del *Rigoletto*, che hanno costituito una sicura affermazione per Regina Milani, Antonio Benatti, Dina Pregiotto e Ottavio Marini, nell'opera pucciniana; per Emi Ancione, nell'opera di Donizetti; e per Nello Zannoni, Emilia Faccini, e Antonio Capuano, nello spartito verdiano.

® Una lunga stagione lirica si è svolta al Morgana di ROMA, direttore Alfredo Consorti.

® ALTRI SPETTACOLI LIRICI. — FERMO, direttore Mucci, *Norma* (la Pedrini, la Vitali, Breviario, Zaccarini); *Andrea Chénier* (Marletta, la Concato, De Franceschi). — OSTIGLIA, direttore Ferrari, *Trovatore* (Marletta, la Grandi, la Rota, De Sura). — BADIA POLESINE, *Bohème*, direttore Dal Monte (l'Armoli, Wesselowski, la Lauri, Zangheri). — CESENA, direttore Armani, *Carmen* (la Pederzini, Voyer, Nava); *Rigoletto* (la Pagliughi, Nava, Wesselowski). — VIAREGGIO, direttore Cartopassi, *Barbiere* con Basiola, *Butterfly* con la Corsi. — LUCCA, direttore Ugo Benvenuti, *Sonnambula* (la Archi, Fort, Barontì). — VERCELLI, *Bohème* (maestro Max Reiter, la Favero, Civil).



® *Lehar* ha diretto ad ABBAZIA alcune sue operette, tra le quali — nuove per l'Italia — *Il paese del sorriso* e *Giuditta*, principali interpreti il tenore Tauber, la Walter, la Imhoff, la Land, ecc.

® Mentre il nostro corrispondente viennese riferirà ampiamente nel prossimo fascicolo sul Festival di SALISBURGO, vogliamo intanto accennare al grande successo riportato da Toscanini dirigendo *Falstaff*, per la prima volta incluso nel programma del festival (interpreti Mariano Stabile, Biasini, Borgioli, Nessi, Autori, le signore Caniglia, Edith Mason, Vasari, Kravcenko). *Fidelio* ed alcuni concerti sinfonici.

® Molte feste ha avuto Mascagni a SZEGED (Ungheria) ove all'aperto ha diretto *Cavalleria rusticana*, con l'orchestra dell'Opera di Budapest, principali interpreti la Cobelli, Bertelli, Granforte; regia di Pericle Ansaldo, scene di Gustavo Olah. Ha seguito *Il violinaio di Cremona* di Hubay, direttore il m.° Fleischer.

® Al Festival di VICHY, tenutosi negli scorsi giorni sotto la presidenza di R. Strauss e di A. Roussel (alla vice presidenza fu chiamato anche il maestro Adriano Lualdi) si sono rappresentate: *La forza del destino* di Verdi (maestro Capuana, la Cigna, Formichi, Barontì), *Salomè* di Strauss, *Masques et Bergamasques* di Fauré, *Valse* di Ravel.

Nei concerti sinfonici, con programma di musiche di tutte le nazioni, lo stesso Lualdi ha diretto la sua *Suite adriatica*, ed in quelli da camera hanno pure avuto ottima accoglienza un gruppo di *Liriche* di Castelnuovo Tedesco ed il *Quartetto* per archi di Labroca.

Si sono tenute anche le sedute del *Conseil permanent pour la coopération internationale des compositeurs*, il quale ha deciso la creazione di un Archivio internazionale della musica contemporanea, che sarà annesso al Festival di Venezia.

® A BRUXELLES è piaciuto il mimodramma *Pantea* di Malipiero.

® Stagioni liriche italiane si sono iniziate rispettivamente a BERNA con *I Pagliacci*, ed a ZURIGO con *Simon Boccanegra*.

® Il Colon di BUENOS AIRES ha ricordato il centenario belliniano allestendo la *Sonnambula* con Gigli, e Vina Bovy Fischer, direttore Luigi Ricci.

### "Cecilia" di Refice a Rio de Janeiro e a S. Paolo.

Anche al Municipale della capitale del Brasile, l'ultima opera del compositore sacerdote romano ha avuto calorosissime accoglienze, pari a quelle dello scorso anno a Buenos Aires ed a Montevideo, di Roma, ove l'opera fu creata, e delle molte altre città in cui finora è stata posta in scena.

La stampa brasiliana segnala *Cecilia* come un lavoro da mettersi accanto a quelli del teatro religioso antico.

Alle numerosissime chiamate hanno partecipato l'autore, che dirigeva, ed i valorosi interpreti: la Muzio, Melandri, Damiani, la Ungaro ecc.

Mentre « Musica d'oggi » sta per andare in macchina ci giunge notizia del grande successo che la stessa opera ha avuto anche a San Paolo, con innumerevoli chiamate alla fine di ogni atto.

## CONCERTI

MILANO

® PALAZZO DELL'ARTE E CASTELLO SFORZESCO. — Sotto gli auspici del Sindacato musicisti si è svolta una stagione concertistica durante la quale si sono alternati al podio i maestri Salfi, Annovazzi, Lucon, Cordone, Cantoni, Calusio.

Oltre pezzi d'opere teatrali (interpreti le signore Burck, Capsir, De Ferrari, Emilica, Falconieri, Fulliani, Jacobo, Lucini, Pagliughi, Pampanini, Roman, Sassone Soster, Scacciati, Valobra; ed i signori Andreoli, Barra, Caselli, Fazzini, Fregosi, Lattaro, Manachini, Massù, Melandri, Righetti, Sardi, Scaringi, Taccani, Tedeschi, Voyer, Zilianì) si sono eseguiti brani sinfonici anche di autori contemporanei: *Passacaglia* di Bach-Respighi, Danza del Torchio e Cavalcata della *Giulietta e Romeo* di Zandonai; *Notturno e Rondò fantastico* di Pick Mangiagalli; la sinfonia dell'opera *Liolà* di Mulè, che costituiva una gradita novità per Milano; *Tarantella* di Toni, ecc.

Ottima accoglienza hanno avuto, inoltre, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, nella riduzione di Toni e nella figurazione di Paolo Fabbri (interpreti coreografici Attilia Radice e Ermanno Savarè e interpreti vocali Giunta e le signore Tess e Rubini) e diverse azioni coreografiche su musiche di Mendelssohn (*Saltarello*), di Mancinelli (*Cleopatra*), di Marinuzzi (*Rito nuziale*), di Weber ecc.

ERBA

® Jia Ruskaia ha offerto alcuni interessantissimi concerti di danze (diretti dal m.° Edoardo Guarnieri), all'ultimo dei quali è intervenuto

anche il comm. De Pirro, ispettore generale del Teatro al Ministero della Stampa e Propaganda.

Nei programmi erano compresi *Sinfonie di autunno* di G. C. Sonzogno, e altre figurazioni con musiche di Pizzetti, Turina, Mulè, Musella, tutte già eseguite a Taormina od al Maggio fiorentino.

### ROMA

Basilica di Massenzio. — Le ultime serate hanno avuto a direttori Willy Ferrero, Molinari (tre concerti) e Mascagni (due concerti). Il maestro Molinari ha fatto conoscere al pubblico romano la sinfonia dell'opera *Liolà* di Mulè, accolta con molto favore. Alla sua ultima udizione, che aveva scopi benefici, hanno partecipato anche Tito Schipa e Vera Amerighi Rutili.

### PERUGIA

Al festival di musica del settecento, il senatore Visconti di Modrone — che pure n'è stato l'organizzatore — ha tenuto alcune conferenze su musicisti dell'epoca, completate da altrettanti interessanti concerti tenuti dalla clavicembalista Corradina Mola, dal violinista Orlando Barera (al piano lo stesso Visconti), dal Quartetto Poltronieri, dall'organista Gennari, ecc. ecc.

Da ricordare ancora un concerto di musica sacra (*Salmo 47* di Benedetto Marcello, l'oratorio *Sacrificio di Abramo* di Cimarosa e lo *Stabat* di Pergolesi).

### PESARO

Innanzi ad un pubblico di cinquemila persone, Riccardo Zandonai — calorosamente applaudito — ha diretto un concerto vocale e strumentale in Piazza Vittorio Emanuele.

Particolare accoglienza ebbero, oltre alle pagine dello stesso Zandonai (l'ouverture *Colombina*, e brani di *Giulietta e Romeo* e di *Francesca da Rimini*) il *Largo* di Händel-Molinari, il *Tempo di danza* del giovane Piero Giorgi, l'intermezzo della *Maddalena* di Michetti.

Tra i cantanti si distinsero Iva Pacetti, i tenori Franco Lo Giudice e Cingolani, il basso Pierbattista ecc.

---

Un concerto corale di 1500 voci si è tenuto in Piazza S. Marco a Venezia, direttori i maestri Carlo Tagliapietra e Guglielmo Russo. Quest'ultimo ha pure diretto un concerto di 150 esecutori, in Canal Grande, al quale parteciparono la Campigna, Marletta, Reali, Giampieri ed un coro istruito dal maestro Cusinati.

Il senatore Cappa ha commemorato Vincenzo Bellini a Siena.

Il *Preludio di Festa* di Carlo Jachino ha avuto ottima accoglienza tanto a Venezia, in Piazza San Marco (direttore Antonicelli), che a Kaunas (Lettonia), direttore Annovazzi.

Corradina Mola ha svolto un programma clavicembalistico a Parigi, alla Società internazionale di cooperazione intellettuale.

Al Festival Internazionale di musica contemporanea chiusosi a Praga il 7 c. m. hanno avuto vivissimo consenso di pubblico e di critica due lavori di giovani compositori italiani: il *Divertimento* per una voce e cinque strumenti di Luigi Dalla Piccola, diretto da Casella e *Introduzione e allegro* per violino (Enrico Pierangeli) e undici strumenti, di Goffredo Petrassi, diretto dall'autore.

Il Trio Pascarella ha eseguito a Nuova York la *Sonata a tre* di Casella, e, col concorso di altri elementi, il *Quintetto*, op. 3 di A. Longo.

All'Istituto Italo-Brasileiro di Alta cultura di Rio de Janeiro, presente un folto pubblico, tra cui l'Ambasciatore italiano, il maestro prof. Spinelli ha tenuto cinque applaudite conferenze sulla musica italiana, corredate da esecuzioni pianistiche della signorina Anna Candida. Riportiamo i titoli delle interessanti lezioni: *Le prime manifestazioni artistiche di clavicembalo e Gerolamo Frescobaldi; Da Michelangelo Rossi al Buranello; Muzio Clementi fondatore della scuola moderna di piano; Il piano in Italia nel 1800; La musica pianistica d'oggi in Italia.*

**LUIGI FORINO**

**La tecnica razionale e progressiva del Violoncellista**

E. R. 168. - Volume I. Prima posizione.
E. R. 169. - Volume. II. Seconda, terza e quarta posizione.
E. R. 170. - Volume III. Quinta, sesta e settima posizione.
E. R. 390. - Volume IV. Del pollice capotasto.
E. R. 391. - Volume V. Parte I. Esercizi. - Parte II. Venti Studii e brani tolti dalle Opere di Bertini, Campagnoli, Kreutzer, Bach, Fiorillo e Rode.

Il I, II, IV e V volume, ciascuno, L. 20.
Il III Volume L. 24.

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

TIERSOT JULLIEN — *Lettres françaises de R. Wagner.* (Grasset, Parigi).

È una ottima compilazione, non limitata alla raccolta delle lettere serbate negli archivi dell'Opéra o del Conservatorio di Parigi, ma estesa alle più varie e lontane fonti, per esempio alle antiche riviste, ai vecchi giornali, ai cataloghi di antiquariato ormai rari, eccetera, e corredata di precise notizie intorno agli eventi di Wagner in Francia e alle sue relazioni con i francesi. Ne risulta un vasto capitolo della biografia dell'artista, quello appunto che riunisce le aspirazioni e le delusioni, le amicizie e le inimicizie, i molti contatti di lui con un'arte, una cultura, una società tanto diverse dalla sua.

Benchè narrativo e piacevole, questo volume reca intrinseco un altro pregio e un'altra possibilità: di offrire al lettore attivo e solerte il rilievo di questioni generali, oltre che speciali. Giustamente avverte il Tiersot che nelle relazioni con i francesi emerge il concetto che oggi si direbbe razzista, del tedesco nel confronto con gli altri popoli. Infatti se tale concetto è palese negli scritti wagneriani, libri, opuscoli o lettere, dedicati ai suoi compatrioti, più e meglio si manifesta nelle epistole ai cittadini della nazione che maggiori conflitti politici e artistici ebbe con la Germania.

È però il libro del Tiersot, così come è compilato, supera l'interesse epistolare e documentario in una visione più larga del carattere e della mentalità. Particolare curiosità desta il fascio delle lettere a Catulle Mendès e a Judith Gautier.

NEUES BEETHOVEN - JAHRBUCH, V (Litolff, Braunschweig).

È il quinto volume, redatto dall'insigne Adolf Sandberger, e al pari dei precedenti contiene saggi importanti. Uno è di O. Baensch, sulla *IX Sinfonia*, un altro di O. E. Deutsch su un foglio che stranamente reca da una parte un autografo di Beethoven e dall'altra un autografo di Schubert. La raccolta dei manoscritti beethovenlani posseduta da L. Koch è descritta dal Kinsky. Interessanti rilievi della conoscenza che Beethoven ebbe di J. S. Bach son presentati da E. F. Schmid, il quale dimostra che se la famosa esecuzione della *Passione secondo S. Matteo*, diretta da Mendelssohn nel 1829, è da considerare come una delle prime rivelazioni bachiane al grosso pubblico, lo studio di altre opere di Bach fu perseguito dai più colti maestri viennesi contemporanei di Beethoven. E l'elenco delle opere bachiane possedute da Beethoven ne è una prova irrefutabile.

W. Petzet s'è dedicato alle *Sonate pianistiche* di Beethoven. Alle *Variazioni* ha fatto speciale attenzione il Müller-Blattau. Le varie stesure dell'*Opferlied* vengono esaminate e trascritte dall'Herbst. O. Schilling studia l'*ethos* del suono nel *Concerto per violino* di B. Segue il saggio di A. Schering sulla *Eroica come sinfonia omerica*, che ha già destato tante polemiche, per la nuova interpretazione che il valoroso musicologo tedesco ha proposto della musica beethoveniana. L'unità dell'*Ottava sinfonia* è osservata da O. Raul.

Chiudono il volume alcune recensioni di A. Sandberger e l'elenco delle pubblicazioni redatto da Ph. Losch.

MINGOTTI GIOVANNI — *Die Geheimdokumente der Davidsbündler.* (Steingräber, Lipsia).

Curioso libro che ha per sottotitolo «grandi scoperte su Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms», e di cui la finalità non è peraltro chiarissima. In uno stile a scatti, convulso, attraverso pagine fitte di citazioni musicali, si trattano questioni formalistiche, armonistiche, si fanno raffronti tematici.

ADAM LE BOSSU — *Le jeu de Robin et Marion.* (Delagrave e C., Parigi).

Con l'autorità d'un nome come quello di Gustavo Cohen, la ristampa di questa dugentesca *Pastourelle dramatique* famosissima acquista importanza e pregio. E, come lo stesso Cohen dichiara, una *transposition*, destinata alla rappresentazione. Infatti fu eseguita l'anno scorso alla Sorbonne, e dell'antica versione serba l'originale freschezza, grazia, e anche un sorriso squisito. Sono intercalate e alla fine raccolte in appendice le musiche, alla cui revisione ha provveduto Jacques Chailley. Interessanti anche le annotazioni sui costumi teatrali di André Millot e sulla inscenatura, curata da Nicolas Evrèinoff.

NEUPERT HANS — *Das Cembalo.* (Bärenreiter Verlag, Kassel).

In poco più di settanta pagine, un esauriente manualetto dello sviluppo e della costruzione degli strumenti a becco di penna. La preistoria, il nome, le questioni della meccanica, dell'acustica, della tastiera, della voce, ala della spinetta, ala del virginale, ala del cembalo, sono toccate ed esposte con chiarezza precisa. Interessanti anche gli accenni alle moderne costruzioni e ricostruzioni. Nitide le illustrazioni.

TUTENBERG FRITZ — *Munteres Handbüchlein der Opernregisseurs.* (G. Bosse, Regensburg).

Manualetto allegro, nel senso che non presume di diventar cattedratico e dottrinario e condisce invece di ironia alcune amare osservazioni. Stabilito che il regista abbia da essere il servo dell'arte, e che soprattutto debba tenere in onore lo stile dell'opera di arte, il T. esamina le varie funzioni del regista e le condizioni nelle quali la sua opera praticamente si esplica. Il T. vuole artisti e non guitti, in sostanza. E chi potrebbe dargli torto?

ALTMANN WILHELM — *Handbuch für Klaviertriospieler.* (Verlag für Musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbuttel).

Autore di quel pregevole e utile *Manuale per i quartettisti* e del *Catalogo della musica da camera*, che abbiamo già recensiti, libri indispensabili agli amatori intelligenti e ai pratici della musica d'insieme, l'Altmann ha pensato anche alle necessità dei suonatori di trii con pianoforte e fornito loro un non meno utile manuale, di 230 pagine, comprendente notizie storiche e della forma, e brevi impressioni del carattere di ciascun pezzo.

Passa rapidamente dal '600 al '700, indugia su Mozart e Haydn, e dà il maggiore spazio all'Ottocento e ai moderni. Fra gli italiani sono ricordati Agostini. M. E. Bossi, Brogi, Castelnuovo Tedesco, Davico, Malipiero, Pizzetti, Wolf Ferrari, Zanella.

SCHNEIDER MARIUS — *Geschichte der Mehrstimmigkeit.* (Bard, Berlino).

Già demmo notizia del primo volume di questo poderoso lavoro intorno alle origini e al progresso della polifonia e avvertimmo che l'autore, uno fra i meglio preparati a trattare tale argomento, aveva iniziato lo studio con osservazioni derivate dalla musicologia comparata, e ricercato le forme polivoche presso i popoli extraeuropei.

Questo secondo volume, collegato all'altro, vuole provare che l'*organum* non fu, come i più ripetono, un sistema privo di significazione espressiva, ma risuonò consono alla sensibilità del suo tempo. Tale finalità del libro è appena accennata, pertanto, poichè non d'estetica si occupa specialmente lo Schneider, ma della formalistica del contrappunto e dell'armonia. E in ciò è tanto erudito quanto acuto.

Sopratutto lo interessano le questioni delle tonalità parallele o libere, i contromovimenti, i limiti e le varietà dei melismi, l'omofonia e la polifonia. Egli osserva tali fenomeni nelle zone culturali inglesi, franco-italiane, tedesche e in quella, sì ricca di interesse, di San Marziale. Pubblica infine l'inedito trattato d'un anonimo londinese.

TIBALDI CHIESA MARY — *Mussorgski.* (F.lli Treves, Milano).

Chiunque si accinga a conoscere la vita, l'ambiente, la fortuna di Modesto Mussorgski deve ricorrere ai libri del Riemann e del Goder, i quali sono le fonti più abbondanti, le più sicure, forniscono le maggiori certezze, le ipotesi più elaborate. Altri libri, minori di mole o più generici, son pur da tener presenti, insieme con parecchi saggi apparsi nelle rassegne delle più colte nazioni d'Europa.

Tanta bibliografia è stata accuratamente consultata dalla signora Mary Tibaldi Chiesa. La sua compilazione riunisce dunque i pregi della ricchezza e della documentazione. Vi si aggiunga il personale contributo dell'affetto per l'argomento, qualche notizia meno diffusa e la conoscenza diretta dei testi mussorgskiani. Ella stessa curò, parecchi anni or sono, la traduzione italiana di alcuni canti, dimostrandovisi esperta. Il suo libro, che alterna notizie biografiche e ample descrizioni delle singole opere ed è pianamente redatto, riescirà utile a chi non possa leggere quegli stranieri, che primi compirono tanto lavoro di indagine, di raffronto, di commento.

VALABREGA CESARE — *Schumann.* (Guanda, Modena).

L'enorme bibliografia, che ogni anno aumenta in Germania e in Francia, sia sull'epoca romantica, sempre appassionante, avvincente, con il fascino dello spirito e del pensiero fervidissimi, con la moltitudine degli artisti, dei poeti, dei filosofi, dei critici, sia sullo Schumann, che di quel tempo e di quel fervore fu eccellente rappresentante e promotore, offre una grande agevolezza a chi studii il primo ottocento. Se ne è giovato, naturalmente, il Valabrega, e con destrezza.

Altro suo merito, e migliore, è quello di aver ripensato l'artista e il tempo con una sua personale elaborazione e sensibilità. Specialmente le pagine dedicate alle composizioni per pianoforte di Schumann mostrano sincera e palpitante la sua adesione al compositore e la conoscenza della tecnica e dell'espressione. Perfino il suo modo di scrivere sembra riflettere quell'impetuosità e turgidezza, che sono sì accentuate nello stile dell'epoca. Il lettore italiano, che non voglia ricorrere a libri stranieri, trova dunque in questo del Valabrega, oltre alle ample notizie della vita e del clima storico di Schumann, avviamenti simpatici a intenderne e riascoltarne le opere.

MAGNANI GIUSEPPE — *Antonio Salieri.* (A cura d'un Comitato cittadino, Legnago).

Il M. si è specialmente giovato del Mosel, del von Hermann, del Jullien e di altri stranieri per la parte biografica e critica del Salieri, ne accetta e ne ripete notizie e opinioni. Purtroppo nulla offre di nuovo. Lo studio del Salieri resta ancora da compiere.

BETTI ADOLFO — *La vita e l'arte di Francesco Geminiani.* (Giusti, Lucca).

Insieme con qualche inedita notizia del Geminiani reca l'accertamento della data della nascita: dicembre 1687.

ANGUISSOLA CARLO — *V. Legrenzio Ciampi.* Unione Tip. Piacentina, Piacenza).

Accuratissima compilazione di quante notizie sono state finora accertate o messe in discussione intorno a questo piacentino, nato nel 1719, e autore, fra l'altro, della famosa arietta: *Tre giorni son che Nina*, erroneamente attribuita, come l'A. conferma, al Pergolesi.

BONACCORSI ALFREDO — *Le musiche sacre del Puccini.* (Soc. Tip. Artigianelli, Lucca).

In parte segue e integra la nota storia della musica lucchese del Nerici, in parte esamina nuovamente le composizioni d'argomento sacro lasciate dagli avi di Giacomo Puccini.

---

RINALDI (M.) — *L'opera in musica.* Saggio estetico. (Soc. Ed. di «Novissima» Roma).

La solidità degli studi dell'A., la seria preparazione e la competenza nel trattare l'argomento, portano un notevole contributo alla soluzione dei problemi affrontati in questo libro. Con chiara e suadente parola egli ci presenta la storia dell'opera in musica, dall'origine, lungo i secoli, seguendola con analisi e documentazioni di autori e di musiche ed acute osservazioni critiche, nelle sue manifestazioni, fino ai giorni nostri.

Quivi, indugiandosi maggiormente, rileva la mancanza di sincerità e di emotività nella quasi generalità del melodramma d'oggi, la cerebralità, la scarsezza o assenza di sentimento e quindi l'antiteatralità, causa prima della crisi odierna, e ne suggerisce le possibili soluzioni, con sintesi chiara, persuasiva, rispondente alla realtà dell'oggi e del prossimo futuro.

G. F.



# MUSICA DIDATTICA

NUVOLI (G.) - DI PIETRO (P.) — *Janua Cantus.* Fisiologia preparatoria all'insegnamento del Canto. (G. Ricordi e C., Milano).

Fra i molti libri sulla tecnica del canto questo è uno dei meglio documentati, dei meglio illuminati. La trattazione, per se stessa ardua, riposa sopra una scrupolosa indagine fisiologica. Ne deriva una sicurezza di giudizi e di formule, che per virtù di una autentica moralità artistica e scientifica giunge, attraverso la persuasione, alla cordialità, pur nel tono costantemente severo. Gradatamente, minuziosamente e pazientemente i due autori guidano il lettore alla chiara conoscenza dei fenomeni sonori vocali non trascurando i minimi riferimenti. Essi procedono con un preciso metodo di coordinazione, per cui dalla descrizione anatomica dell'apparato vocale si passa alla funzione del canto senza soluzioni di continuità, anzi con una logica di derivazioni e di rivelazioni assai pregevole. Ogni riposto fenomeno sonoro vi è chiarito dalla scienza, ed ogni conseguente possibilità vocale ne è dedotta con scrupolosa indagine, tanto che riesce difficile precisare dove finisca il compito del professore di otorinolaringoiatria e dove cominci quello del maestro di canto.

Il sottotitolo stesso è come il riassunto delle finalità che il libro si propone: *Fisiologia preparatoria all'insegnamento del canto*, e come tale esso trova un ampio sviluppo durante il corso dei 24 capitoli. Molti disegni corredati di riferimenti esplicativi, ai quali il testo continuamente ricorre, fanno evidenti e piane le spiegazioni anatomiche, ognuna delle quali è indispensabile alla comprensione esatta ed efficace della materia. Ampissima ed esauriente l'esposizione che riguarda l'apparato respiratorio e la sua specifica funzione nell'arte del canto, e sopratutto interessante e ricca di preziosi addentellati sull'uso che del respiro va fatto nell'emissione dei suoni. Ottimi i consigli che toccano più davvicino il modo di vocalizzare e i vocalizzi atti a correggere questa o quella deficienza naturale della voce, questa o quella falsa abitudine muscolare.

Il libro, naturalmente, si arresta alla *preparazione fisiologica* necessaria allo studio del canto (oltre un capitolo dedicato alla classificazione delle varie voci, uno ancora all'esame della voce, e un ultimo alle musiche adatte al canto). Il reale e vivo studio del suono e della gamma vocale in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue possibili bellezze non è tale da farsi al tavolino. Esso è affidato unicamente alla istintiva natura musicale del maestro, il quale, oltre una profonda e consapevole cultura artistica e scientifica, deve possedere un orecchio particolarmente dotato e sensibile, un gusto dell'udito raffinato, senza del quale anche la scienza meglio digerita diventa un peso morto ai fini dell'insegnamento.

Se infine si pensa che ogni voce ha particolarità specifiche individualissime, difetti o qualità personali non riscontrabili in altre voci, per la semplice ragione che non vi sono due individui simili, si capisce come un libro sulla tecnica del canto debba fermarsi là dove questo si è arrestato.

*Janua Cantus* è libro buono per il maestro come per l'allievo, ma forse più utile a quello che a questo. Non darebbe prova di larghezza di vedute nè di interesse alla propria arte quell'insegnante, anche esperto, che ne sdegnasse la lettura per vanità. Molte cose vi leggerà cognite e presenti, chiaramente esposte, e sarà un piacere trovarsi fra comuni conoscenze; qualcuna dimenticata, e sarà un bene ritrovarla. Se poi per avventura vi scoprirà anche qualche questione discutibile, tanto meglio: nella discussione e nel contrasto s'avviva e si tempra il sapere.

BETTINA LUPO

---

BAGATTI (B.) — *Esercizi tecnici* per Arpa. (Edizioni Forlivesi, Firenze).

L'autrice raccoglie svariati elementi di meccanica come le terzine per moto retto o contrario, i passi di agilità a quattro dita, i trilli in doppie terze e doppie seste, l'uguaglianza delle mani alternata, gli arpeggi, il tremolo, ecc.

*e. o.*

---

NIVERD (L.) — *25 Leçons de Solfège élémentaire sur 3, 4 et 5 clefs.* (M. Eschig, Parigi).

Non presentano grandi difficoltà vocali. Specialmente scritti per gli esami delle classi elementari di solfeggio, possono servire anche per gli studenti di canto dei Conservatori di Musica.

BARESEL (A.) — *100 Pedalübungen* für Klavier mit Elementar-pedallehre. (W. Zimmermann, Lipsia).

Buone norme per l'uso del pedale, non sempre ben curato nello studio del pianoforte.

CLEMENTI-MORONI — *23 Studi dal Gradus ad Parnassum.* (A. e G. Carisch e C., Milano).

In questi 23 Studi d'obbligo del nuovo programma d'esame del pianoforte, il Moroni (figlio) ha raccolte tutte le osservazioni dell'Appiani, di G. A. Fano e di suo padre

G. F.

---

PILATI (M.) — *Tre Studi* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Il primo di questi studi (sesste incrociate) maschera la uniformità dell'elemento-base giuocando sul maggiore e minore, sugli spostamenti cromatici, sulle varianti del disegno: studio, dunque, essenzialmente pedagogico e niente di più. Non così gli altri due: studio di quinte il primo (*Tempo di Valzer*), studio d'ottave il secondo (*Tempo di marcia grave*) che, dal particolare carattere, dalle varie possibilità di sviluppo degli elementi armonici che costituiscono la finalità sia dell'uno sia dell'altro, vogliono trarre la loro ragion d'essere ed il loro orientamento formale: questa è la più recondita sostanza dei due pezzi. Ma vi sono, in essi, anche momenti d'effusione musicale più aperta e particolarmente felice, come la parte centrale del *Tempo di Valzer*, e l'inizio del *Tempo di Marcia grave*. L'insieme dei tre studi è organico e ben costruito: un valido apporto, insomma, alla modernissima letteratura pedagogica del pianoforte.

(*a. m.*)

MUSICA D'OGGI
invia a richiesta preventivi per la pubblicità e numeri di saggio.

# MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASELLA (A.) — *« Due ricercari sul nome B.-A.-C.-H.-»* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *La Rassegna Musicale*, Torino.

Piccoli di mole, e destinati ad essere seguiti senza discontinuità, intimamente connessi dall'identità del punto di partenza e dalla preziosità che l'insistente uso delle dissonanze caro al loro autore conferisce ad ambedue, questi « ricercari » esauriscono, nella essenziale loro di verità e nel contrasto che offrono, ogni soluzione del problema da cui sono stati determinati, ma finiscono col fondersi in un raggiunto equilibrio complessivo. Meno immediato, anche se più ricco di elementi spirituali il primo (Funebre); più persuasivo il secondo (Ostinato), per la rigorosa aderenza alla formula-base, nonostante la gustosa varietà d'effetti che giustifica la sua maggiore lunghezza. Determinata anche, naturalmente, questa maggiore lunghezza, dal celere movimento, per cui agevolmente la sovrapposizione si presta a secondare quella tendenza all'andamento orizzontale, che, necessariamente, comportavano sia il carattere generale del lavoro, sia, forse, anche l'omaggio al gran nome le cui quattro lettere tradotte in note costituiscono la cellula germinale.

Nel primo ricercare, invece, dopo il tormentato contrappunto della prima parte; nella tonalità di si ♭ minore (che pare — ed è in realtà — la meta naturale e necessaria solo dopo molti tentativi raggiunta) accordo e andamento orizzontale si uniscono e si integrano con movenza quasi franckiana, a dare un senso di appagamento. Bene sorregge l'edificio dei due pezzi un ritmo solidamente tradizionale: qualche cambiamento breve nel numero dei quarti (da quattro a cinque, da quattro a tre, da quattro a due) ma la unità-quarto è invariabilmente trattata con uguale fluire: nel Funebre non si suddivide che in due ottavi, laddove nell'Ostinato si compiace, talvolta, della varietà della terzina.

Ma proprio da un variare ritmico della cellula germinale (diminuzione e insieme capovolgimento fra i tempi forte e deboli), che si ripeterà nella risposta alla quinta, prende le mosse il contrappunto del Funebre, mentre sull'invariabilità di essa cellula viene sapientemente costruito, per accrescimento di materiali sovrapposti, l'Ostinato. Contrastanti, i due ricercari, anche nel colore, chiedono, il Funebre le più soffocate e legate e profonde sonorità del piano, l'Ostinato il più martellante e luminoso e squillante variare di forte. Vecchia legge quella del contrasto, ma rare volte, bisogna riconoscerlo, è stata applicata così totalmente, così efficacemente. Un'unica oasi d'intimo spirituale raccoglimento, alla fine del Funebre, e breve; ma non molte nè lunghe ne comportava questo lavoro, destinato ad essere più essenziale che espressivo ed agevole, e non facilmente afferrabile, certo, da un pubblico di non iniziati.

(*a. m.*).

---

AMFITHEATROF (D.) — *Trio* per Pianoforte, Violino e Violoncello. (Suvini-Zerboni, Milano).

Tono appassionato, slancio nei tempi mossi, sentimentalità patetica nel secondo tempo, molto lento. Tre tempi che spirano buona profondità, e spesso con uno stile teso e nobile, attraverso a un'elaborazione sincera e schiva da esagerazioni.

L'insieme è chiaro anche dove la musica è più densa. Il movente è l'emozione, tuttochè essa tragga vita e calore dall'artificio.

Le parti degli strumenti non sono facili, ma nemmeno oltrepassano i limiti d'una normale abilità. In complesso è uno dei buoni Trii usciti negli ultimi tempi.

PITFIELD (T. B.) — *Trio* per Pianoforte, Violino e Violoncello. (Oxford University Press, Londra).

È musica mancante di impronta personale; vi predomina il soggettivismo di C. Scott. L'A. sarà stato, forse, un allievo dello Scott. Il lavoro di stile nobile ed espressivo è condotto con mano maestra. La struttura generale è di un classicismo moderno. Il cambiamento dei tempi, troppo frequente, non appare talvolta necessario.

È musica che non esige troppo da chi suona; e, ben eseguita, compenserà della fatica dedicatale. Dai diversi punti di vista l'opera è simpatica e interessante e va messa, senz'altro, in rapporto con le tendenze oggi esaltanti in Inghilterra.

WEHRLI (W.) — *Quartetto* per 2 Violini, Viola e Violoncello. (Gebrüder Hug e C., Zurigo).

Lavoro ben condotto che mostra la buona cultura, specialmente contrappuntistica, dell'A. L'effetto d'assieme sarà forse incerto per i soverchi e non appropriati acciduli andamenti delle dissonanze.

È consigliabile ai concertisti amanti di novità.

L. E. Pelleas.

---

GIL-MARCHEX (H.) — *Deux images du vieux Japon* pour Piano. (Eschig, Parigi).

Ritmi esotici passati attraverso la sensibilità dell'A. e arricchiti con modernissime armonie, da far dimenticare... il vecchio Giappone.

PICK-MANGIAGALLI (R.) — *La valse sombre*. Valse romantique, pour Piano. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Nell'abbandono della danza si riode la nota personale di eleganza e di seduzione dell'A.

PIERNÉ (G.) — *Viennoise* (Suite de Valses et Cortège-Blues) pour Piano. (Senart, Parigi).

Siamo in piena Vienna. L'A. vi ha portato il contributo della *verve* francese per una serie di danze fantasiose e seducenti.

POULENC (F.) — *Feuillets d'Album* - *Villageois* (Petites Pièces Enfantines). Pour Piano. (Rouart-Lerolle e C.ie, Parigi).

Quadretti caratteristici, graziosi, di media difficoltà. Danze rustiche brillanti, scritte sempre con distinzione, anche se si tratta, per esempio, di una polka.

POULENC (F.) — *Valse-Improvisation* sur le nom de Bach. - *Dix Improvisations*. - *Intermezzi pour Piano*. (Rouart-Lerolle e C., Parigi).

Composizioni di un musicista ricco di fantasia, di musicalità e di risorse pianistiche brillanti. Il tema del *Valse-Improvisation* è formato sulle lettere del nome di Bach, al quale, forse, sarebbe stato più indicato l'omaggio di una danza del tempo.



PITTALUGA (G.) — *Trois Pièce pour une Espagnolade*, pour Piano. (Leduc, Parigi).

Pezzi che arleggiano la maniera spagnuola e che, malgrado qualche movenza melodica tornurata hanno una certa vivacità e una certa galezza.

NIN (J.) — *Dix Noëls Espagnols* pour Chant et Piano. (M. Eschig, Parigi).

Preziosa raccolta di Noëls delle varie provincie della Spagna, con musiche in parte originali di Nin, ed in parte su temi popolari spagnuoli, armonizzati con rara abilità dal Nin stesso.

FREED (I.): *Pastorales*. 8 petites pièces — GRETCHANINOFF (A.): *Album d'Andrucha*. — MAYER (P.M.): *Quatre petites pièces faciles*. — NAVARRO (M.): *Estampas Infantiles*. — STRIMER (J.): *Album pour les tout petits*. Pour Piano. (M. Eschig, Parigi).

Raccolte pianistiche per le piccole mani: musiche facili, divertenti, scritte con fine gusto su soggettini vari e caratteristici che accendono la fantasia dei giovani pianisti, interessandoli ai primi studi d'interpretazione.

SCARLATTI (D.) — *5 Klaviersonaten*. (G. Bosse, Regensburg).

È evidente anche in queste Sonate, curate da W. Gerstenberg, l'impronta caratteristica scarlattiana, specialmente nell'eleganza delle movenze e nel brio.

RIGACCI (B.) — *Mesto addio*. Barcarola per Violino e Pianoforte. (Presso l'A., Firenze).

Questa barcarola dalla melodia semplice, rivela in un giovane, qual'è l'A., una felice disposizione a cantare con spontaneità e sentimento.

NIEMCZYK (W.): *Valse-Caprice*. — HECK J. A.): *Danse Hongroise*. Pour Violon et Piano. (M. Eschig, Parigi).

Due pezzi da concerto: brillanti, di quel genere che ha sempre facile presa sul pubblico.

WILLNER (A.): *Première Sonatine en fa majeur*. - *Sonatine facile en ut majeur*. — OBERDŒRFFER (P.): *Deux pièces*: Rondò amabile. La serenata inutile. Violon et Piano. (M. Eschig, Parigi).

Due Sonatine e Due Pezzi caratteristici, di estensione limitata, facili e piacevoli, per iniziare i piccoli alle forme ed allo stile classico e divertirli pur con mezzi semplici.

SZANTO (TH.) — *Trois Bis*. (Fantaisie orientale, Caprice hongrois, A côté d'une soirée dansante) pour Violon et Piano. (Heugel, Parigi).

I tre pezzi hanno ben poco di comune con l'Oriente, con l'Ungheria e con la Francia; ma, a parte il colore locale, possono piacere per la loro scorrevolezza e facilità di comprensione.

ZUBIAGA (P.) — Collezione di *Sei Mottetti* a due Voci virili. (Edizioni dell'Autore).

La piccola raccolta denota sicura conoscenza dell'arte contrappuntistica e costituisce un buon elemento di studio per le scuole di canto religioso.

GIOIER (G.) — *Inno alla Romagna* per Canto e Piano. (Edizioni Carisch, Milano).

I due canti per voci virili sono ispirati ai versi di Innocenzo Cappa e furono dall'autore dedicati a S. E. il Capo del Governo. Il primo si svolge in forma di stornello, il secondo sottolinea l'andamento deciso di una marcia.

RAVASIO (C.) — *Ninna nanna di Natale* per Pianoforte con testo. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Piccola pagina ingenua di facile esecuzione alla quale si adatta la dolce parola della mamma.

MOFFAT (A.) — *Trascrizioni* per Violoncello e Pianoforte. (Edizioni Augener, Londra).

Il ben noto trascrittore inglese presenta due adattamenti di musiche disparate; e cioè una *Sarabanda* di Couperin e la celebre pagina schumanniana intitolata *Fior di loto*, che permetteranno agli studiosi di cantare sul loro strumento due piacevoli melodie.

EDMONDS (P.) — *Mallorca valzer* per Violino e Piano. (Edizioni Augener, Londra).

Piccolo pezzo di media difficoltà non privo di garbo e di eleganza.

E. Oddone.

---

WAGNER (R.) — *Fanfaren für 4 Signal - Trompeten*. (Verlag. M. Hieber, München).

Tre brevi pezzi riecheggianti alcuni motivi di fanfara dei *Maestri Cantori* e del *Lohengrin*, dedicati da Wagner al 6° Reggimento Cavalleggeri Reale Bavarese.

CAMUSSI (E.) — *Giocattoli*. Suite infantile per Pianoforte. I e II Serie. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Sono i giocattoli che più si prestano alle descrizioni ed alle imitazioni musicali e che più prontamente possono colpire la fantasia dei bambini per i loro primi saggi. Essi ne saranno molto lieti.

CIMARA (P.) — *Vecchia chitarra, Sivigliana, Primaverina (Rondò)*. (A. Forlivesi, Firenze).

Queste liriche del Cimara sono l'espressione di un'anima canora, hanno una linea melodica scorrevole, chiara, che permette alla voce di espandersi liberamente e piegarsi alle più delicate sfumature.

MAGNANI (F.) — *Quatre Pièces Pittoresques*. (M. Senart, Parigi).

Danze cantate, scritte con garbo e facile vena popolare, scevra però da volgarità.

SCARLATTI (D.) — *Toccata, Bourrée et Gigue*, instrumentée pour petit Orchestre par A. Casella. (Edit. Senart, Paris).

La piccola Suite è strumentata con mano abile, la cui modernità non disdice con lo spirito della musica scarlattiana.

G. F.

# IN TVTTI I TONI

## CONFIDENZE D'AUTORI

### "Cirano di Bergerac,, di F. ALFANO

Una delle attrattive della prossima stagione lirica è costituita, senza dubbio, dal *Cirano di Bergerac* di Franco Alfano che, quasi contemporaneamente, sarà rappresentato al Reale dell'Opera di Roma ed all'Opéra Comique di Parigi.

In una intervista concessa a Matteo Incagliati, e da questi pubblicata ne *La Gazzetta del Mezzogiorno* di Bari, l'illustre compositore ha dato importanti notizie sulla sua recente fatica.

L'opera — che è la nona da lui scritta — è divisa in quattro atti e cinque quadri, essendo stati sacrificati due episodi di scarsa importanza.

Quanto al libretto, Alfano non ha voluto seguire la traduzione di Mario Giobbe, per quanto ottima. « I martelliani italiani, egli ha detto, non sono gli alessandrini francesi; e poi dovendosi il *Cirano* rappresentare a Parigi, quale inutile e scabrosa fatica per procedere alla traduzione... della traduzione! Meglio porsi dinanzi Rostand e non allontanarsi da lui. Sicchè alla traduzione han pensato il Meano e il maestro Brusa. Certo del poema di Rostand io non ho musicato tutto, in blocco, ma ho proceduto con i criteri che l'opera in musica consiglia, dove sopprimendo dei versi, dove aggiungendone; amplificandola scenicamente, la sostanza del poema non ne soffre; nè io mi sarei avventurato a rendere oltraggio a chi, creando una figura teatrale così tipica e vivace, con la vivacità dei suoi versi onora l'arte ».

La parte di Cirano è scritta per voce di tenore. E non poteva essere diversamente, ha aggiunto Alfano. « Un protagonista giovane come Cirano non può essere che tenore. E poi come si sarebbe giustificato l'equivoco con la voce di Cristiano, il quale, innamorato, com'è fino allo spasimo, non poteva cantare che da... tenore. Il conte Di Guiche è baritono; Rossana, soprano lirico; e Carbone di Castel Geloso, il basso ».

Il maestro ha anche fatto sapere come la figura di Cirano l'attraesse da molto tempo. « Quel guascone, con quel pomposo pennacchio sul feltro, e quell'anima ardita e temeraria, mi sedusse simpaticamente e a tal segno che io non pensavo che a lui. Leggevo e rileggevo quegli alessandrini, già di lor natura così intimamente musicale e le stesse armoniose soavità destavano in me una timida musicalità. Ed allora dissi a me stesso: — E se mi provassi a musicare alcuni brani del poema? Ma quali? Ecco, pensai, perchè prima d'ogni altro episodio non piegare la fantasia su la ballata del duetto

*Je jette avec grâce mon feutre,*

e poi, sulla presentazione dei Cadetti

*Ce sont les cadets de Gascogne,*

questa e quella in novenari? Se vi riesco l'opera è decisa.

« Tentai e vi riuscii. E con uno scatto di improvvisazione composi i due brani che sono due *pezzi chiusi* ».

— E vi metteste al lavoro subito?

« Nell'autunno di tre anni addietro. Da allora ad oggi intensa, appassionata, salda è stata la mia fede, poichè nessuna tra le mie opere fu da me amata, prediletta quanto questa che dico mia, unicamente mia ».

Auguriamo sinceramente che alla fede del compositore corrisponda il caloroso giudizio del pubblico.

*CONTRABBASSO E PIANOFORTE*

**I. BILLÉ**

E. R. 1599. - *Sonata in Re* (stile antico) L. 8,—

E. R. 1612. - *Concerto in Sol* » 10,—

*EDIZIONE RICORDI*

## CONCORSI

**Nuovi Concorsi.**

® Ministero dell'Educazione Naz., Roma. — La Gazzetta Ufficiale del 25 e 26 agosto pubblica il bando dei Concorsi per titoli ed eventualmente per esami alle cattedre:

di Organo e Composizione organistica e di Clarinetto nel R. Conservatorio di Milano;

di Violino e di Flauto nel R. Conservatorio di Parma.

Scadenza, per la presentazione delle domande e dei titoli, il 25 ottobre p. v.

® Banda musicale della R. Guardia di Finanza, Roma. — Con scadenza il 28 ottobre, per l'invio dei documenti, è aperto il concorso per musicanti effettivi per i posti di 1° Trombone tenore, col grado di Brigadiere e per quello di 2ª Tromba in fa, col grado di Appuntato.

® Università Popolare di Milano. — Concorso per la VI Accademia musicale a referendum pubblico sul tema *La canzone del volontario*. I lavori dovranno pervenire alla Segreteria dell'Università (Via Silvio Pellico 6) entro il 28 ottobre p. v., in duplice copia, nella riduzione per canto e piano, col sistema del motto e della busta. I premi consisteranno in denaro e medaglie.

® Accademia di bel canto, Milano (Via Torino 57). — Concorso per quattro posti di studio gratuiti, nell'Accademia, e di diverse medaglie, ai migliori in graduatoria. Scadenza per l'invio delle domande il 10 ottobre. Le udizioni si inizieranno il 20 successivo.

® Soc. An. Iniziative Turistiche di San Remo. — Tra i molti premi stabiliti pel prossimo anno, ve ne ha uno di L. 50 mila per un poema sinfonico inspirato alla figura di Augusto, di cui ricorre il centenario. Scadenza per la presentazione dei lavori, assolutamente inediti, il 31 luglio 1936, mentre la proclamazione del vincitore avverrà il 28 ottobre successivo.

® Opera Balilla, Comitato di Livorno. — Concorso, con premio di L. 3000, per un'operetta adatta al repertorio del Balilla, scevra di ogni forma declamatoria o magniloquente e di ogni esteriorità di malintesa propaganda, ispirata, invece, « ai principi sui quali è sorta e si è plasmata, dalla famiglia alla vita sociale, l'Italia di Mussolini ».

Il 31 dicembre 1935 è il termine massimo per l'invio dei lavori. La proclamazione del vincitore sarà fatta entro il gennaio 1936.

® Municipio di Ferrara. — Concorso per titoli e per esami al posto di Insegnante di Corno nell'Istituto musicale «G. Frescobaldi». Scadenza per l'invio delle domande, il 15 ottobre 1935.

® Library of Congress, Washington. — Concorso Elizabeth Sprague, con premio di mille dollari, per una composizione originale da camera, mai eseguita o stampata, per quattro strumenti ad arco (senza pianoforte).

Il Concorso è internazionale ed i lavori dovranno pervenire, entro il 30 settembre 1936, con il sistema del motto e della busta, al Direttore della Sezione musicale della Library of Congress, alla quale passerà in proprietà la partitura manoscritta della composizione dichiarata vincitrice ed il diritto di esecuzione — la cui prima avverrà durante il festival della primavera 1937 — per un anno dalla data della premiazione.

**Esito di Concorsi.**

® R. Accademia Filarmonica di Bologna. — Il Concorso di L. 2000 per una *Sonata* per violino e pianoforte (vedi nostro fascicolo di gennaio u. s.) è stato vinto dal maestro Franco Da Venezia di Torino. La commissione aggiudicatrice era composta dai maestri Zecchi, Ravanello, Alvisi, Gandino e Supino.

® Concorso Naz. Bandistico a Trieste. — Sono stati dichiarati vincitori i seguenti complessi: 1. (L. 10 mila) D. L. città di Chieti; 2. (L. 5 mila) Giuseppe Verdi di Trieste; 3. (L. 3 mila) Soc. Filarmonica di Castagnaro; 4. (L. 2 mila) Soc. Filarmonica di Cerea.

Il concertone finale, con tutti i partecipanti al Concorso, si è svolto, diretto da Zandonai, all'ippodromo di Montebello.

® Concorso Naz. Corale a Venezia. — Sono riuscite vincitrici la Società Rossini di Modena, per i complessi di 1ª categoria, e la Società Operaia di Ferrara per quelli di 2ª categoria.

® Concorso Zanibon; Padova, per una *Messa di Gloria* a tre voci pari con Organo e Armonio; e per *Mottetti Sacri*. Hanno partecipato al Concorso per la Messa 28 lavori, due soli dei quali, quelli del maestro G. B. Cossetti di Chions e di Don Gino Roussel di Udine, sono stati dichiarati notevoli, con assegnazione del 4° e 5° premio. Nessuna delle 202 composizioni presentate al Concorso dei Mottetti è stata dichiarata degna di menzione.

Il Concorso è ripetuto con scadenza al 31 luglio 1936 per l'invio dei lavori.

® Canzone di Piedigrotta, Napoli. — Al Concorso indetto dall'O. N. D. si è avuta la seguente classifica: 1. (L. 5 mila) alla canzone *Festa e popolo* di Murolo e Nardella; 2. (L. 2 mila) alla canzone *Si tu* di Tortora e Falvo; 3. (L. mille) alla canzone *E po' vide* di Attanasio e Staffelli. Altri premi hanno meritato *Notti napuletane* di Furno e Spagnuolo;

*'A luna malata* di Mangione e E. Nardella; *'E pasturielle* di Fiorelli e Ricciardi, ecc.

® Premio Henry Le Beuf di Bruxelles. — Tra i quattro vincitori al Concorso internazionale figura l'italiano Nino Sanzogno di Venezia. La giuria era composta dei maestri Collaer, Welerings, Ferraud, Mooser e Scherchen.

® Istit. Naz. di Musica di Rio de Janeiro. — Al Concorso per una cattedra di pianoforte è riuscito vincitore il maestro Custodio Fernandez Goes, il quale aveva compreso nel suo programma la *Toccata e Fuga* di Frescobaldi-Respighi.

## NOTIZIE

® L'on. Dino Alfieri, Presidente della Soc. Ital. Autori ed Editori, è stato nominato Sottosegretario di Stato al Ministero della Stampa e della Propaganda, mentre il conte Galeazzo Ciano, titolare del dicastero, si è recato volontario, come capitano d'aviazione, in Africa Orientale.

® I giornali annunziano che presto sarà emanato un nuovo statuto per gli Enti Lirici, allo scopo di stabilire un'armonica e coerente modernità d'indirizzo artistico tra i principali enti, ciascuno dei quali sarà posto sotto la dipendenza della più alta autorità cittadina. La Presidenza di ciascun Ente dovrà proporre al Ministero della Stampa e Propaganda una terna di nomi (scelti tra i competenti) tra i quali verrà nominato il Consigliere delegato dell'Ente che ne sarà, in pratica, il Direttore generale. Egli sarà assistito da un Consiglio di pochi membri, con funzione però più di controllo finanziario che artistico.

Ogni anno, nel mese di giugno, ciascun Ente presenterà al Ministero il completo cartellone della prossima stagione, da sottoporre al giudizio di una Commissione centrale la quale sarà composta dall'ispettorato del teatro. Essa potrà approvare, respingere o proporre modificazioni, col criterio di esigere, nei cartelloni, una ragionevole percentuale di opere contemporanee.

Fra i teatri più importanti tra i minori, inoltre, si costituirà una Società senza scopi di lucro; essa usufruirà delle sovvenzioni dell'Ispettorato del teatro e di quelle locali; e organizzerà la rotazione di uno stesso spettacolo — con gli stessi artisti, scene ecc. — tra teatro e teatro.

Tanto i grandi teatri, come questi ultimi, dovranno dare un certo numero di concerti sinfonici; ed all'uopo, sui proventi dell'E.I.A.R., verrà accantonata una somma annua di 200 mila lire per le necessarie sovvenzioni.

® Si sono iniziati i lavori di preparazione per introdurre, con unicità di criteri, il coro nell'esercito. All'uopo, l'Ispettorato del teatro ha istituito una commissione, presieduta da Pietro Mascagni, la quale elaborerà un canzoniere nazionale destinato all'Armata. Verrà anche indetto un concorso fra musicisti italiani per nuove composizioni popolari da includersi in tale canzoniere.

® Lo stesso Ispettorato del teatro ha nominato un'altra commissione, presieduta dall'onorevole Pierantoni, per la risoluzione dei condomini nei teatri comunali e per la costituzione di un Consorzio che favorisca il rinnovamento dei vecchi teatri e l'eventuale istituzione di nuovi.

® Il bilancio dell'anno XIII del Teatro alla Scala ha segnato una eccedenza di oltre 455 mila lire sull'incasso della stagione precedente, di oltre 700 mila su quello dell'anno XI e di oltre 1 milione e 600 mila lire su quello dell'anno X.

® Il giornale « Ottobre » di Roma ha lanciato un appello per creare — sotto gli auspici dell'O.N.D. — un repertorio operistico per il popolo vero, quello dei piccoli centri urbani e rurali del nord e del sud, ove annualmente si reca il Carro di Tespi.

® Ad iniziativa del Segretario Federale di Rieti è allo studio un progetto di Unione tra i teatri lirici di alcune città dell'Abruzzo, del Lazio, delle Marche e dell'Umbria.

® Il Sottosegretario di Stato alla Marina ha tributato un elogio alla musica centrale della R. Marina perchè « durante la recente missione compiuta a Parigi in occasione del Festival Musicale Militare Internazionale, ha disimpegnato la sua mansione in maniera molto lodevole ed ha riaffermato anche in questa occasione il suo alto grado di preparazione artistica e il suo disciplinato comportamento ».

® Il maestro Aldo Pais è stato nominato, in seguito a concorso, titolare della cattedra di violoncello nel Liceo musicale di Cagliari.

® Il Commissario straordinario al Comune di Napoli ha approvato il cartellone del Teatro S. Carlo per la stagione che si inaugurerà il 26 dicembre. Si daranno come novità, *Nerone* di Mascagni, *Il miracolo* di Laccetti, *Cecilia* di Refice e *Kovantchina*. Ed inoltre: *Pelléas e Mélisande* di Debussy con interpreti francesi, *Gioconda* di Ponchielli, *Dannazione di Faust* di Berlioz, *Traviata* e *Un ballo in maschera* di Verdi, *Turandot* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano, *Walkiria* di Wagner, *Elisir d'amore, Lucia, Morenita* di Mario Persico. Il *Nerone* sarà diretto da Mascagni, le altre opere da Franco Capuana.

® Il cartellone del Verdi di Trieste per il carnevale comprende *Crepuscolo degli Dei, Aida, Turandot, Cecilia* di Refice (novità), *Mignon, Il principe Igor* di Borodine, *Elettra* di R. Strauss. Dirigeranno i maestri Bellezza e Cooper.

® Il Comunale di Bologna, completamente restaurato, si riaprirà il 28 ottobre col *Don Carlos*. Seguiranno due novità per Bologna, (*Fiamma* di Respighi, *Nerone* di Mascagni) ed *Il Crepuscolo degli Dei*. Quest'ultima opera sarà diretta da Guarnieri, il *Nerone* dall'autore, e le altre da Marinuzzi.

® La prima rappresentazione assoluta del *Giulio Cesare* di Malipiero avrà luogo al Carlo Felice di Genova, ove pure verrà dato, come inaugurazione della stagione dell'anno XIV, il *Nerone* di Mascagni, diretto dall'autore.

® Il programma degli spettacoli lirici a Bergamo, in settembre-ottobre, è il seguente: *Werther, Aida, Gianni Schicchi* e la nuova opera *Paola e Virginia*, libretto di Ghisalberti, musica di G. A. Gavazzeni.

® A Merano si avranno spettacoli lirici in due riprese; dal 19 al 26 settembre con *I quatro rusteghi, Butterfly* e *Sonnambula;* dal 19 al 27 ottobre, invece, con *Rigoletto, Mignon, Bohème*. Dirigerà Del Cupolo.

® Per i festeggiamenti pel centenario del Duomo di Ferrara sono annunciate nella Cattedrale due esecuzioni della *Trasfigurazione di di Cristo* di Perosi, mentre al Comunale il maestro Capuana dirigerà *Otello, Mignon, Cavalleria* e la nuova opera *Marfisa d'Este* libretto di De Lupis, musica di Carlo Recco.

® La Filarmonica Romana inizierà i suoi concerti sotto la direzione artistica del maestro Vincenzo Di Donato, l'11 novembre prossimo con una esecuzione di musiche italiane affidate alla soprano Alba Anzelotti, alla violinista Lilì d'Albore, al cembalista maestro Vignatelli e ad altri. La stagione, si protrarrà fino ai primi di aprile in una serie di 23 concerti che, come al solito, avranno luogo tutti i lunedì alle ore 17.30. La Direzione artistica si è già assicurato l'intervento dei seguenti artisti e complessi: Quartetto di Roma; Manhattan String Quartett; Trio Casella-Poltronieri-Bonucci; Trio Calace-Crepax; Duo Busch-Serkin; Comedian Harmonists; Duo vocale Clovis-Steele; Baritono Gerhard Hüsch; Contralto Eni Szanto; Pianisti Guido Agosti, Maria Luisa Fiumi, Walter Gieseking, Nicolai Orlof, Nino Rossi e Rudolph Serkin; Violinisti Erika Morini e Sirio Piovesan; Violista William Primrose; Violoncellista Luigi Silva; Coro dei « Canterini Romagnoli », trionfatori dell'ultimo concorso dopolavoristico.

® I tre concerti per celebrare i Grandi del Piemonte si terranno a Torino il 6, 8 e 15 ottobre (due al Conservatorio ed uno al Regio) e comprenderanno musiche di autori piemontesi classiche, da camera, orchestrali e polifoniche, scelte nella ricca produzione dal 500 all'800.

® L'orchestra dell'Augusteo, diretta dai maestri Bernardino Molinari e Mario Rossi, si recherà nel prossimo ottobre nel Belgio a dare a Bruxelles tre concerti di musica moderna italiana.

® All'Opéra di Parigi si daranno, nel corso della stagione 1935-36, le seguenti novità: *Oedipe* di Fleg ed Enesco; *Harnasie* di Szymanowski; *Le Rouet d'Armor* di Geistdoerffer e Piriou; *La Samaritaine* di Rostand e Max d'Ollone; *Adonis* di G. Boissy e de Séverac. Il centenario di Saint-Saëns sarà ricordato con una edizione eccezionale di *Sansone e Dalila* e del ballo *Javotte*. Figurano in programma anche importanti riprese e alcuni balletti nuovissimi: *Alexandre le Grand* di Lifar e Gaubert; l'*Indiscret* di Ropartz; *Promenade dans Rome* di Vaudoyer e M. S. Rousseau; *Le Roi nu* di Lifar e J. Françaix; *Bagatelle* di Vaillat e Borchard; *Iléana* di M. Bertrand; *Aveux et Promesses* di Migot; *Un baiser pour rien* di Nino e Rosenthal; *Elvire* di Scarlatti, adattamento di Roland Manuel.

® A Ginevra si è festeggiato il 70° compleanno di Jaques Dalcroze, il benemerito fondatore del grande Istituto di ginnastica ritmica che da lui prende nome; una serata di musica e di danza (su musiche di Beethoven, Vivaldi, Bach, Honegger) ha costituito un vero avvenimento d'arte.

® Per celebrare il centenario della nascita di Camillo Saint-Saëns, sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica e del ministro dell'Educazione Nazionale, si è costituito un Comitato per erigere a Parigi un monumento all'illustre musicista.

® L'École Normale de Musique di Parigi (114 bis Bl. Malesherbes) offre un mese di Corsi gratuiti di Solfeggio e d'Istrumentazione, durante i quali gli alunni saranno uditi da Alfredo Cortot il quale riferirà sul loro profitto e attitudini. Le iscrizioni si chiuderanno il 10 ottobre.

® Riccardo Strauss ha dato le dimissioni delle cariche di Presidente della Camera della Musica del Reich e della Federazione dei compositori.

In sua vece sono stati nominati il maestro Pietro Raabe per il primo posto, e il compositore Paolo Graener per l'altro.

® Quanti apparecchi radio sono in funzione in tutto il mondo? Secondo le ultime statistiche gli Stati Uniti detengono il *récord* dei radio ascoltatori con 25 milioni 551 mila 569 apparecchi riceventi in funzione. L'Inghilterra ha 7.500.464 abbonati, con un aumento di circa un milione d'abbonati in un anno; la Germania 6.726.216; l'U.R.S.S. 2.323.000; la Francia 1.755.946; l'Olanda 909.127; la Sve-

zia 733.180; la Cecoslovacchia 693.127; il Belgio 603.860; la Danimarca 568.172; l'Austria 527.295; l'Italia 430.000, con un aumento di 65 mila sugli abbonati del 1933; la Polonia 374.047; la Svizzera 356.866; l'Ungheria 340.117.

® W. Furtwängler dirigerà cinque dei dieci grandi concerti della FILARMONICA DI BERLINO; gli altri cinque avranno a direttori i maestri Ansermet, Beecham, Mengelberg e De Sabata.

# NECROLOGIO

**Lutti nell'editoria musicale.**

La canzone napoletana è in lutto per la perdita di uno dei suoi maggiori e più meritorii apostoli, l'editore GIUSEPPE SANTOJANNI, avvenuta a Napoli il 31 luglio u. s.

Il Santojanni, andato in quella città circa 83 anni fa dalla nativa Lungro, impiegatosi da prima presso qualche locale editore di musica, era in seguito nominato rappresentante della nota Casa editrice milanese Francesco Lucca. Dopo alcuni anni divenne egli stesso editore e negoziante di musica, aprendo bottega nella Via P. E. Imbriani, dalla quale non si allontanò più sino alla morte.

La bottega del caro e popolare « don Peppino » si trasformò ben presto in un vero cenacolo d'arte frequentato dai più celebri scrittori, musicisti ed artisti. Quando intorno al 1880 cominciò a rinascere il fervore per la canzone napoletana, Egli fu uno dei suoi più attivi e fortunati propagandisti. Non si contano i successi editoriali del Santojanni, dovuti a compositori quali Mario Costa, Valente, Di Capua, a poeti quali Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Ferdinando Russo e altri.

Simpatico, arguto, cordiale, ha conservato sempre, sino agli ultimi giorni di sua vita e malgrado la grave età, una grande freschezza di spirito e una giovanile attività.

Onore alla Sua memoria!

---

A Camaiore, il 7 c. m. all'età di 37 anni è deceduto quasi improvvisamente un altro noto editore: RENZO CARISCH, direttore generale dell'omonima Casa milanese, la quale pochi mesi or sono era stata colpita da un altro gravissimo lutto con la morte del suo gerente Rag. Guido Carisch, cugino del primo.

Renzo Carisch si occupava con passione e competenza, della branca della musica sinfonica e di quella leggera, e ad entrambe aveva saputo dare notevole incremento e sviluppo.

Buono, gentile, tutto dedito al lavoro ed alla famiglia, la sua morte ha suscitato vivo rimpianto.

---

A Firenze, infine, il 16 agosto ha cessato di vivere RAFFAELLO MAURRI, d'anni 73, fondatore della omonima Ditta editrice, dalla quale si era ritirato ultimamente, dopo averle dato sicura rinomanza.

Alle famiglie dei tre colleghi scomparsi inviamo le nostre commosse e sentite condoglianze.

**Isidoro De Lara.**

Nato a Londra nel 1858, è morto a Parigi il 2 settembre u. s. Benchè di nazionalità inglese, aveva studiato a Milano con Mazzucato e Lamperti; poi si era recato a Parigi ove conquistò notevole rinomanza come direttore d'orchestra e compositore di melodie e di opere. Tra queste ultime ricordiamo *Messaline*, *Solea*, su libretto di Richepin, *Les trois masques*, e *Le voilier blanc* rappresentata per la prima volta a Budapest nel 1933.

---

® A Pesaro, il 20 luglio, all'età di 55 anni, il compositore ARNALDO CARLONI, che aveva studiato nella stessa città con Cicognani e Mascagni. Oltre alcuni poemi sinfonici, musica da camera ecc. lascia parecchie opere: *Bianca*, *Casa dei fiori*, *Étienne*, e sopra tutto *Francesco d'Assisi* (4 atti di A. Lega) ch'ebbe caloroso successo.

® A Milano, a 73 anni, la pianista ANTONINA LOLATO FERRARIO, allieva di Carlo Andreoli, concertista reputata ed una delle prime che partecipò ai Concerti popolari sinfonici dall'Andreoli iniziati a Milano nel 1877.

® A Bogota (Columbia), lo scorso mese, il maestro ADOLFO BRACALE, noto impresario di quella città, nato a Milano nel 1873. Egli, tra l'altro, aveva messo in scena un'apprezzata edizione di *Aida* all'aperto, davanti alle Piramidi d'Egitto.

® Partecipiamo di tutto cuore al grave lutto che ha colpito il nostro caro e illustre amico, maestro Italo Montemezzi, per la morte della di lui mamma signora ELISA BONADELLI vedova Montemezzi, avvenuta a Vigasio il 9 agosto u. s.


**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,—

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


# BIBLIOGRAFIA


## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

CHOPIN (F.) (E. R. 1732). *Preludi* (Brugnoli) - testi tedesco e inglese. (B) L. 10,—
—— (E. R. 1735). *Notturni* (Brugnoli) - testi tedesco e inglese. (B) L. 12,—
GIURANNA (B.) (123421). *Sonatina*. (A) L. 5,—
GUERRINI (G.) (123422). *Popolaresca*. (A) L. 5,—
MONTANARI (A.) (E. R. 1761). *Quattro Pezzi* (B) L. 5,—
TAMBURINI (A.) (123403). *Danza americana*. (A) L. 5,—

### ACCORDEON

MONTI (V.) (123319). *Czardas* (Reich). (A) L. 4,—

### CANTO E PIANOFORTE

GHIONE (F.) (123000). *Face* (MS-Br). Versi di F. Zanetti. (A) L. 5,—
MALIPIERO (G. F.) (123305). *Il Commiato* - per Orchestra e una voce (Br). (Fine). Riduzione dell'Autore. (A) L. 5,—
VENÈ (R.) (123285). *L'attesa vana* (S-T). Versi di G. Improva. (A) L. 5,—
—— (123286). *Stornello lunigiano* (S-T). Versi di autore ignoto. (A) L. 5,—

### VIOLINO

ALARD (D.) (E. R. 1766). *24 Studi-Capricci*. Op. 41 (Polo). (B) L. 8,—
CASORTI (A.) (E. R. 1757). *La tecnica dell'Arco* (Facil). (B) L. 8,—
GROSSI (F.) (123425). *35 Exercises and Studies* (1.st Position). (A) Sc. 2/0
WIENIAWSKI (E.) (E. R. 1738). *L'Ecole moderne*. Studi-Capricci, Op. 10 (Polo). (B) L. 5,—

### ARCHI E PIANOFORTE

CORELLI (A.). *Dodici Sonate*, per Violino e Pianoforte. Opera quinta. Versione originale conforme alla prima edizione (Roma, 1700) (Polo):
—— (E. R. 1749). *Sei Sonate*. (B) L. 12,—
—— (E. R. 1750). *Sei Suites*. » » 10,—
MUSELLA (S.) (123342). *Sonata in Do diesis* (Colorazioni di fiamme) per Violoncello e Pianof. (A) L. 12,—
PORRINO (F.). *I canti della schiavitù*:
—— (123334). 1. Bastimento negriero, per Violino e Pianoforte. (A) L. 8,—
—— (123335). 2. Il sogno dello schiavo, per Violoncello e Pianoforte. (A) L. 5,—
—— (123336). 3. Inno-Danza, per Violino, Violoncello e pianoforte. (A) L. 12,—
I tre numeri presi in una sol volta (A) L. 20,—
STAMITZ (C. (E. R. 1762). *Concerto in Re* (Polo) per Viola e Pianoforte. (B) L. 8,—
ZANDONAI (R.) (123411. *Spleen*, per Violoncello e Pianoforte. (A) L. 5,—

### STRUMENTI A FIATO

CARABELLA (E.). *Suite* per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Corno:
—— (E. R. 1771). Partitura. (B) L. 8,—
—— (E. R. 1775). Parti staccate. » » 8,—

### ORCHESTRA

PAGANINI (N.) (123345). *Moto perpetuo* (Molinari). Partitura in-16°. (A) L. 8,—

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

CATALANI (A.) (123337). LORELEY. Danza delle Ondine (Culotta). (A) L. 8,—
LEHÁR (F.) (123414). *Le belle Polesane* (Klänge aus Pola), Op. 14. Valzer. (A) L. 6,—
REFICE (L.). CECILIA. Riduzioni di I. Culotta:
—— (123341). L'annuncio. (A) L. 8,—
—— (123351). Fantasia sul 1° Episodio. » » 10,—
—— (123378). » » 2° » » » 10,—
—— (123379). Finale del 2° Episodio. » » 10,—
—— (123383). Fantasia sul 3° Episodio. » » 10,—
RESPIGHI (O.). LA FIAMMA. Fantasie di I. Culotta:
—— (123294). Fantasia sul 1° Atto. (A) L. 10,—
—— (123302). » » 2° » » » 10,—
—— (123307). » » 3° » » » 10,—
—— MARIA EGIZIACA. Due Fantasie (De Cecco):
—— (123244). I. Fantasia. (A) L. 8,—
—— (123245). II. » » » 8,—
ROBBIANI (I.). GUSTO DEL POPOLO. Fantasie di I. Culotta:
—— (123111). Fantasia sul 1° Atto. (A) L. 10,—
—— (123138). » » 2° » » » 8,—
—— (123206). » » 3° e 4° Atto. » » 8,—
—— (123257). ROMANTICISMO. Atto 3°: Intermezzo (Culotta). (A) L. 6,—
—— (123247). Id. Fantasia sul 1° Atto (Id.) » » 10,—
ROCCA (L.). IL DIBUK. Riduzioni di I. Culotta:
—— (123386). Scherzo-Danza (Atto 2°). (A) L. 10,—
—— (123415). Fantasia sull'Atto 3°. » » 10,—
SOLAZZI (U.) (123388). *Permettete?* Minuetto in Mi b. per Quint. d'Archi (Pianof. ad libitum). (A) L. 6,—
—— (123387). *Mia Dama!* Minuetto in Fa, per Quintetto d'Archi (Pianoforte ad libitum). (A) L. 6,—

### ORCHESTRA ARGENTINA

CULOTTA (I.) (123280). *Dimmi sempre di sì*. Canzone-Tango. Versi di E. Frati. (A) L. 6,—

### JAZZ-ORCHESTRA

CATULLI (S.) (123356). *In Traum* (Soltanto in sogno). Lied und Tango. (A) RM. 1,50
HIGGS (H. M.). *Life in Japan* (Vita in Giappone). Suite (Culotta):
—— (123311) N. 1. In the market (Al mercato) (A) L. 7,—

—— (123320) » 2. Under the cherry blossom (Sotto la fioritura dei ciliegi). (A) L. 5,—
—— (123321) » 3. Japanes fans (Ventagli giapponesi). (A) L. 5,—
—— (123322) » 4. In the temple (Nel tempio) » » 5,—
—— (123324) » 5. Love's dream (Sogno d'amore). (A) L. 5,—
—— (123324) » 6. Procession of lanterns (Processione di lanterne). (A) L. 8,—

## BANDA

DE NARDIS (C.). *Saltarello abruzzese* (Parola) per media Banda:
—— (123391). Partitura. (A) L. 8,—
—— (123392). Parti staccate. » » 15,—
PERONI (A.). *Genova. Marcia*, Op. 18 N. 2, per piccola Banda:
—— (123173). Partitura. (A) L. 6,—
—— (123174). Parti staccate. » » 6,—
—— *Esultanza. Marcia*, Op. 21 N. 1:
—— (123175). Partitura. (A) L. 6,—
—— (134176). Parti staccate. » » 6,—

## LIBRETTI

COLANTUONI (A.). Diana. Tre atti, per la musica di V. De Sabata. L. 4,—

# ALTRE EDIZIONI

## MUSICA SACRA

ARGENTI (G.). *Messa Victimae Paschali* a 3 e 4 Voci dispari con accomp. d'Organo. (Ed. Francescana Musicale, Assisi).

BALTEN (A.). *Haste thee, o God.* (Oxford University Press, London).

CANZONETTE SPIRITUALI (trascritte da S. Meluzzi) quali le cantava S. Alfonso M. De' Liguori. Accomp. di G. Manei-Gentili. (Incisoria e Stamperia Musicale, Roma).

CASIMIRI (R.). *Missa Pro Defunctis* III. 3 Vocib. inaequal (C. T. B.), Organo Comitante vel sine Organo. L. 10. — JOANNES PETROLOTYSIUS PRAENESTINUS: *Peccantem me quotidie.* Motectum 5 Vocibus; *Stabat Mater.* Sequentia 8 Vocibus. — A. GABRIELI. *De Profundis* (I p.); *Sustinuit* (II p.). 6 Vocibus. — LUCAS MARENTIUS, *Dum aurora finem daret.* Motectum 6 Vocibus. — JOANNES CRUCE. *In spiritu humilitatis.* Motectum 8 Vocibus. L. 15. — *Missa Pro Defunctis.* (Edizioni «Psalterium», Roma).

CHRISTOPHER TYE. *I Will exalt thee.* — *Sing unto the lord.* (Oxford University Press, London).

HANDL (J). *In domine Jesu.* Motet for five voices. (J. & W. Chester, Ltd., London).

MORLEY (Th.). *Out of the deep.* (Oxford University Press, London).

ROSSI (G.). *Ave Maria.* — *Benedictus.* Trascrizioni per Coro e Organo. (C. Bratti & C., Firenze).

TALLIS (Th.). *Te Deum*, for five Voices; *Blessed be thy Name* for five Voices; *I Call and Cry: O Good, be Merciful.* (Oxford University Press, London).

VITTORIA (T. L.). *Ecce Dominus veniet.* Motet for five Voices. (J. & W. Chester, Ltd., London).

ZELIOLI (G.). *Gli amici di Gesù.* Trittico sacro-musicale. (Presso l'A., Lecco).

ZUCCOLI (G.). *Padre nostro* per Voce media ed Organo. (Casa Musicale Giuliana, Trieste).

## ORCHESTRA

BACH-KLENOVSKY. *Organ Toccata and Fugue* in *D Min.* (Orchestrated by H. J. Wood). (Oxford University Press, London).

BACH (J. C.). *Sinfonia Concertante A dur* für Violine und Violoncell (A. Einstein). — *Sinfonia D dur* (A. Einstein). — *Kantate* N. 176 (A. Schering). — *Cantate N. 78* (A. Schering). (Ernst Eulenburg, Leipzig).

CALTABIANO (S.). *Ouverture in Fa.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 30,—

CANTU' (M.). *Poema Ligure.* (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 30,—

CORELLI (A.). *Concerto grosso N. 9 Fa dur* (A. Einstein). (E. Eulenburg, Leipzig).

JOB. *A Masque for Dancing* (R. Waughan Williams). (Oxford University Press, London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca

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

ATTILIO BRUGNOLI

DINAMICA PIANISTICA

TRATTATO SULL'INSEGNAMENTO RAZIONALE DEL PIANOFORTE E SULLA MOTILITÀ MUSCOLARE NEI SUOI ASPETTI PSICO-FISIOLOGICI

*Il maestro Brugnoli ha avuto (per questo importante trattato) un premio di Lire 5.000 dalla Commissione nominata dal Ministero della P. I. per incoraggiare coloro che abbiano conseguito opera di particolare pregio per la coltura.*

*La Commissione ha elogiato « le alte fi- « nalità raggiunte dall'A. con la pregevole « Dinamica pianistica, e l'affermazione di « italianità, a cui essa ha contribuito ».*

RICCO VOLUME (SOLIDAMENTE RILEGATO) DI 325 PAG. CON NUMEROSE TAVOLE, ESEMPI ED ILLUSTRAZIONI.

(118740) L. 50.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



# PUBBLICAZIONI TEORETICHE

## P. BONA

122828. - *Metodo completo per la Divisione* con l'aggiunta di una Grammatica musicale (Pedron) L. 4,—

## G. DACCI

Compendio del *Trattato di Lettura e Divisione*, riveduto e illustrato da C. Sabatini:
E. R. 1260. - Parte I L. 6,—
E. R. 1261. - Parte II » 6,—

## P. DELACHI

E. R. 1751. - *Lezioni di Solfeggio* composte per la Scuola di Teoria e Solfeggio del R. Conserv. « G. Verdi » di Milano. Corso I. Vol. I. L. 8,—
E. R. 1752. - *50 Solfeggi cantati e 3 Solfeggi a 2 voci*, con accomp. di Pianoforte. Corso I. Vol. II L. 8,—
E. R. 1753. - *45 Solfeggi parlati - 30 Solfeggi cantati e 2 Solfeggi a 2 voci.* Corso II. Vol. I. P. I e II L. 8,—
E. R. 1754. - *30 Solfeggi cantati e 2 Solfeggi a 2 voci*, con accompagnamento di P.forte. Corso II. Vol. II. L. 10,—
E. R. 1755. - *27 Solfeggi parlati* difficili; *9 Solfeggi parlati* di media difficoltà; *27 Solfeggi cantati* da eseguirsi senza accompagn. Corso III. Vol. I. P. I. - *21 Solfeggi cantati.* P. II. L. 10,—
E. R. 1756. - *21 Solfeggi cantati*, con accompagnamento di Pianoforte. Corso III. Vol. II L. 10,—

## E. POZZOLI

E. R. 1158. - *Guida per l'insegnam. della musica nelle Scuole element.* L. 12,—
E. R. 1099. - *Guida teorico pratica per l'insegnamento del dettato musicale.* Parte I: Nozioni generali. - Parte II: Dettato ritmico L. 5,—
E. R. 1100. - Parte III: Dettato melodico. - Parte IV: Dettato armonico L. 8,—
E. R. 921. - *Il libro dei compiti per la scuola di teoria e solfeggio.* Vol. I L. 8,—
— E. R. 922-3. - Vol. II e III. Cad. » 6,—
E. R. 1089. - *Solfeggi cantati con accompagnam. di p.forte.* 1° Corso L. 6,—
— E. R. 1090. - Append. 1° Corso » 7,—
— E. R. 1091. - 2° Corso » 10,—
— E. R. 1092. - 3° Corso » 8,—
E. R. 1151. - *Solfeggi parlati e cantati.* 1° Corso L. 6,—
— E. R. 1152. - Append. 1° Corso » 6,—
— E. R. 1153-4. - 2° e 3° Corso. 2 Volumi. cad. L. 6,—
— E. R. 1306. - Append. 3° Corso L. 6,—
E. R. 1093. - *Sunto di teoria musicale.* 1° Corso L. 3,—
— E. R. 1095 - 2° Corso » 3,—
— E. R. 1097 - 3° Corso » 5,—

## U. BANDINI

E. R. 1565. - *Canti dati* L. 5,—
E. R. 1564. - *Progressioni* » 4,—
E. R. 1563. - *Regole d'Armonia e Piccoli Bassi progressivi* L. 5,—

*Scuola di Armonia, Contrappunto e Fuga*
E. R. 1561. - Vol. I. Armonia L. 15,—
E. R. 1562. - Vol. II. Contrappunto e Fuga L. 15,—

## C. DE NARDIS

*Corso teorico-pratico di Armonia* ad uso delle scuole complementari:
E. R. 1577. - Parte I L. 7,—
E. R. 1578. - Parte II » 7,—
E. R. 1579. - Parte III » 6,—
E. R. 1580. - Parte IV. Melodie e Bassi tematici pel corso principale L. 5,—
E. R. 1568. - *Partimenti* scelti dalle opere dei maestri Cotumacci, Durante, Fenaroli, Leo, Platania, Sala, Scarlatti, Tritto, Zingarelli L. 12,—

## C. DE SANCTIS

*La Polifonia nell'arte moderna* spiegata secondo i principi classici:
E. R. 1601. - Vol. I. Trattato d'Armonia L. 20,—
E. R. 1602. - Vol. II. Appendice al Trattato L. 8,—
E. R. 1603.- Vol. III. Contrappunto e Fuga L. 15,—

## C. DOBICI

E. R. 1589. - *Partimenti* per lo studio del Contrappunto imitato e fugato. (Appendice ai Bassi imitati e fugati di P. Raimondi). Vol. I. Partimenti L. 5,—
E. R. 1626. - Vol. II. Realizzati L. 10,—

*30 Lezioni* da svolgere a 4 voci per gli esercizi pratici del Basso tematico (aggiunte al Trattato di Armonia di C. De Sanctis):
E. R. 1575. - Vol. I. 30 Lezioni L. 3,—
E. R. 1576. - Vol. II. Id. Realizzate L. 8,—

## ACH. LONGO

E. R. 1648. - *32 Lezioni pratiche* sulla armonizzazione del Canto dato L. 8,—

C. NAPOLI

E. R. 1587. - *Bassi* imitati e fugati con parole L. 10,—

C. PEDRON

E. R. 1511. - *150 Bassi* per lo studio dell'Armonia complementare L. 6,—

E. R. 1515. - *100 Nuovi Bassi* senza numeri, per l'esame di compimento del Corso di cultura musicale generale L. 4,—

E. R. 1509. - *Corso d'Armonia* per gli alunni di Strumenti e di Canto (Illustrazione ai 150 Bassi) L. 8,—

E. R. 1510. - *Armonie d'eccezione*. Saggio di Studi teorico-pratici sulla moderna Armonia L. 6,—

E. R. 1512. - *Nuova raccolta di Bassi* per lo studio dell'Armonia al Pianoforte L. 4,—

E. R. 1513. - *150 Canti* per lo studio dell'Armonizzazione della melodia L. 10,—

E. R. 1514. - *150 Canti* realizzati a 4 voci L. 10,—

P. RAIMONDI

E. R. 1588. - *Bassi* imitati e fugati L. 7,50

E. F. RICHTER

E. R. 1600. - *Trattato d'Armonia* L. 18,—

M. ROSA

E. R. 1497. - *12 Solfeggi* parlati difficili L. 5,—

M SALADINO

E. R. 1448. - *Piccolo Trattato teorico-pratico di Armonia* L. 7,50

G. SETACCIOLI

E. R. 1604. - *Note ed appunti* al Trattato d'Armonia di De Sanctis L. 20,—

G. TACCHINARDI

E. R. 1334. - *50 piccoli Bassi* progressivi per lo studio elementare della disposizione a 4 parti L. 2,50

E. R. 1333. - *Saggi di Basso numerato e di Contrappunto* L. 5,—

---

M. BORDOGNI

E. R. 1552. - *12 Vocalizzi* (6 con parole) con Pianoforte, per Soprano L. 8.—

E. R. 1553. - Idem per Mezzo-S. » 8,—

*3 Esercizi e 12 nuovi Vocalizzi*, con Pianoforte :

E. R. 1559. - per Sopr. o Tenore L. 7,—

E. R. 1560. - per M-S o Tenore » 7,—

*36 Vocalizzi con Pianoforte*

E. R. 1550. - Per Sopr. o Tenore L. 15,—

E. R. 1551. - Per Mezzo-Soprano o Tenore L. 15,—

E. R. 1566. - *24 nuovi Vocalizzi* per tutte le voci, con Pianoforte L. 7,—

G. CONCONE

E. R. 1569. - *15 Vocalizzi* per Soprano o Mezzo-Soprano con P.forte L. 5,—

E. R. 1568. - *25 Lezioni o Vocalizzi* per il medium della Voce, con Pianoforte (Vannuccini) L. 5,—

E. R. 1570. - *40 Lezioni* con P.forte (Vannuccini) per Baritono o Basso L. 8,—

E. R. 1567. - *50 Lezioni* per il medium della Voce, con Pianoforte (Blower) L. 9,—

A. GUERCIA

*L'Arte del Canto Italiano*

E. R. 1554. - Vol. I. 24 Solfeggi per Soprano o Mezzo-Soprano L. 8,—

E. R. 1555. - Vol. II. Esercizi sopra gli abbellimenti del Canto, per Soprano o Mezzo-Soprano L. 8,—

E. R. 1556. - Vol. III. 18 Solfeggi di maggior difficoltà da praticarsi con la vocale A : per Soprano o Mezzo-Soprano L. 12,—

E. R. 1557. - Vol. IV. Il Primo Canto, per Soprano e Mezzo-Soprano L. 15,—

L. LEO

E. R. 157. - *6 Solfeggi* per Soprano o Tenore, con Pianof. (Malipiero) L. 5,—

E. PANOFKA

E. R. 1571. - *L'Arte del Canto*. Vademecum del cantante. Teoria e pratica per tutte le voci (De Guarinoni) L. 25,—

E. R. 1572. - *24 Vocalizzi* per Soprano, Mezzo-Soprano o Tenore (seguito all'Arte del Canto) con P.forte L. 8,—

E. R. 1573. - *Idem* per Contralto, Baritono o Basso L. 8,—

E. R. 1574. - *12 Vocalizzi d'Artista* per Soprano o Mezzo-Soprano con Pianoforte L. 8,—

M. VACCAI

*Metodo pratico di Canto italiano per camera*. 15 Lezioni con Pianoforte :

E. R. 1073. - per Sopr. e Tenore L. 5,—

E. R. 171. - per Mezzo-Soprano o Baritono L. 5,—

---




# 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



# DITTE RACCOMANDATE

## NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*

**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

*MILANO.*

**Casa Ed. Musica Sacra** - Fatebenefrat., 21.

**G. Ricordi e C.** - Via Berchet, 2, angolo Via S. Raffaele.

*NAPOLI.*

**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*

**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*

**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*

**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

*TRIESTE.*

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

*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.

## INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO X · OTTOBRE · MCMXXXV · XIII

*Tassa pagata per supplemento*

# 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**

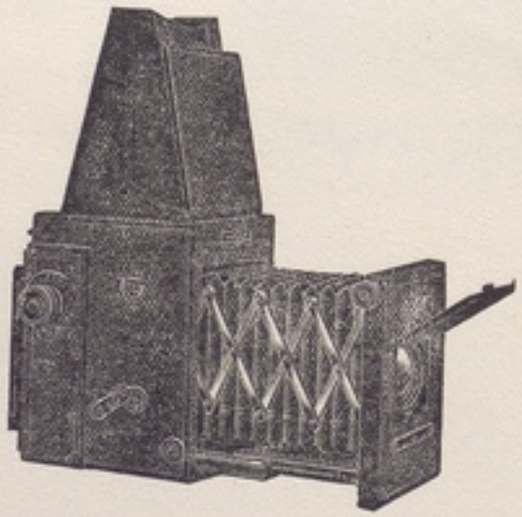
**Infortuni - Responsabilità civile - Furti**

**Grandine**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

**SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7**





*APPARECCHI*

*FOTOGRAFICI*

**THORNTON-PICKARD**

RAPPRESENTANTI:

**LAMPERTI & GARBAGNATI**

**MILANO**

**Piazza S. Alessandro, 4**





# OPOPEPTOL

CARLO ERBA MILANO

**Mangiare sufficientemente: sta bene!**

ma quel che più importa è di assimilare quanto si mangia perchè il nostro organismo se ne avvantaggi.

Una regolare assimilazione avviene solo mediante una completa digestione.

**Una completa digestione è sempre assicurata dall'uso dell' OPOPEPTOL**

**20 GOCCIE DOPO I PASTI**





Concerto in "Si bem min,,

N. 1 (Op. 23) di

# CIAIKOVSKI

**ARTURO RUBINSTEIN p. e Orch. Sinf. di Londra (m.° Barbirolli)**

| | | | |
|---|---|---|---|
| I movimento, allegro non troppo e molto maestoso<br>I movimento, allegro con spirito | DB | 1731 | L. 30 |
| I movimento, allegro con spirito | DB | 1732 | L. 30 |
| II movimento, andantino semplice<br>II movimento, prestissimo, tempo 1° | DB | 1733 | L. 30 |
| III movimento, allegro con fuoco | DB | 1734 | L. 30 |

**Con album Serie N. 63 in omaggio, L. 120 - I dischi si vendono anche separatamente**

RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE

# PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
## di ENRICO POLO

### COMPOSIZIONI ORIGINALI

**Per Violino**

E. R. 192. - *30 Studi* a corde doppie, progressivi dalla 1ª alla 4ª posiz. L. 6,—

E. R. 1255. - *Cadenze* per i Concerti di Nardini in *Mi min.* e Viotti (in *Sol.* N. 23) L. 4,—

E. R. 1256. - *Primi esercizi* per l'avviamento allo studio del Violino L. 7,—

E. R. 1074. - *Tecnica fondamentale* delle Scale e degli Arpeggi in tutti i toni L. 5,—

**Per Viola**

E. R. 920. - *Scale* in tutti i toni a due e tre ottave, Arpeggi e Scale di Terze L. 5,—

E. R. 439. - *30 Studi* a corde doppie, progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione, trascritti dal Violino L. 8,—

### TRASCRIZIONI

**Per Violino**

E. R. 785. - Alday F. *24 Studi.* Op. 4 L. 10,—

E. R. 1618. - Bach G. S. *Sonate e Partite* L. 8,—

E. R. 784. - — *6 Suites,* dal Violoncello L. 10,—

E. R. 189. - Campagnoli B. *7 Divertimenti* o *Sonate.* Op. 18 L. 6,—

E. R. 1023. - — *6 Fughe* L. 4,—

E. R. 625/26 - — *Metodo,* Op. 21, interamente rinnovato. Parte I (La 1ª posizione); Parte II (Pratica delle posizioni) Ciascuna L. 18,—

E. R. 93. - Dont G. *24 Esercizi,* Op. 37, preliminari agli Studi di Kreutzer L. 5,—

E. R. 92. - *24 Studi e Capricci.* Op. 35 L. 6,—

E. R. 1462. - Fiorillo F. *36 Studi* (Anzoletti-Polo) L. 6,—

E. R. 1463. - Kreutzer R. *42 Studi* (Anzoletti-Polo) L. 8,—

E. R. 226. - Paganini N. *Capricci.* Op. 1 L. 7,—

E. R. 1464. - Rode P. *24 Capricci* (Anzoletti-Polo) L. 7,—

E. R. 91. - Rovelli. *12 Capricci,* Op. 3 e 5 L. 5,—

**Per due Violini**

E. R. 1019/21. Mazas G. F. *15 Duetti* elementari. Op. 85. - 3 Fascicoli di 5 Duetti Ciascuno L. 5,—

E. R. 1013. - Pleyel I. *6 Duetti* (Op. 8) in forma di piccole Sonate, alla 1ª posizione L. 5,—

E. R. 1014. - — *6 Piccoli Duetti.* Op. 23 L. 6,—

E. R. 1015. - — *6 Duetti.* Op. 24 » 6,—

E. R. 1016. - — *6 Duetti,* Op. 48 » 5,—

E. R. 1017. - — *6 Piccoli Duetti.* Op. 59 L. 6,—

E. R. 1018. - — *6 Duetti.* Op. 61 » 6,—

**Per Violino e Pianoforte**

E. R. 292. - Bazzini A. *La Ronde des Lutins.* Scherzo-fantastico. Op. 25 L. 5,—

E. R. 293. - — *3 Pezzi.* Op. 34 e 35 L. 8,—

E. R. 522/23. - — Composizioni di celebri autori: Vol. I (Bonforti F. A., *Lamento* dell'Op. 1. - Bach G. S.-Wilhelmj A., *Aria sulla 4ª corda,* della Suite in Re. - Bach G. S., *Bourrée,* dalla 3ª Suite per Violoncello. - Haendel G. F., *Largo,* dal «Serse». - Martini G. B., *Gavotta.* - Mozart W. A., *Minuetto,* dal Divertimento in Re).

Vol. II (Catalani A., *In sogno.* - Martucci G., *Notturno,* Op. 70 n. 1. Schubert F., *Momento musicale,* Op. 94 n. 3. - Schumann R., *Canto della sera,* dall'Op. 85; *Rêverie,* dall'Op. 15. - Tschaikowsky P., *Canto senza parole,* Op. 2. n. 3).

Ciascun volume L. 10,—

E. R. 1749. - Corelli A. *Dodici Sonate,* Op. 5. Versione originale conforme alla 1ª edizione (Roma 1700). Fasc. I di 6 Sonate L. 12,—

E. R. 1750. - *Idem.* Fasc. II di 6 Sonate L. 10,—





E. R. 786. - Nardini P. *Concerto in mi minore* L. 8,—

E. R. 649. - Pugnani G. *6 Sonate* L. 20,—

E. R. 178. - Tartini G. *Sonata del Diavolo* (o Trillo del Diavolo), secondo l'edizione integra Cartier, Parigi 1798 L. 6,—

E. R. 177. - — *6 Sonate* » 12,—

109911. - Tenaglia A. F. *Aria* » 4,—

E. R. 113. - Viotti G. B. *Concerto in La min,* N. 22 L. 7,—

**Per Viola**

E. R. 1022. - Bach G. S.. *6 Suites* per Violoncello. Trascrizione L. 8,—

**Per Viola e Pianoforte**

E. R. 903. - Beethoven v. L. *2 Romanze.* Op. 40 e 50, per Violino. Trascrizione L. 8,—

E. R. 904. - David F. *Notturno,* dall'Ode sinfonica «Il Deserto» (Vieuxtemps-Polo) L. 4,—

E. R. 905. - Hauser M. *4 Romanze* senza parole L. 6,—

E. R. 906. - Mozart W. A. *Concerto in La,* Op. 107, per Clarinetto. Trascrizione L. 8,—

**Per Musica da Camera**

Boccherini L. *12 Quartetti* in 16° grande:

I Serie, Op. 6 - 2 Voll.:

E. R. 676. - Vol. I. 3 Quartetti (1°-2°-3°) L. 8,—

E. R. 678. - Vol. II. 3 Quartetti (4°-5°-6°) L. 8,—

II Serie, 2 Voll.:

E. R. 680. - Vol. I. 3 Quartetti (Op. 1 n. 1; Op. 10 n. 4; Op. 27 n. 4) L. 10,—

E. R. 682. - Vol. II. 3 Quartetti (Op. 10 n. 1; Op. 33 n. 6; Op. 27 n. 3) L. 12,—

Si vendono anche le parti staccate.

## EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

## BOLLETTINO DEI MUSICISTI

ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA
Via Vittorio Veneto, 7

Direttore: Giuseppe Mulé
Direttore Respons.: Giorgio Nataletti

Comitato di Redazione
Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fascicoli mensili di 16-32 pagine

Abbonamento annuo
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. Otto

## MUSICA PER BANDA

C. DE NARDIS

*Saltarello abruzzese* (Parola) per media Banda:

123391. - Partitura L. 8,—
123392. - Parti staccate » 15,—

A. PARELLI

*Trombe, pifferi e tamburi* (Parola) per piccola Banda:

123029. - Partitura L. 8,—
123030. - Parti staccate » 12,—

A. PERONI

*Genova.* Marcia, Op. 18 N. 2, per piccola Banda:

123173. - Partitura L. 6,—
123174. - Parti staccate » 6,—

*Esultanza.* Marcia, Op. 21 N. 1, per piccola Banda:

123175. - Partitura L. 6,—
123176. - Parti staccate » 6,—

EDIZIONI G. RICORDI & C.

# MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

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

MILANO
VIA BERCHET, 2

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

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


## SOMMARIO


M. A. — Enrico Polo . . . . . Pag. 341
O. Svampa. — Uno sconosciuto autografo di Rossini . . . . . » 345
F. Mazzi. — L'evoluzione della musica in Europa - V . . . . . » 346
**RIVISTA DELLE RIVISTE:** Nuovi studi su Luca Marenzio. - Italia. - Estero » 351
**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 356
**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera dall'Austria (H. R. Fleischmann) » 358
**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica sacra. - Musica corale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 360
**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 365
**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 368


**BRANO MUSICALE**

V. Rieti: *Saltarello* per Pianoforte.


Gli autentici pianoforti

STEINWAY & SONS

C. BECHSTEIN

si trovano in vendita esclusivamente presso

**RICORDI & FINZI**

**MILANO**

Corso del Littorio, 1 bis - Telef. 82-361



QUALUNQUE ALTRA MARCA — QUALUNQUE PREZZO


Anno XVII. Ottobre 1935-XIII N. 10

MVSICA D'OGGI

# Enrico Polo

« Nell'esprimere alla S. V. il mio vivo rammarico di perdere un illustre artista « che ha per così lungo periodo di anni dedicata la sua appassionata attività all'arte « e all'insegnamento, La prego..... »

Tali le parole di alto riconoscimento che S. E. il Ministro De Vecchi di Val Cismon ha personalmente indirizzato a Enrico Polo nel comunicargli il suo collocamento a riposo per raggiunti limiti d'età, e che confortano bene questo maestro nell'ora del distacco dalla sua scuola nel Conservatorio di Milano.

Incredibile distacco, chè Enrico Polo conserva tuttora una giovanilità quasi unica. Eppure quanto lontani gli anni di studio nel Conservatorio della nativa Parma!

Essi erano stati coronati da due diplomi, in violino e in composizione, conseguiti a pieni voti e lode.

Ancora un anno di tirocinio orchestrale in quel teatro e poi nel 1888, per invito di Franco Faccio, l'ingresso nell'orchestra scaligera.

Ovunque, per le singolari doti spirituali e musicali e per l'esuberante giocondità, la simpatia sorgeva spontanea intorno al giovane violinista.

Più d'ogni altro aveva preso a benvolergli un patrizio parmense, il conte Stefano Sanvitale, che lo aveva reso partecipe delle riunioni musicali indette periodicamente nella sua casa avita. E quando, dopo pochi anni, Enrico Polo, attratto dalla fama del grande Joachim e incoraggiato dalla signora Niemann-Seebach che all'Joachim era legata da antica amicizia, manifestò il desiderio di completare la propria educazione musicale sotto la guida del maggiore violinista-interprete del secolo scorso, egli con generoso mecenatismo gliene offrì la possibilità.

Il soggiorno a Berlino avrebbe dovuto durare pochi mesi. Subito però Enrico Polo dovette accorgersi che un breve corso di perfezionamento a ben poco avrebbe giovato. Troppo scarse le nozioni tecniche ricevute nella città nativa, dove l'empirismo regnava sovrano. Così il corso alla *Hochschule* si protraeva per oltre due anni. Ma al termine Enrico Polo aveva la straordinaria soddisfazione di ricevere dalle mani di Joseph Joachim un attestato che ogni violinista vorrebbe possedere, e tornava in patria edotto su ogni problema tecnico-interpretativo, e con profonda conoscenza delle più importanti opere solistiche e da camera, alle quali ripetute esecuzioni lo avevano accostato: in grado cioè di essere nominato nel 1895, in seguito a concorso per titoli ed esame, professore di violino nel Liceo Musicale di Torino e « violino di spalla » in quel Teatro Regio, e di svolgere una

feconda ininterrotta attività di esecutore, di autore-revisore e di maestro.

***

Lasciato volutamente in disparte il genere virtuosistico, troppo lontano dalle sue aspirazioni, Enrico Polo dedicò le prime sue cure di interprete alla Sonata, che coltivò fino a pochi anni or sono insieme ai migliori pianisti italiani, primo fra tutti Ernesto Consolo, ottenendo vivi successi anche Oltralpe.

In pari tempo fondò coi maestri Boerio e Grossi il Trio di Torino. Ma un complesso strumentale come il Trio, ibrido per natura, non poteva soddisfare la sua acuta sensibilità. Il divino Quartetto egli vagheggiava!

L'occasione propizia gli si presentò, quando nel 1903 una nuova vittoria lo condusse a insegnare nel R. Conservatorio di Milano. Riuniti attorno a sè il suo allievo Costantino Soragna, Guglielmo Koch e Camillo Moro, egli costituì quell'organismo divenuto presto celebre sotto il nome di Quartetto Polo: uno dei pochi complessi italiani di quell'epoca votati alla sacra missione di diffondere l'amore dei capolavori d'ogni tempo e di far conoscere le opere contemporanee più degne.

Sedici anni durò lo studio paziente, meticoloso, ravvivato dalla fiamma d'un ideale mai abbandonato, e furono sedici anni di elette manifestazioni nelle più reputate sale da concerto, con un repertorio di vastità imponente, fino a quando le vicende del dopoguerra non vennero a distruggere tanto lavoro.

Ma Enrico Polo, superato l'attimo di comprensibile turbamento, si volse con rinnovato fervore ad un altro campo: la pubblicazione di quelle opere che avrebbero potuto riuscire di giovamento all'arte violinistica italiana.

***

Meritano il primo posto alcuni fascicoli di Esercizi pel meccanismo dell'arco e della mano sinistra, razionalmente ideati; i *12 Studi di tecnica* pubblicati presso l'editore Eulenburg di Lipsia, di grande utilità per la novità dei problemi proposti e la modernità degli sviluppi; i *Primi esercizi per l'avviamento allo studio del violino*, e i *30 Studi a corde doppie*, trascritti anche per viola, ingegnosa raccolta delle più svariate combinazioni di bicordi nelle prime tre posizioni, espressa in forma sempre musicalmente gradevole.

Però il documento più notevole dei principî cui s'ispira la scuola di Enrico Polo rimane il rifacimento dell'antico metodo di B. Campagnoli. Col volger del tempo questa opera italianissima, ricca di ottimo materiale didattico, era diventata praticamente inservibile pel disordine e per le lacune che presentava. Egli le ha dato nuova vita, graduando le difficoltà e fondendo in felice connubio le melodie preesistenti coi propri esercizi, concepiti secondo i moderni dettami della tecnica violinistica.

Un'altra benemerenza Enrico Polo si è acquistata con la versione italiana, apparsa fin dal 1922, del manuale di F. A. Steinhausen, *Fisiologia della condotta dell'arco*, ove per la prima volta la funzione del braccio destro viene considerata dal punto di vista anatomico.

Ma ancora più duratura è resa la sua fama dalle realizzazioni per pianoforte dell'accompagnamento di antichi lavori italiani noti e ignoti.

Aveva cominciato col dare alle stampe le *Sei Sonate* di Gaetano Pugnani, che costituiscono uno dei pochi saggi in edizione moderna dello stile galante di questo musicista piemontese. In seguito apparvero i *Concerti* in *la minore* di Viotti



e in *re maggiore* di Paganini con l'accompagnamento interamente rifatto e successivamente anche orchestrato; la *Sonata del Diavolo* di Tartini, desunta dall'edizione integra del Cartier, che sostituisce l'autografo smarrito; altre *Sonate* del Tartini e del De Giardini, *Concerti* del Leo e del Nardini. Ultime le 12 monumentali *Sonate* dell'op. 5 di Corelli, che i nostri violinisti potranno finalmente eseguire senza ricorrere a discutibili elaborazioni straniere.

Caratteristica di tutti questi accompagnamenti, alcuni dei quali hanno raggiunto insolita diffusione, l'assoluto rispetto delle due parti estreme fissate dall'autore, e la realizzazione del basso concepita senza scolastica pedanteria, con felice intuito dello stile, quasi fosse sgorgata dalla fantasia dell'autore medesimo.

Un'altra prerogativa delle elaborazioni di Enrico Polo sta nelle Cadenze intercalate alle composizioni di carattere virtuosistico. In esse vi è veramente il senso del fantasticare, a guisa di riepilogo, sui temi principali, e la loro difficoltà è sempre adeguata al resto del pezzo.

Anche nella scelta dei coloriti, della diteggiatura e delle arcate Enrico Polo, guidato dall'innato buon senso e dalla lunga esperienza, si distingue per semplicità e naturalezza.

Gli stessi pregi si notano nelle trascrizioni dell'*Aria* di Tenaglia, delle *Composizioni di celebri autori*, e delle *6 Suites* di Bach originariamente per violoncello.

Se poi si enumerassero tutte le revisioni che egli ha compiuto per la Casa Ricordi, ne risulterebbe un elenco interminabile. Basti ricordare che del Boccherini, oltre a 12 Quartetti, ha riveduto l'interessantissimo Quintetto col pianoforte contenente le variazioni sulla *Ritirata notturna di Madrid*, e che l'intera raccolta di opere violinistiche fondamentali, dagli Studi del Kreutzer a quelli del Wieniawski, è passata sotto il suo vaglio. Più importante di tutte, la revisione di due capolavori, le *6 Sonate* per violino solo di Bach e i *24 Capricci* di Paganini, che per fedele aderenza ai testi più attendibili e per accortezza di indicazioni appaiono rinnovati rispetto alle precedenti edizioni.

Anche l'esigua letteratura della viola ha trovato in Enrico Polo un sagace trascrittore e un abilissimo revisore. Da segnalare la trascrizione delle *6 Suites* di Bach, delle *2 Romanze* di Beethoven, del *Concerto* per clarinetto di Mozart, la revisione di varie composizioni di David-Vieuxtemps e dell'Hauser e la libera elaborazione del *Concerto* in *re* di C. Stamitz.

Una mole di lavori sufficiente a provare l'instancabile operosità di questo capo-scuola, che pur avendo dato gran parte di sè all'insegnamento, non ha mai desistito dal recare agli studi violinistici un contributo di utili pubblicazioni.

All'insegnamento egli era condotto da reale vocazione: fin da giovanissimo aveva sentito vivo il bisogno di trasmettere ad altri ciò che il suo spirito investigatore assimilava. Naturale quindi ch'egli ponesse la scuola al disopra di ogni altra cura, e che anche oggi, dopo quarant'anni di pratica didattica, il suo raro entusiasmo non sia venuto meno.

Convinto che soltanto col possesso di solide basi tecniche l'allievo possa in seguito assurgere alla completa estrinsecazione artistica, egli lo abitua allo studio analitico, ne corregge con paziente tenacia i difetti, e per ciascun problema gli offre la soluzione più convincente, mantenendosi sempre, con mirabile spirito evolutivo, all'avanguardia delle conquiste della didattica violinistica. Inoltre fin da principio gli fa intravvedere le alte mete alle quali ogni violinista deve mirare.

sia per quel che riguarda la qualità del suono e le sue possibilità espressive, sia per la dinamica e il fraseggio, e lo istrada verso le sempre mutevoli esigenze della sensibilità contemporanea. Quando poi lo scolaro sarà in grado di cimentarsi con le migliori opere della letteratura violinistica, egli, valendosi della sua eccezionale coltura musicale, lo guiderà sicuro, sviscerando a fondo le più riposte intenzioni dell'autore.

Nè il suo aiuto terminerà col conseguimento del diploma. Con paterno affetto egli concederà audizioni a quanti vorranno compiere con lui un ideale corso di perfezionamento, e non rifiuterà mai il proprio disinteressato appoggio agli scolari che ricorreranno a lui come all'amico più sincero.

Naturalmente ciascuno di essi fruttificherà poi secondo le proprie facoltà; (ancora non è sorto il maestro che sappia creare il talento). Ma i più felicemente dotati sapranno conquistare posizioni ambite, e dimostrare quali risultati può ottenere la buona scuola, quando trovi il terreno adatto.

Ricordo, fra gli altri, Aldo Tonini, apprezzato solista, membro del Trio di Milano, e da molti anni insegnante in un Conservatorio della nativa Buenos Aires; Guido Ferrari, per oltre un decennio prezioso elemento del Quartetto Poltronieri e attualmente professore titolare di violino nel R. Conservatorio di Palermo; Enrico Minetti, ammirato « violino di spalla » del Teatro alla Scala; Armando Gramegna, pure reputato « violino di spalla » dell'orchestra dell'E.I.A.R. di Torino; Mario Ruminelli, concertista ricercato e professore nell'Istituto Musicale di Brescia, e il giovanissimo Carlo La Spina, segnalatosi quest'anno in alcune competizioni concertistiche.

Inoltre Enrico Polo, ripetendo la tradizione del violinista-violista, ha alimentato le file delle nostre più importanti orchestre con una schiera non solo di ottimi violinisti, ma anche di valorosi violisti.

E nuove gemme egli farebbe sbocciare con impareggiabile abilità, se il recente provvedimento non privasse l'insegnamento ufficiale di questo apostolo.

Sereno come sempre, Enrico Polo che, nell'abitudine di considerare la eventualità di situazioni peggiori, ha trovato in ogni circostanza segreto conforto ai casi avversi e ragione di più viva gioia nelle fugaci ore di umana felicità, cede disciplinatamente il posto ai giovani, celando l'intima commozione che lo pervade. Ma per molti anni ancora il suo caratteristico profilo, che tante opere d'arte ha ispirato a pittori e scultori, susciterà attorno a sè simpatie e affetti, e la sua parola arguta e brillante risuonerà preziosa ad amici e discepoli.

M. A.

**PICCOLA ORCHESTRA**

L. REFICE

CECILIA. - Riduzioni di I. Culotta

123341. - L'annuncio L. 8
123351. - Fantasia sul 1° Episodio » 10
123378. - » » 2° » » 10
123379. - Finale del 2° » » 10
123383. - Fantasia sul 3° » » 10

O. RESPIGHI

LA FIAMMA. - Fantasie di I. Culotta

123294. - Fantasia sul 1° atto L. 10
123302. - » » 2° » » 10
123307. - » » 3° » » 10

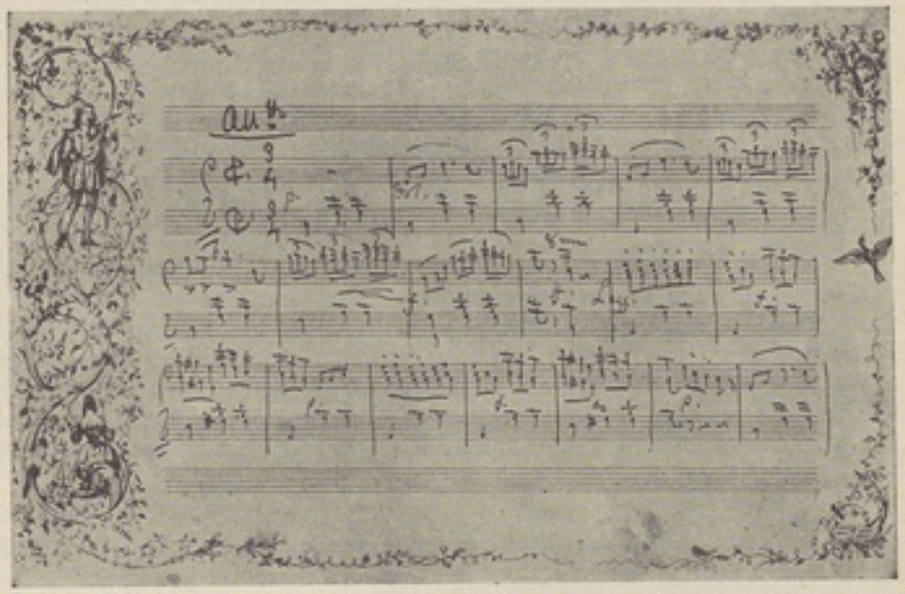
MARIA EGIZIACA. - Due Fantasie (De Cecco)

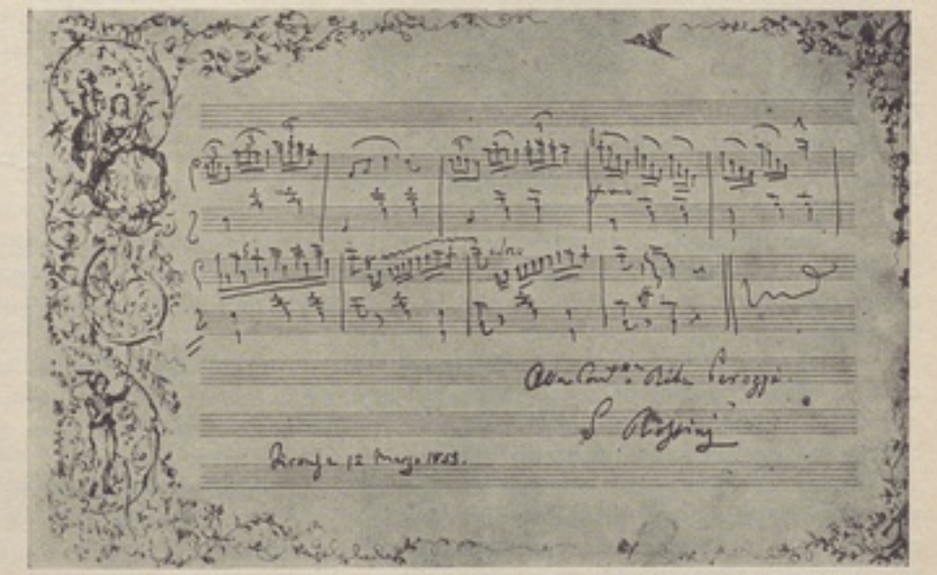
123244/45. - 1ª, 2ª Fantasia. Ciasc. L. 8

**EDIZIONI RICORDI**



# Uno sconosciuto autografo di Rossini





Nel 1848, com'è risaputo, a causa del suo atteggiamento politico sfavorevole al liberalismo, il Rossini dovette allontanarsi da Bologna e si recò a Firenze. Nel

1850 rientrò nella sua città d'adozione, ma un altro incidente politico lo costrinse a stabilirsi di nuovo nella Città dei fiori.

Circondato da numerose e potenti amicizie, frequentava sovente i salotti intellettuali ed ebbe occasione di conoscere in Casa Perozzi una nobile donna, moglie del cav. Ettore Perozzi di Montecassiano, la quale suonava con una certa perizia l'arpa, ed era innamorata, come tutte le anime elette, della musica.

La conoscenza divenne in seguito una reciproca comprensione di elevati sentimenti e si trasformò in rispettosa e cordiale amicizia. In questa atmosfera di intellettualità non mancò modo alla contessa Perozzi di domandare al Rossini un tenero ricordo. Ed egli si compiacque di scrivere in due fogli d'album, imitanti, come si vede nella riproduzione la pergamena, la musica che ha carattere di Mazurka.

Questa, sebbene non presenti ricerca d'ispirazione, è condotta con semplicità e disinvoltura, unite ad una linea melodica facile assai gradita. La nobil donna tenne sempre gelosamente custodito il caro ricordo di tanto Genio, ed il figliolo suo ing. Gustavo, poco prima di morire, ne fece dono alla Biblioteca Mozzi-Borgetti di Macerata. Per gentile concessione dell'egregio direttore di essa dott. Giovanni Spadoni, che ringrazio, posso trasmettere a « Musica d'Oggi » il prezioso ricordo, il quale facendo astrazione dall'importanza, è pur sempre un documento storico della vita del Grande.

OTTORINO SVAMPA.

# L'evoluzione della musica in Europa[1]

V

**PROSPETTIVE.**

— Non è forse Taine che ha detto che certi uomini sembrano delle anime di Dei abbattuti? Novelli Prometei atterrati, incatenati, ma non vinti? —

— Perchè Lei ricorda questa frase di Taine? —

— Perchè mi piacciono gli accostamenti. Se noi cerchiamo di comprendere le diverse manifestazioni dell'arte è necessario confrontarle fra di loro per vederne i rapporti. Infatti le arti sono collegate in una civiltà, formano un tutto, sotto diversi aspetti.

I vari gradi di una evoluzione artistica, non si seguono solamente, ma si compenetrano. L'evoluzione ce ne mostra gli aspetti successivi. Ma, giustamente, siccome questi aspetti non si presentano simultaneamente in tutte le arti, ma si susseguono, ne risulta una prospettiva che fa apprezzare i volumi e i valori.

Noi ne afferriamo allora il significato profondo per il rapporto di arte ad arte, d'epoca a epoca. Le arti non si sovrappongono nè si accostano una all'altra, ma si completano e si commentano, si illustrano poi a vicenda per il fatto che non si evolvono simultaneamente con lo stesso ritmo. —

(1) Dalla rivista « Le Monde Musical », Parigi. Traduzione di Adriana Cadeddu (vedi principio in fasc. III e VIII-IX, 1933; IV, 1934; V, 1935).



— In altre parole noi vediamo in ogni epoca le varie arti pervenire a stadi che non si corrispondono esattamente. —

— Certe arti appariscono più presto di altre e si svolgono assai più rapidamente. Questi gradi della loro evoluzione ci permettono di afferrare la portata della loro formazione e di considerarle sotto punti di vista che ne fanno risaltare i caratteri e le particolarità. —

— Noi le potremo vedere allora come in uno stereoscopio. —

— O in prospettiva. I contemporanei di Botticelli o di Michelangelo, per esempio, non hanno potuto certamente discernere quello che conteneva la loro pittura. Io non parlo solamente dei pregi che essa racchiudeva, delle forme che da essa dovevano sbocciare più tardi, ma anche del carattere di questa pittura e del suo significato intimo e profondo.

I contemporanei ne hanno ammirato solo le forme che più colpivano, cioè le apparenti. Hanno visto questa pittura alla superficie. Noi più distanti la vediamo in profondità. —

— Lei mi ricorda l'esperienza di chi guarda il mare dalla riva o da un battello. Egli non ne scorge che le ondulazioni e i riflessi. Ma se si eleva su di un aeroplano, il suo sguardo piomba negli abissi. —

— È il vantaggio che hanno gli uccelli su di noi. L'arte, come il mare, diviene trasparente, quando si ha, per considerarla, la distanza necessaria per abbracciarla nel suo insieme in un lungo periodo. —

— Ma perchè per le sue dimostrazioni Lei sceglie un Botticelli o un Michelangelo a preferenza di altri artisti? —

— Perchè le loro opere da un lato possiedono dei caratteri molto definiti e d'altra parte il loro allontanamento ci facilita un'analisi che sarebbe incompleta riguardo ad artisti a noi più vicini e ci permette di arrivare a delle conclusioni che sarebbero premature e incerte non essendo convalidate dal tempo. Perchè da lontano l'opera degli artisti del Rinascimento non solo si abbraccia nel suo insieme, ma si illumina di insegnamenti interessanti per le sue influenze, le sue conseguenze e, in certo qual modo, per le sue rifrazioni. Michelangelo e Botticelli sono degli innovatori. Sono rivolti verso l'avvenire senza perdere di vista il passato. Tengono alta la fiaccola per percorrere una nuova tappa. Per questo sono agli antipodi di Raffaello, che finisce un ciclo percorso prima di lui da Cimabue e da Giotto. Raffaello è statico. La sua arte non può più avanzare perchè è una conclusione. È per ciò che ci sembra così lontano da noi, ancor più lontano di Giotto, che rappresenta un periodo in marcia, in potenza, dinamico. —

— Lei distingue allora diverse arti nella pittura? —

— Se non proprio diverse arti, almeno diverse tendenze o piuttosto diversi stati. Botticelli e Michelangelo si riallacciano strettamente e necessariamente alle epoche posteriori della pittura; essi dominano il nostro tempo. A distanza quello che mi colpisce è il rapporto che scorgo tra Botticelli e Tiepolo, come tra Michelangelo e Bernini. —

— Questo sembrerà ardito, persino strano, a prima vista, espresso così senza alcuna transizione. Ma perchè allaccia Tiepolo a Botticelli piuttosto che a qualche altro pittore del Rinascimento? —

— Perchè io vedo sorgere nel Botticelli un elemento nuovo: l'elemento aneddotico. —

— Che intende dire con questo? Vi scorge forse un influsso letterario? —

— No. Io parlo di un elemento aneddotico nel senso pittorico e tecnico. Io noto l'annessione di una forma essenzialmente grafica e plastica, più estesa, più ricca, in certo qual modo sostanziale, come se la materia si fosse arricchita prendendo consistenza e acquistando una plasticità superiore, dandoci così l'illusione di una realtà più vicina a noi, palpabile ed effettiva. Questo fattore aprirà più tardi la porta alla pittura di sgarro che è una contraffazione della materia stessa. —

— Le opere del Tiepolo sarebbero dunque una contraffazione delle opere del Botticelli e altrettanto sarebbe per il Bernini nei riguardi di Michelangelo? —

— Mi sembra che il parallelismo sia abbastanza evidente. Aggiungo che è più sensibile per l'accostamento delle date. Qui l'evoluzione della scultura precorre di un secolo quella della pittura. —

— Lei propone un problema molto grave, fors'anche spinoso e che richiederebbe ampie dimostrazioni. —

— Ne convengo. Inoltre io non ho avuto la presunzione di fare un'esposizione esauriente dell'argomento. Io lascio tale compito ai competenti. Io non vi scorgo che il punto di partenza per le mie deduzioni. —

— Bisognerebbe però stabilire bene le premesse per poterne trarre le conseguenze. Perchè si interessa tanto alla pittura? Abbandona dunque la musica o teme delle conclusioni premature in questo campo? —

— Precisamente per evitarle e per premunirmi contro degli errori troppo facili io cerco ammaestramenti nelle analogie e negli avvicinamenti che a parere di Littré sono sorgenti di luce.

Ricordando uno degli aspetti della pittura, io cerco di chiarire il problema dell'evoluzione musicale. Botticelli e Michelangelo mi portano a parlare di Beethoven. Se l'opera di Mozart è sopratutto una conclusione, come quella di Raffaello nei riguardi dell'opera di Michelangelo e di Botticelli, quella di Beethoven segna un rinnovamento, o meglio, un ampliamento del dominio artistico.

L'orientamento che essa annuncia non ci appare ancora nettamente perchè noi le siamo relativamente vicini.

Ora ecco quello che io credo di comprendere: Haydn e Mozart consolidano la cornice della sinfonia, operazione provvidenziale, che assicurerà la stabilità e la continuità di una forma musicale attraverso le vicende delle sue nuove conquiste. È qui che appare Beethoven con le sue tendenze rivoluzionarie e in certo qual modo caotiche.

Il mondo che lo circonda e lo tormenta non gli toglie però la padronanza di se stesso ed egli non vi si smarrisce perchè la via è ampia e sicuramente tracciata. Il quadro sinfonico da cui ha attinto gli è prezioso, gli serve di norma, ma non lo trattiene nei suoi slanci verso le cime nè negli émpiti della sua tristezza. —

— Tutto questo non mi torna nuovo. —

— Io non pretendo affatto di dire cose nuove. Io cerco solo di chiarire un punto dell'evoluzione musicale del XIX secolo. Io vorrei stabilire che Beethoven è il padre del Romanticismo. —

— Comincio a comprendere le ragioni del suo lungo preambolo. Ma temo che lei abbatta una porta aperta. Se si fa risalire il periodo romantico a Schubert, a Weber e a Berlioz, nessuno dimentica, io penso, che è stato preparato da una tappa transitoria, di cui Beethoven è il rappresentante più eminente. —



— Questo mi sembra insufficiente ed anche errato. Beethoven non appartiene ad un'epoca di transizione: egli è, a mio parere, all'origine stessa del Romanticismo come Botticelli e Michelangelo sono all'origine del Barocco. —

— Barocco e Romanticismo sono dunque per lei sinonimi? —

— Il Barocco mi sembra però più vasto del Romanticismo. Esso non esprime soltanto uno stato d'animo nuovo, ma offre anche un insieme di forme corrispondenti ai diversi stadi dell'evoluzione. —

— Ammette dunque che le arti plastiche del tempo di Botticelli e Michelangelo e la musica del tempo di Beethoven, erano giunte a una fase in cui la complessità s'imponeva in un certo modo o almeno si offriva come una possibilità di espansione delle formule fin allora in vigore? —

— Io credo che si debba andare più lungi del Romanticismo, non è uno stile ma un amalgama eclettico di forme più o meno disparate, adattate all'espressione di idee, in virtù delle quali il mondo dell'arte come la società tendeva a ringiovanirsi. —

— È d'altra parte il fenomeno che noi notiamo in Rabelais. —

— E Lei potrebbe risalire molto più indietro, a Dante, questo meraviglioso adattatore, che ha saputo, con un possente sforzo di sintesi, ordinare e fondere il mondo antico con il moderno: il paganesimo con il cristianesimo. —

— Si comprende così, sia detto di passaggio, come Voltaire, tanto classico per temperamento e per educazione, abbia giudicato la Divina Commedia un poema stravagante, non appartenente ad alcun genere definito, ma ad un genere bizzarro. —

— Se non diamo un giudizio così limitato sull'opera di Michelangelo o di Beethoven si è perchè dopo Voltaire, il tempo si è evoluto. Noi siamo abituati a tutte le arditezze, familiarizzati con tutte le forme, che proprio per questo ci sembrano meno lontane da noi e tanto meno estranee le une dalle altre. —

— Questa tappa nell'arte come nella letteratura mi sembra inevitabile e conforme alla legge dell'evoluzione, che ha bisogno di sintesi per prendere lo slancio verso maggiori orizzonti. —

— Dante, Michelangelo, Beethoven rinchiudono due mondi, ne fanno una sintesi, ma non si fermano. A loro insaputa ci aprono nello stesso tempo nuovi orizzonti. Conducono i loro successori, a nuove messi, verso la terra promessa. —

— Io temo che la sua ammirazione per questi grandi artisti renda loro un cattivo servizio. Attribuendo ad essi la paternità del Barocco e della pittura di sgarro lei spinge i sostenitori del classicismo nel campo di Voltaire.

Ma d'altra parte Lei potrebbe ben sollevare contro loro gli artisti che, pure ammirandoli, non vogliono dover loro nulla e tanto meno procedere da essi. —

— Questi dubbi non mi arrestano. Beethoven resisterà al tempo come Dante, Botticelli e Michelangelo, che sono diventati grandi col passare dei secoli.

Se Beethoven è più vivo che mai, è perchè con la « sintesi aperta » che egli proietta sull'avvenire, traccia diverse vie che si allontaneranno di più in più le une dalle altre, a misura che esse si staccheranno dal loro punto di partenza e che noi non potremo comprendere che facendole risalire alla loro origine. —

— Che intende dire con questo? —

— Significa che se noi vogliamo comprendere il valore e il perchè delle forme attuali della musica, occorre ritornare alle loro origini, ai punti da cui esse

si sono biforcate. Bisogna cercarne infatti la spiegazione nelle forme che annuncia l'opera di Beethoven. —

— Mi pare che Lei ad arte si diverta ad accumulare le difficoltà, anzi le contraddizioni col suo desiderio di analizzare e spiegare tutto. Perchè tutto questo mi sembra sia in opposizione alla tesi dell'estetica delle convergenze.

— La contraddizione non è che apparente. In verità io considero due maniere di sintesi in arte. Uno consiste nel considerarla nel suo passato, abbracciarla nella sua produzione e riepilogarla. È quello che mi sembra abbia fatto Wagner. Io chiamo questa una « sintesi chiusa » perchè termina un'epoca, ne dice l'ultima parola, vi appone il suggello che chiude un periodo.

L'altra maniera consiste nel mettere in opera tutte le possibilità attuali di un'arte, i suoi pregi, che non hanno trovato ancora il loro esponente, la loro formula adeguata e che attendono di essere concretate per poter concorrere alla attuazione dell'opera d'arte. Questa io la chiamo una « sintesi aperta ». —

— Allora la sua « sintesi aperta » è un rinnovamento, un appello al sorgere di nuove forme. —

— Sicuro, proprio così. L'opera di Beethoven è insomma una sintesi che ne prepara un'altra. Perchè, come Lei mi ricorda, ogni arte tende, per il suo carattere metafisico, verso un movimento centripeto d'unificazione e di fusione. Vi sono uomini che hanno in sè due mondi: il mondo della natura, che produce esseri differenziati quasi all'infinito e che si trasformano senza posa, e il mondo spirituale dell'intelligenza che unifica e riconduce queste forme sparse ai loro principî, alla loro legge generale, dando loro un significato che allo stato naturale non possiedono. Beethoven fissa questa sintesi. Con questa Wagner annuncia e prepara l'impressionismo, l'intimismo e il naturalismo. Egli precorre il suo tempo di un secolo, egli è nostro contemporaneo, mentre Wagner è di già un antenato. È così che Fauré e Debussy l'hanno sentito senza forse avvertirlo ed averne piena coscienza. È così che l'aveva compreso Berlioz, il predecessore di R. Strauss. Ma erano dei geni, si comprendevano perchè erano della stessa stirpe. Si riconoscevano perchè erano della stessa parentela. Da parte nostra soltanto quando la novella sintesi sarà fatta intenderemo il valore della precedente. Allora Beethoven balzerà in piena luce, apparirà nella stessa luce di un Dante, di un Michelangelo, di un Shakespeare. Vi sono in lui, meglio che dei germi, dei germogli, dei boccioli che cresceranno col tempo, ma sono già facilmente riconoscibili nella sua opera, perchè perfettamente caratterizzati e chiaramente significativi della loro possanza. Egli rappresenta, per dirla in breve, uno dei nodi capitali del movimento artistico, spirituale, che conduce l'uomo verso i suoi destini superiori.

(*Continua*)

FERDINANDO MAZZI.

---

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## Nuovi studî su Luca Marenzio

Magra com'è finora, la biografia di Luca Marenzio non è priva di interesse ambientale. Dapprima l'esiguo coro del Duomo di Brescia, poi la cappella di quell'ameno Madruzzo, che gettò alle ortiche la dignità cardinalizia di Trento per andare a spassarsela a Roma, sperimentarono l'esordiente musicalità del Marenzio. Sede più illustre e officio più alto, ma avaramente compensato, segnalarono più tardi le virtù del giovane madrigalista. Il brillante e dissoluto cardinale Luigi d'Este, tenendolo seco per nove anni o nella famosa villa di Tivoli o nel palazzo di Ferrara, gli commise la composizione dei madrigali che primi gli diedero fama e che restano ricordevoli. Marenzio era allora un maestro di cappella, ma di fatto non aveva ai suoi ordini musici, nè pochi nè buoni, poichè il suo padrone, sprecone quanto fastoso, non sapeva gareggiare nello splendore dell'arte con gli altri estensi. Visse dunque il Marenzio in quella Ferrara, tanto sensibile alla poesia, alla musica, seppur in un certo senso intellettualistico e decadente, che noverò, oltre le famosissime dame e cantatrici Lucrezia Bendidio, l'amante di Luigi cantata dal Tasso, la contessa Leonora Thiene, Vittoria Cybo, Laura Peparara, Livia d'Arco, Anna Guarino, Tarquinio Molza, tanti gentiluomini dilettantisi di musica, e inspirò e subì l'influenza di poeti quali il Tasso, il Guarini, il Pigna, di compositori come il Luzzasco, il De Wert. Ma più del tempo trascorso a Ferrara fu lungo, e per certi riflessi nell'arte importante, quello che il Marenzio visse nella fastosa e capricciosamente ornata villa di Tivoli, poichè la cultura romana era allora tale da proporgli reazioni geniali e iniziative altissime.

Di fronte a Palestrina e allo stile e allo spirito palestriniano, tanto possente nella espressione drammatica quanto limitato nella concezione mottettistica e nell'ambito sentimentale, il canto profano fioriva sempre più colto e sempre più ribelle alle tradizioni polifoniche, toccava tutti i sentimenti che non fossero religiosi e ne cercava il più nuovo eloquio, e, gioioso, ebbro quasi del nuovo spirito rinascimentale, inseriva anche nella coralità le formule della monodia, s'associava agli istrumenti e davvero iniziava l'era moderna della musica.

Col riconoscere ciò non si riduce affatto la grandezza di Palestrina e dei maggiori suoi contemporanei, nè si sminuisce l'alto grado espressivo raggiunto dal mottetto. Questo giunse, grazie all'opera di diecine di artisti, ultimo ed eccellente il Palestrina, ai fastigi della pienezza drammatica come espressione della immaginazione religiosa, cioè dell'arte che elabora e crea immagini d'un determinato carattere, d'una determinata sfera. Ma, oltre il dramma religioso, c'era la vita di tutti i giorni.

Fu appunto in questo vastissimo campo dell'ispirazione e dell'espressione profana, comprendente una innumerevole gradazione di immagini, di temi, dalla canzonetta oscena alla platonica visione dell'amore, fu nel madrigale, la composizione liberissima, cui la rettorica dei generi consentiva eccentricità ed anormalità, che Luca Marenzio riuscì alle più mirabili pagine sue e alle novità migliori. Per ciò può dirsi che egli appaia, di fronte a Orlando di Lasso, che pur toccò genialmente la forma profana, come un più ingegnoso costruttore e sopratutto uno stilista più integro e fortemente italiano; di fronte a Gesualdo da Venosa, cantore esasperato della sua stessa passione, come un liriquo equilibrato e assai sensibile a tutti gli effetti e a tutte le immagini; di fronte a Monteverdi, che finì per dissolvere stupendamente il madrigale cinquecentesco, come un tradizionalista rinnovatore; e di fronte a Palestrina, il mottettista eccellente, come il madrigalista parimenti eccellente, per la potenza e la sobrietà, per il pieno e rigoglioso cinquecentismo della tecnica e del sentimento.

***

Nell'ultimo fascicolo della *Zeitschrift für Musikwissenschaft* Hans Engel, che già ha fornito nuovi dati biografici del Marenzio, fa la analisi della composizione marenziana, ne mette in luce le caratteristiche. E opportunamente dà la primizia all'osservazione delle relazioni del testo verbale con le frasi melodiche e armoniche; opportunamente poichè, fra le molte questioni d'arte vivissime nello scorcio del Cinquecento, l'adeguamento della parola, della poesia, emerge anche nella polifonia, sia

come conclusione di ricerche durate più d'un secolo, sia per le nuove necessità dei tempi maturi. Che reca nel madrigale il cromatismo?, domanda l'Engel. I madrigalisti, dice, e specialmente Marenzio, usano del cromatismo come d'uno dei mezzi più atti a dare il senso della poesia, non quello delle singole parole, il che sarebbe stato un'anticipazione del concetto di « Wort und Ton », bensì il senso generale. Se mai, dipintura della parola, di cui la finalità rispondeva a quella sopravalutazione della parola, che fu sì cara agli umanisti. Che indicano la frequenza delle dissonanze, la libertà di attacco e di risoluzione? Indica, risponde, la progressività del madrigalista sulla severità dello stile palestriniano e la ricerca del pittoresco, della più sensibile e toccante espressione drammatica. E come dispose Marenzio le parti, nel contrappunto? Innanzi tutto è notevole che una sola volta egli usò il canone, e magistralmente. Poi con tecnica ai suoi tempi nuovissima, intrecciò solamente le due o le tre voci superiori, le più acute e femminili, in omaggio forse alle virtuose ferraresi, facendone come un concerto vocale, mentre le gravi restavano quasi d'accompagnamento, con funzione quasi strumentale. Inoltre regolò il fraseggio sul moto della declamazione, sì che sull'architettura, sulla simmetria prevalse il patetico. Il che si riscontra specialmente nei libri VI, VII, VIII, mentre in quelli posteriori la polifonia, riappare più elaborata.

S'è accennato avanti alla funzione quasi strumentale delle voci gravi. Ma sarebbe verosimile che siffatti madrigali fossero destinati a trasferirsi dalle voci agli strumenti? A questa inchiesta, che tocca una delle questioni più care ai moderni musicologi, primissimo lo Shering, l'Engel risponde negativamente. A che sarebbe valsa tanta cura nella dipintura delle parole, anche nelle fioriture vocali, non molte nel Marenzio, ma pur rappresentative delle immagini e docili alla esperta vanità dei cantori, se un istrumento avesse sostituito la voce umana e la favella? E le tante lacune delle parti gravi, naturali in un complesso vocale non sarebbero parse inammissibili nella realizzazione strumentale?

Trionfo di espressione, dunque, di collaborazione dell'eloquio verbale con l'eloquio musicale, saldatura delle arti e, come sempre, ripensamento dell'espressione altrui nella propria sensibilità e nascita d'una unità, cioè di una bellezza nuova. Dal Petrarca al Tasso, da Sacchetti al Guarini, Marenzio rivisse e ritemprò sentimenti e ritmi. Tanto che anche il « non so che » tassesco vibrò in lui meno languido e più intenso, meno vago e più determinato.

A Roma, dicevamo, dove potè mirare la grandezza palestriniana e incuriosirsi delle monodiche canzonette accompagnate dal cembalo, a Firenze, dove la frequenza con Caccini e Peri, la partecipazione agli intermezzi del 1859, non lo sviarono dalla pratica polifonica, e ancòra a Roma, e poi in Polonia, e nuovamente a Roma fino alla morte, nel 1599, Luca Marenzio continuò a lavorare nel campo e nel genere fin dalla gioventù prediletti, fedele e ribelle, antico e nuovo, cantando sè stesso più che la società del suo tempo. E forse perciò il suo canto ancor oggi risuona giovine e, si può crederlo, eterno.

Oggi — conclude A. Della Corte in un articolo sulla *Nazione* intorno a questo argomento — con la pubblicazione delle opere, e più con le esecuzioni che auspichiamo studiose e perfette, si rinnova attorno al suo nome quella gloria che le più colte nazioni d'Europa gli tributarono nei trentanove anni della laboriosa e non agiata sua esistenza terrena.

---

## ITALIA

**Corriere della Sera.** - Milano, 1 settembre 1935.

TANTALO : *Festa a Salisburgo.*

——— 12 settembre 1935.

F. ABBIATI : *Francesco Maria Veracini.*

——— 20 settembre 1935.

A. LUALDI : *Strauss e Roussel a congresso.*

**La Sera.** - Milano, 6 settembre 1935.

I. CAPPA : *La tomba di una donna amata da Bellini* (Giuditta Cantù Turina).

**Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale.** - Milano, luglio-agosto 1935.

E. TORREFRANCA : *Händel e l'Italia.* — H. PANASSIÉ : *La veritable musique de Jazz.*

**L'Organista Liturgico.** - Bergamo, agosto 1935.

D. C. SANGIORGIO : *Tecnica e fonica* (continua).

**Il Resto del Carlino.** - Bologna, 27 settembre 1935.

GAJANUS : *Musica da ballo.*

**Bollettino Ceciliano.** - Roma, agosto-settembre 1935.

R. CASIMIRI : *Oasi Filippina.* — R. LUNELLI : *Stato d'animo della fonica organaria italiana antica.*

**Intercine.** - Roma, 10-25 agosto 1935.

G. F. MALIPIERO : *La musica nel cinema di domani.*

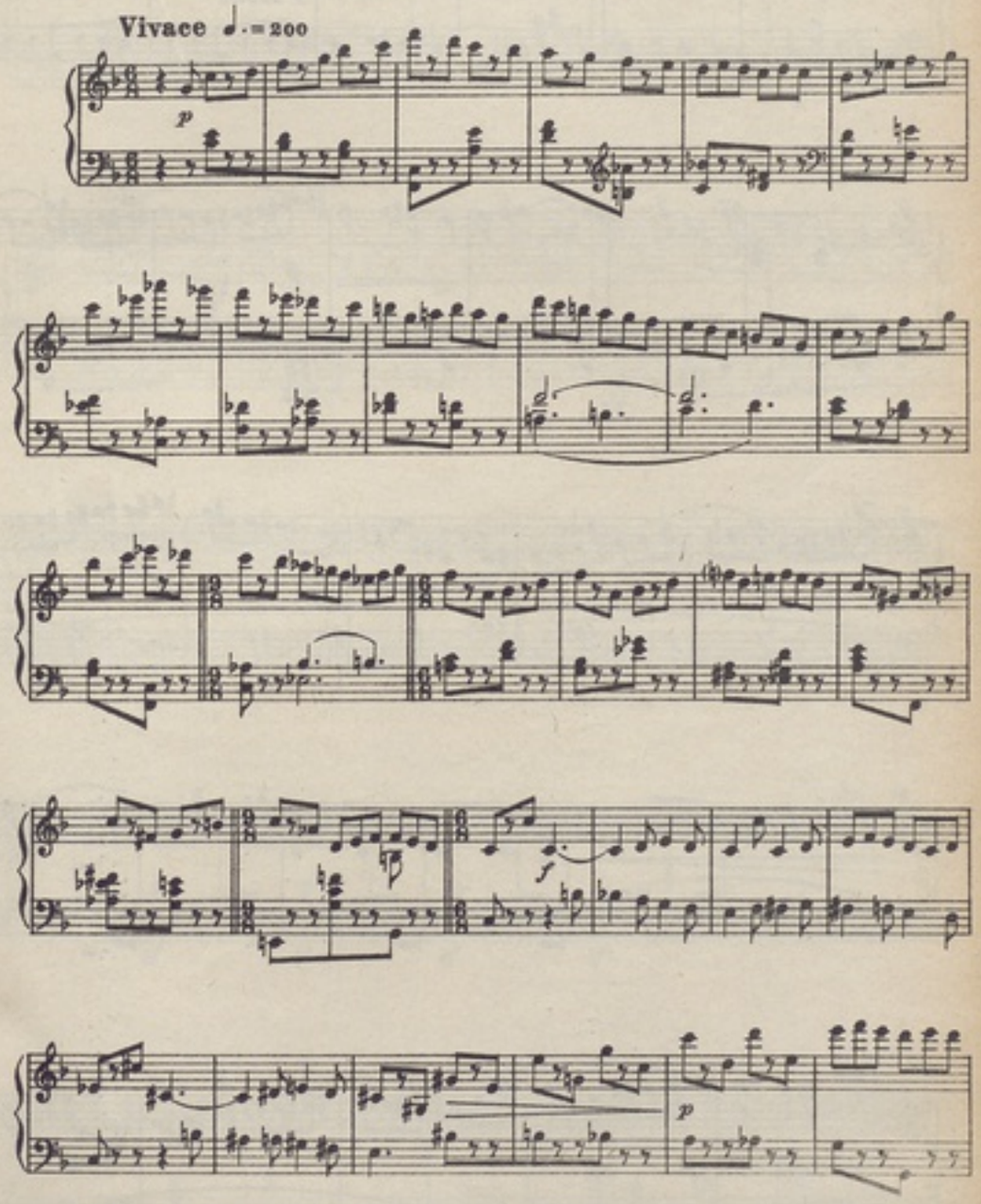
Supplemento musicale al fascicolo X-1935 di Musica d'Oggi.



# SALTARELLO

Da « *SEI PEZZI BREVI* »
per Pianoforte

V. Rieti




*Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.* (Copyright MCMXXXIV, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti sono riservati.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction et arrangement sont réservés.

123127

*f*

*p subito*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

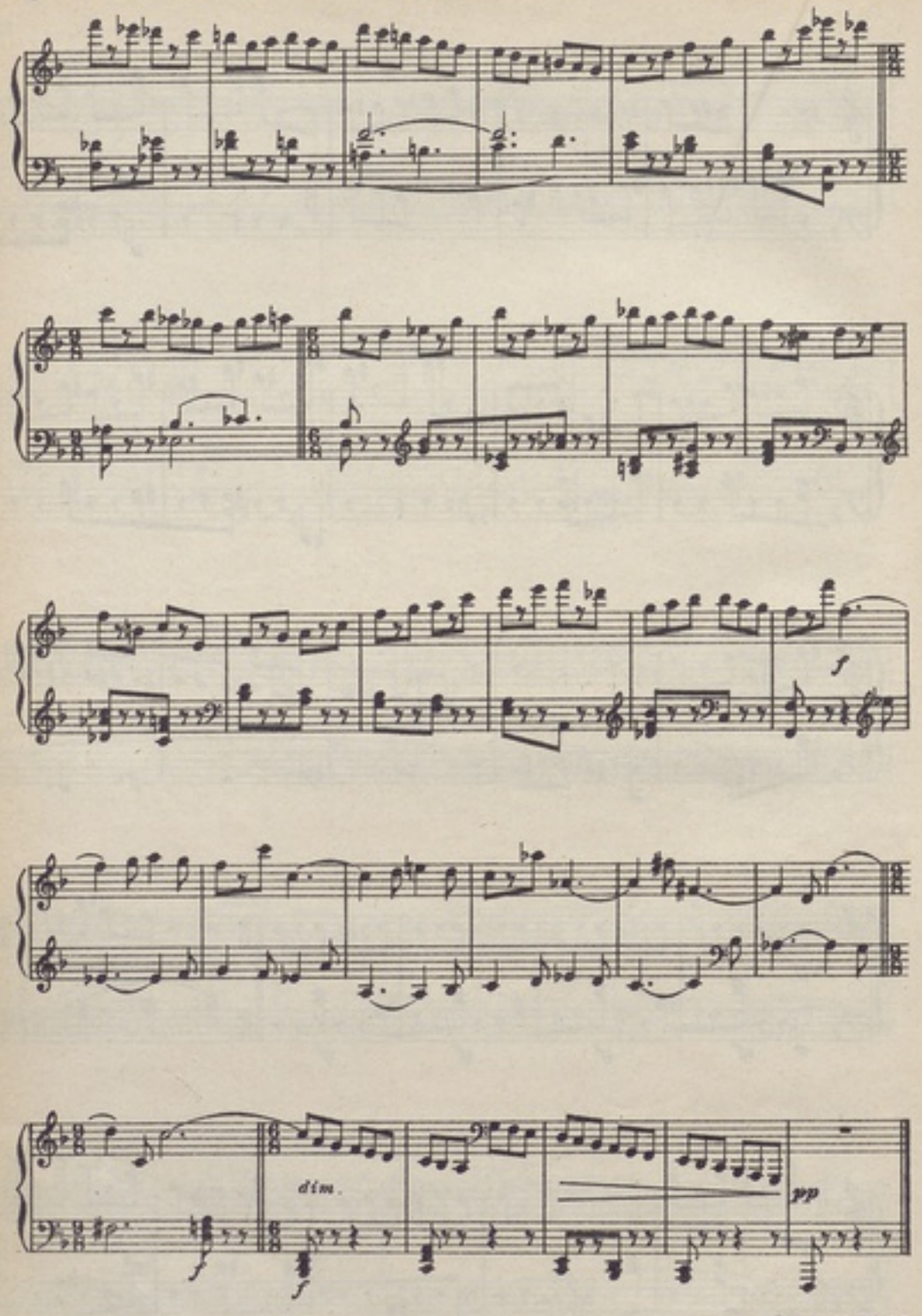




*marcato*

*mf*

*p*




Roma, 21-IX-32

123127



## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, luglio-agosto 1935.

A. SUARÈS: *Mozart e il dramma giocoso* (« Tutte le più belle pagine del *Don Giovanni*, salvo due o tre, sono drammariche: arie e recitativi non son fatti per destare il riso; ma neppure per muovere il pianto; ma per essere cantate, per piacere ed estasiare col canto »). — CH. OULMONT: *Un Duparc sconosciuto* (come pittore). — G. MARCEL: *Musica e spiritualità* (recensione dei volumi di Ch. Oulmont, *Musique de l'amour*). — E. LUDWIG: *La croce sonora*. — M. ORBAN: *Nicola Obouhow* (nato a Olchanka nel 1892, compositore e ideatore di un sistema di notazione semplificata). — E. HARASZTI: *J. B. de Laborde* (autore di *Choix de chanson mises en musique*, 1773, e de l'*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780; distinzione di Jean Joseph da Jean Benjamin Laborde).

**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 luglio 1935.

M. EMMANUEL: *In morte di P. Dukas*.

**Le Courrier.** - Parigi, 1 agosto 1935.

Resoconto degli esami nelle scuole francesi.

**Le Ménestrel.** - Parigi, 20 luglio; 2, 9, 16, 23 agosto 1935.

M. DAUGE: *Dialogo musicale*.
A. MACHABEY: *Sulla televisione*.
L. BERKAND: *La musica dei mongoli*.

**Revue Liturgique et Musicale.** - Parigi, maggio-giugno 1935.

D. SERGENT: *L'introito della VII domenica dopo la Pentecoste*. — H. POTIRON: *Relazioni fra il gregoriano e la polifonia del Rinascimento*. — J. DELPORTE: *Jean Mouton*.

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, agosto 1935.

W. C. SMITH: *Varianti nelle edizioni del « Rinaldo » di Händel*. — W. H. KERRIDGE: *Musicisti nella Russia sovietica*. — F. APRAHAMIAN: *E. Goossens a Londra*. — R. FISKE: *Toscanini e Beethoven* (confronto della dinamica di Toscanini con quella di altri interpreti di B.).

——— settembre 1935.

A. BRENT-SMITH: *Lavoro e canto*. — P. A. SCHOLES: *Alcuni enigmi del temperamento equabile*. — R. FISKE: *Berlioz in casa sua*.

**Monthly Musical Record.** - Londra, settembre 1935.

F. O. SOUPER: *G. Pugnani* (non reca notizie nuove). — R. HULL: *Le nuove opere al festival di Worcester* (di Bax, Dyson e Harris). — R. CAPELL: *« La donna silenziosa » di R. Strauss*.

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, agosto 1935.

P. RAABE: *Nazionalismo, internazionalismo e musica* (ricorda che Schiller restò tedesco, e fu poeta grandissimo, malgrado la predilezione ch'egli ebbe per gli argomenti stranieri). — J. FRIEDRICH: *Bellini*. — C. MENNICKE: *Sull'« Elettra » di Strauss*. (Nel momento in cui, per ragioni anche politiche, Riccardo Strauss abbandona gli uffici sindacali della musica in Germania, viene ristampato questo scritto del Mennicke, morto nel 1917, nel quale lo Strauss era accusato di straniarsi dal suo tempo e l'*Elettra* deplorata dal punto di vista delle relazioni dell'opera con la musica). — F. BASER: *La canzone popolare tedesca nel destino del popolo tedesco* (Proposta di indirizzare con nuovi criterii lo studio della canzone popolare in Germania). — S. ANHEISSER: *La lingua tedesca nel « Don Giovanni » di Mozart* (per una nuova traduzione). — N. HERBST: *Nuove strade per la critica della musica trasmessa per radio* (In attesa della televisione).

——— settembre 1935.

E. JEROSCH: *I fascicoli di Beethoven per le conversazioni*. (Annuncia che i fascicoli usati da Beethoven durante la sua sordità per conversare sono stati decifrati intieramente. Tali quaderni erano stati oggetto di lunghi esami. Era stato accertato innanzi tutto che dei 400 taccuini ne rimanevano soltanto 137. Gli altri erano andati dispersi o lo Schindler li aveva distrutti, poichè non sempre vi era nominato in modo lusinghiero. Ma neppur facile era la lettura dei fogli superstiti, tanto era sbiadito lo scritto a matita.

Con grande pazienza e molta esperienza, Walther Nohl è riuscito a far riapparire le lettere, una per una, infine a decifrarle totalmente. Tre volumi di 700 pagine, cioè una cronaca dal 1819 al 1827, divulgheranno prossimamente il contenuto dei fascicoli beethoveniani, precisando molte errate notizie di lui, altre recandone del tutto nuove.

Qui si accennava appena alle visite del-

l'undicenne Liszt e di famosi cantanti al sordo Beethoven. Il quale non trascurò di coltivarsi in ogni ramo del sapere, leggendo libri di varie discipline. Specialmente s'occupava di filosofia e di logica. Lasciò appunti della teoria estetica del Bürger, della *Vita di Gesù* del conte di Stollberg. Possedette i libri di Goethe, di Grillparzer, di Omero, di Tasso, di Byron, Shakespeare, Scott e altri. Si compiacque anche di trattati di astronomia, di magnetismo.
Fra le curiosità, una trattazione del riscaldamento per mezzo dell'aria calda e un insegnamento del perfetto nuotatore. Pregiava assai il volume, allora famoso, dell'Hufeland sulla *Makrobiotik*. Naturalmente possedeva molte pubblicazioni scientifiche sulle malattie dell'orecchio e degli occhi. — E. HÖNE: *Mefistofele nella musica.* — A. ROSENTHAL: *Sviluppo del coro maschile?*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 9, 23 agosto; 6 settembre 1935.

K. G. FELLERER: *Sull'esecuzione del basso generale nella musica del XVIII secolo.* — A. EIGNER: *Wenzel Müller* (nel centenario della morte). — W. GREISER: *Musica della Lettonia e della Lituania.* — W. ALTMANN: *Una storia musicale della città di Halle.*
O. RIEMER: *Simbolica della scala.* — E. BOUCKE: *Il senso dell'opera.* — W. MECKBACH: *Un'aria di Susanna nelle « Nozze di Figaro » di Mozart.* — B. WITT: *F. Wieck* (nel 150° anniversario della nascita).
R. PETZOLD: *Hanno vita le opere di Händel?* — B. WITT: *Il Bach londinese.* — A. FLEMMING: *La società di scienza musicale a Lipsia nel 1738.* — W. ALTMANN: *Statistica delle opere dall'agosto 1934 al luglio 1935.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 24 luglio; 7, 21 agosto; 4 settembre 1935.

W. PETZET: *Da R. Strauss a P. Raabe.* — W. PROMNITZ: *Festival händeliano a Gottinga nel 1935.*
H. SCHMIEDER: *Gli Hohenzollern e la musica.*
E. KRETSCHMER: *F. Silcher.*
F. v. LEPEL: *Lettere inedite di Donizetti* (tradotte in tedesco).

**Musik im Zeitbewusstsein.** - Berlino, 27 luglio; 3, 10, 24, 31 agosto 1935.

H. JENKNER: *La rappresentazione del « Giulio Cesare » di Händel alla Staatsoper di Berlino.* — G. WITTMANN: *C. F. Zelter.*
K. WÖRNER: *Dilettante o amante della musica?* — G. HÜNEKE: *Soltanto musica collettiva?* — H. RENNER: *Del virtuosismo.*
F. SCHULTZE: *Considerazioni razzistiche sulla musica.*
A. RENTICH: *Il terzo Reich e la musica corale.*
R. CUNZ: *La musica nella coscienza del popolo.* — F. TUTENBERG: *Giovane musica svedese.*

**Die Musik-Woche.** - Berlino, 14 settembre 1935.

(E' questo il nuovo titolo della rivista *Musik im Zeitbewusstsein*).
G. KANDLER: *H. Chamberlain, l'annunciatore dell'eterna Germania.* — A. PETRASCHKE: *La storia di un'antica cultura orchestrale.* — R. GAIL: *A che aspira la moderna musica da concerto?*

**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, agosto 1935.

H. BÜTTNER: *Le feste bachiane a Lipsia.* — F. MÜLLER: *J. S. Bach ha usato il cembalo nelle sue musiche da chiesa?* (In contrasto con l'opinione di A. Schering, espressa nel discorso a Lipsia del giugno scorso, si dà risposta affermativa, recando parecchie documentazioni convincenti). — H. J. MOSER: *Bach e Wagner* (Ricerca dei giudizii su Bach negli scritti di Wagner. Per la parte musicale è nei *Maestri cantori* che Wagner mostra la maggiore derivazione dalla polifonia bachiana). — W. WOLF: *Le abitazioni di J. S. Bach a Lipsia.* — O. RIEMER: *Il mondano poeta delle cantate* (Picander). — H. J. ZINGEL: *L'uso del continuo nella musica antica.* — K. W. VON WALBERSHAUSEN: *August Renss* (morto il 18 giugno 1935).

*VIOLONCELLO E PIANOFORTE*

R. ZANDONAI

**SPLEEN**

(123411) L. 5,—

*EDIZIONI RICORDI*



——— settembre 1935.

L. NEUBECK: *Il lavoro culturale tedesco nel repertorio teatrale.* — E. WALENTIN: *La sagra tedesca.* — H. KÖLTZSCH: *Un nuovo stile operistico.* — K. KEISER: *Problema dell'opera.* — R. VON MOJSISOVICS: *Il Liederspiel tedesco, elemento di politica artistica nell'avvenire.*

**Musica Sacra.** - Regensburg, agosto 1935.

G. FELLERER: *Ordinario e proprio.*

——— settembre 1935.

R. ERMECKE: *Quale musica deve cantare il coro chiesastico?* — F. HATZFELD: *Franz Witt.*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, agosto 1935.

Fascicolo dedicato all'oratoria, all'insegnamento del ben parlare e del ben cantare.

——— settembre 1935.

E. MÜLLER: *H. Schütz* (con la rielaborazione di un madrigale). — A. GREINER: *Vox immutata.*

## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, agosto 1935.

G. GÖHLER: *A. Heuss* (necrologio). — P. O. FERROUD: *A proposito di P. Dukas.*

——— 1 settembre 1935.

W. RÜSCH: *Gli « Anni di pellegrinaggio in Isvizzera » di F. Liszt.* — E. PREUSSNER: *Esecuzioni musicali a Berna nel 1714* (sulla vita concertistica). — R. TENSCHERT: *« Apollo e Giacinto » di Mozart* (notizie di quest'opera infantile su testo latino).

——— 15 settembre 1935.

P. SACHER: *Arte e crisi.* — H. DAVID: *Una riunione per la musica profana.*

**Dissonances.** - Ginevra, agosto 1935.

R. ALOYS MOOSER: *La società di musica contemporanea.*

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, luglio 1935.

F. LLIURAT: *Joan B. Pujol.* — D. PUJOL: *Compositori del Monserrato.* — E. V. PALMA: *Il nazionalismo nella musica iberoamericana.*

——— agosto 1935.

V. DE GIBERT: *F. Tarrega* — A. GALLARDO: *Il rispetto dell'originale nelle trascrizioni.*

**Musicografia.** - Monóvar, settembre 1935.

F. LLIURAT: *J. B. Pujol.* — E. VEGA: *La settimana romana di Mérida.*

## AUSTRIA

**Musica.** - Vienna, settembre 1935.

ANON.: *La battaglia contro la prevalenza della musica meccanica.*

## CECOSLOVACCHIA

**Der Auftakt.** - Praga, agosto 1935.

H. STUCKENSCHMIDT: *Spirito tedesco e francese nella musica moderna.* — L. M. PEPPERSON: *Musica in Inghilterra.* — G. M. GATTI: *Nuovi aspetti della musica in Italia* (Dalla Piccola, Petrassi). — R. ENGEL: *Problemi della vita musicale russa.* — G. KRON: *Musica occidentale nell'odierno Giappone.* — A. TSCHEREPNIN: *Musica in Cina.*

## AMERICHE

**The Musical Quarterly.** - New York, luglio 1935.

I. TRAVIS: *Elementi celtici nella VI sinfonia di Beethoven.* — P. BEKKER: *Problemi dell'opera.* — C. VAN DEN BORREN: *Una luce del secolo XVI: G. Dufay.* — L. GODOWSKI: *Musica pianistica per la mano sinistra.* — H. A. SCOTT: *Notizie di T. Arne.* — A. KATZ: *Sul metodo di analisi di H. Schenker.* — M. BLITZSTEIN: *Il fenomeno di Stravinski.* — U. BELAIEF: *Musica turca.*

**Music Vanguard.** - Nuova York, settembre 1935.

H. COWELL: *La musica non europea.* — E. SIEGMEISTER: *« Lady Macbeth » di Shostakovich.*

*VIOLONCELLO E PIANOFORTE*

S. MUSELLA

**Sonata in Do diesis**

**(Colorazione di fiamma)**

(123342) L. 12.

*EDIZIONI RICORDI*

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### «Paolo e Virginia» di G. A. Gavazzeni al Donizetti di Bergamo.

Il giovane musicista bergamasco ha avuto fervide accoglienze dai suoi concittadini, ai quali ha voluto riservare il battesimo del suo primo lavoro teatrale.

Il libretto di *Paolo e Virginia* (un atto e tre quadri) è stato tratto dal Ghisalberti dal famoso romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, romanzo il cui contenuto, di bellezza sopra tutto letteraria, assai poco si presta a un efficace e vario movimento scenico. Il Ghisalberti ha scelto abilmente i tre momenti essenziali del romanzo ed è così riuscito a imprimere ai tre quadri del libretto un sufficiente interesse.

Quanto alla musica, il Gavazzeni stesso aveva dichiarato di volersi attenere «alla struttura tradizionale intesa nel significato melodrammatico che più rifugge dalle mode straniere».

Epperò la sua è musica schietta, linda, piacevole, il cui tono e il cui linguaggio non si scostano mai da un grado di elevatezza, ch'è proprio del temperamento artistico del Gavazzeni.

Tra i brani più notevoli citiamo quello della tempesta, svolto con vera maestria e con sapiente uso della massa corale, e la chiusa dell'opera, ideata e resa con uno squisito senso di poesia.

In questo lavoro — scrive il giornale *La Sera* — « la vaga sensibilità che vi traluce è buona promessa, tanto più che il giovane allievo di Pizzetti sa già ammantare il suo lirismo di sottili grazie armoniche e di strumentazioni eleganti e fini ».

Nel « Corriere della Sera », *f. a.* giudica il lavoro « opera meditata, graziosa e armoniosamente concepita d'un giovane e ben vivo ingegno che vi ha prodigato i frutti promettentissimi di una sensibilità prudente e sorvegliata, di una serenità artistica indiscutibile e d'una ferma volontà di non subire influenze irragionevoli e illegittime, al fine di esprimere quel che è dentro con la più simpatica schiettezza e naturalezza ».

Ottima è apparsa la direzione del maestro Del Campo e l'interpretazione di Costa Lo Giudice, di Maria Laurenti, di Camilla Rota e di Borgonuovo.

Numerosissime le chiamate, a molte delle quali han partecipato l'autore e il librettista.

*Paolo e Virginia* è stata seguita da una eccellente e assai applaudita esecuzione del pucciniano *Gianni Schicchi* (Rimini, Costa Lo Giudice, la Laurenti ecc.), nuovo per Bergamo.

Precedentemente — direttore sempre il maestro Del Campo — erano andate in scena *Werther* (Schipa, la Pederzini, Borgonuovo) ed *Aida* (la Caniglia, la Giani, Masini e Basiola).

---

® *Otello* (Merli, la Caniglia, Tagliabue) è la prima opera rappresentata al Comunale di Ferrara, nella ricorrenza delle feste centenarie della cattedrale. Poi è andata in scena *Mignon* con la Pederzini, la Carosio, Alcaide e Rossi Morelli. Direttore il maestro Capuana.

® Ad Adria, con un eccezionale *Mefistofele* (maestro Serafin, Pasero, la Pampanini, la Scuderi, Malipiero, ecc.), si è inaugurato il nuovo teatro del Littorio ch'è tra i più grandi e moderni d'Italia. Assisteva il comm. De Pirro, per l'Ispettorato del teatro.

® Il Festival Settecentesco si è concluso a Perugia col *Matrimonio segreto* di Cimarosa, direttore il maestro Salvatore Allegra.

® Al Giglio di Lucca hanno avuto degna commemorazione Catalani e Bellini. Del primo si è rappresentata *Loreley* (la Cigna, Granda, Tagliabue, Baronti); del catanese, *La Sonnambula*, protagonista la Pagliughi.

Direttore Ugo Benvenuti.

® A Merano — direttore Del Cupolo — si è svolta la prima parte della stagione lirica. A *I quatro rusteghi*, hanno fatto seguito *Madama Butterfly* (l'Albanese e Menescaldi) e *La Sonnambula* (la Carosio, Fort. Checchi).

® Il maestro Angelo Ferrari ha diretto a Mantova l'*Andrea Chénier* (Marcato, De Surra, Stella Roman).

® Col *Piccolo Marat* si è riaperto a spettacoli lirici (direttore il maestro Santarelli) l'Adriano di Roma, principali interpreti la Landini, Taccani, Cirino. Hanno seguito la *Bohème* con Renato Gigli, la Conte, ecc.; *Trovatore*, con Marcella Magno (premiata al Concorso del Maggio fiorentino), la De Franco, Dadò, Romano.



® Altri spettacoli lirici. — Bagnacavallo, *Madama Butterfly* (maestro Lo Monaco, la Roman, Piccaluga); Bologna, *Andrea Chénier* (maestro Alvisi, la Pampanini, Masini, Guicciardi); Novara, *Barbiere di Siviglia* (maestro Castelmonte, protagonista Stracciari).

® Calorose accoglienze ha avuto al nuovo teatro di Praga *Il Barbiere di Siviglia*, con Toti Dal Monte e Montesanto.

® Si è chiusa al Teatro Municipale di Santiago la stagione della Compagnia lirica italiana, durante la quale sono state presentate in ottima veste e col più vivo successo numerose opere, in netta prevalenza italiane. Fra gli artisti hanno primeggiato il Galeffi (nel *Rigoletto* e in *Andrea Chénier*), i tenori Mirassou e Merlini, Hida Spani, la Massardi, la Valle, il Dall'Argine, ecc. ecc. La stagione è stata ottimamente diretta dal maestro De Angelis.

---

## CONCERTI

### MILANO

® Il maestro La Rosa Parodi ha diretto un riuscitissimo concerto sinfonico all'Odeon, con l'orchestra dell'E.I.A.R. che si è rivelata un organismo di primissimo ordine. In programma, due sinfonie di Cimarosa e Verdi, le *Fontane di Roma* di Respighi, e pagine di Debussy, di Mascagni (Sogno del *Ractliff*) e di Giordano (Intermezzo del *Re*).

® Al teatro Manzoni si è dato un concerto, per scopi benefici, al quale hanno partecipato i cantanti Marcella Capsir, tenore Sinnone e baritono Valentino. Al piano, il m.° Cimara.

### TORINO

® Il concerto sinfonico vocale, dedicato ai compositori torinesi dei secoli 17° a 19° (Bruni, Viotti, Pugnani, Albini e Cagnoni) è stato diretto, al teatro Regio, dal maestro La Rosa Parodi con la cooperazione del violinista Pierangeli e delle cantatrici Iva Pacetti, Cloe Elmo e Adelina Rissone.

### VENEZIA

® Alla Fenice, Antonio Guarnieri ha offerto un concerto sinfonico ai congressisti delle Assicurazioni popolari. Piacquero particolarmente la Suite degli *Uccelli* di Respighi, *Baruffe chiozzotte* di Sinigaglia, l'ouverture del *Don Giovanni* di Mozart ecc.

® Una serie di concerti sinfonici ha diretto a Montecatini il maestro Previtali. In uno degli ultimi piacque particolarmente *Il sogno dello schiavo* del giovane Porrino, che anche l'anno scorso ebbe fervide accoglienze con l'altro suo poema sinfonico *Sardegna*.

® Anche a Salsomaggiore, sotto la direzione del maestro Gandolfi, si sono date parecchie udizioni sinfoniche.

® A Mantova, la pianista Ornella Puliti Santoliquido ha eseguito con plauso musica di Beethoven, Scarlatti, Chopin, Casella, Petrassi, Smetana.

Nella stessa città (interpreti la soprano Vaccari, il violinista Ruminelli, il violoncellista Martinenghi, i pianisti G. A. Gavazzeni e Campogalliani) si è svolto un programma di musiche italiane contemporanee di Ferrari-Trecate, Pizzetti, Gavazzeni, Jachino, Sinigaglia, nonchè, novità assoluta, le liriche *Echi di Napoli* di Mario Pilati, vivamente applaudite.

® Franco Alfano ha dato un concerto alla Reggia di Racconigi, sostenendo la parte pianistica nella sua *Sonata* per piano e violoncello (Mazzacurati) e nel suo *Trio*.

® L'*Umoresca* di Nordio è stata presentata con successo, recentemente, a Monaco di Baviera (pianista Graef), in Spagna (Nino Rossi) ed a Trieste (Angelo Klessinoglu).

® Buona accoglienza ha avuto a Spilenberg la *Pastorale* di Jachino, nell'interpretazione di U. Matthey.

® La *Sagra dei Morti* di Francesco Santoliquido è piaciuta a Filadelfia in due concerti della Italo-Americana Philarmonic Orchestra, diretta dal maestro G. Sebastiani.


**PIANOFORTE A DUE MANI**

**G. ROSSINI - F. LISZT**

**Soirées Musicales**

12 fascicoli (E. R. 1531 a 1542)

| | | |
|---|---|---|
| 1. | *La promessa*. Canzonetta. | L. 3.— |
| 2. | *La regata veneziana*. Notturno. | » 4.— |
| 3. | *L'invito*. Bolero. | » 3.— |
| 4. | *La gita in gondola*. Barcarola. | » 2.50 |
| 5. | *Il rimprovero*. Canzonetta. | » 4.— |
| 6. | *La pastorella delle Alpi*. Tirolese. | » 2.— |
| 7. | *La partenza*. Canzonetta. | » 2.50 |
| 8. | *La pesca*. Notturno. | » 3.— |
| 9. | *La danza*. Tarantella napolet. | » 5.— |
| 10. | *La serenata*. Notturno. | » 3.— |
| 11. | *L'orgia*. Arietta. | » 4.— |
| 12. | *I marinari*. | » 5.— |

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

# Corrispondenza dall' Estero

## Lettera dall'Austria

In questa corrispondenza ci occuperemo prima di tutto delle grandiose manifestazioni musicali che si svolsero negli ultimi mesi non soltanto nella capitale, ma in molte altre città della Repubblica. Quasi ininterrottamente si ebbero la scorsa estate festival di musica che raggiungendo spesso gli apici più elevati dell'arte hanno dato un'esatta idea della cultura musicale in Austria.

Oltre la stagione d'opera italiana nell'originale teatro all'aperto della Hohe Warte, vicino a Vienna, e le manifestazioni musicali nella capitale stessa sono da ricordare specialmente il festival brucknerìano a Linz, e sopratutto quello di Salisburgo, che ha festeggiato quest'anno il suo cinquantenario. Si deve quindi affermare come nella nostra piccola Repubblica la musica occupi un posto importantissimo, che, d'altronde, nessuno al mondo gli contesta; anzi l'entusiastico riconoscimento di moltissimi stranieri, venuti da noi per queste feste, è la migliore prova di quanto sia amata e ammirata anche all'estero la cultura musicale austriaca.

E' un fatto molto simpatico, inoltre, che a questi convegni musicali di tradizione centenaria, e in seguito agli accordi culturali intervenuti recentemente, abbiano partecipato numerosissimi artisti italiani, riportando grandissimo successo che hanno condiviso coi loro colleghi austriaci. Nell'interesse di questa collaborazione si è fondata una Società degli Amici di Salisburgo con sede a Milano, i cui maggiori fautori sono stati il Console Generale austriaco nella vostra città, Dott. Heinrich Montel, e specialmente il compositore Vittorio Gnecchi, i cui lavori vennero ripetutamente eseguiti con successo tra di noi. Non si sbaglia, scorgendo nella costituzione di questa nuova Società un'ulteriore prova dell'interesse che prende l'Italia per la cultura musicale dell'Austria.

Premesso ciò, veniamo alla cronaca, principiando con il festival di Salisburgo. Grazie all'intervento di artisti di prim'ordine, le manifestazioni di quest'anno hanno avuto un successo anche più brillante del solito. Basterà citare i nomi di Arturo Toscanini, di Bruno Walter, di Erich Kleiber, già a capo dell'Opera di Stato di Berlino, di Felix Weingartner, direttore di quella di Vienna, di Adrian Boult e del Direttore del Mozartteum di Salisburgo. Ad essi sono da aggiungere altri artisti e cantanti di grande rinomanza. Speciale lode è dovuta ai Filarmonici di Vienna, che curarono nel modo migliore la parte strumentale del Festival.

I maggiori successi — se così si può dire data l'eccellenza di tutti gli spettacoli e di tutte le esecuzioni — vennero raggiunti con le due opere *Fidelio* di Beethoven e *Falstaff* di Verdi, dirette entrambe da Arturo Toscanini e per le quali la sala era esaurita da mesi. Mentre nel *Fidelio* collaborarono ben noti cantanti della Staatsoper di Vienna, tra cui straordinaria interprete della parte principale Lotte Lehmann, nel *Falstaff* udimmo artisti tutti italiani, con Mariano Stabile protagonista, Maria Caniglia, Angelica Cravcenco e Edith Mason interpreti delle tre comari, e Dusolina Giannini, a sua volta, Alice di grande rilievo. Si ebbe l'impressione che questo *Falstaff* costituisse, dal lato interpretativo, quanto di meglio si potesse desiderare, sì da ritenersi un modello anche per le generazioni future. La rappresentazione venne del resto trasmessa dalla maggior parte delle stazioni radio americane ed europee e quindi il godimento fu esteso a milioni di persone.

Se Toscanini fu festeggiato oltre ogni dire come direttore d'opera, non lo fu meno nei due concerti a capo dei Filarmonici di Vienna. Le ovazioni furono tali, da non potersi ormai più concepire un futuro Festival di Salisburgo senza Toscanini. Sarebbe molto banale giudicare con un aggettivo, sia pure superlativo, le sue interpretazioni orchestrali; ci limitiamo a dire che esse costituiscono sempre un avvenimento musicale, del quale è impossibile di perdere il ricordo.

In onore di Mozart, il maestro italiano ha diretto nel suo primo concerto la *Sinfonia in sol minore*, con effetto immenso e commovente, e la *Quarta Sinfonia in mi minore* di Brahms che è notoriamente una delle meno popolari del grande Maestro viennese e che, alla sua prima esecuzione, venne accolta perfino dagli amici più intimi dell'autore con una certa freddezza, a causa delle difficoltà della composizione e delle durezze di idee. E invece Toscanini, di questo difficile lavoro è riuscito veramente a farne risaltare i pregi sinora nascosti, facendo apparire tutta la sinfonia come una cosa nuova e bellissima. Con l'ouverture della *Scala di seta* egli concluse il suo primo concerto orchestrale.

Nella seconda udizione, invece, diresse il grande *Concerto in si minore* di Händel, l'*Idillio di Sigfrido* di Wagner, l'ouverture dei *Vespri Siciliani* di Verdi e i quadri sinfonici di Debussy *Nuages et fêtes*. Il risultzto fu un nuovo trionfo pel direttore con applausi frenetici che volevano significare la riconoscenza del pubblico entusiasta.

Nella patria di Mozart non potevano mancare altre interpretazioni di suoi lavori (oltre quella della *Sinfonia in sol min*, alla quale abbiamo accennato); ed infatti Weingartner diresse le *Nozze di Figaro* e *Così fan tutte* e Bruno Walter il *Ratto del Serraglio* dando entrambi a tali lavori tutto il fascino e lo slancio della loro provata capacità artistica, mentre Erich Kleiber aveva incluso nel suo programma opere sinfoniche dello stesso Mozart e Bernhard Paumgartner fece eseguire le *Serenate* orchestrali dello stesso autore, procurando, specialmente ai buongustai, un grande piacere.

Di Vittorio Gnecchi venne data nel Duomo la *Missa Salisburgensis*, con ottimo successo, mentre Weingartner dedicò una sera alla musica francese e Boult alla musica inglese, forse per sottolineare maggiormente il carattere internazionale dei Festivals.

Se a Salisburgo predomina l'immortale genio di Mozart, Linz, che dista solo due ore di diretto da quella città, è ricordata grazie ad un altro musicista austriaco: Anton Bruckner. Questo compositore di musica sinfonica e da chiesa, non ancora giustamente apprezzato presso le nazioni latine, nacque nel 1824 presso la città, da umili contadini. Linz, dimostrandosi riconoscente al suo celebre figlio (morto nel 1896) ha voluto organizzare ora un festival in suo onore. Bruckner è il tipo del musicista austriaco, credente, di una fede profonda; ha servito sempre la sua arte con fanatico idealismo, cercando forme grandiose. Chi ha sentito sia pure una volta i suoi lavori, pensa subito alle cime eccelse delle Alpi, sempre coperte di neve, che si innalzano al cielo e che inviano le loro acque purissime nelle amene valli dove Bruckner nacque e dove scriveva, in rigida austerità e tranquillo raccoglimento, un lavoro dopo l'altro.

Il direttore di questo festival a lui dedicato, per quanto riguarda la parte sinfonica, fu ancora Bruno Walter, il quale si era recato a Linz coi suoi Filarmonici per rendere onore al genio di Bruckner. Il direttore della cappella del Duomo, prof. Franz Xaver Müller, si dimostrò a sua volta ottimo conoscitore dello stile di musica sacra di Bruckner, eseguendo la sua *Messa in D-moll*. Considerato il brillante esito di questo Festival si è già ventilata l'idea di ripeterlo nella prossima stagione; ciò che gioverà a rendere Bruckner più popolare.

Ritornando ora a Vienna, dopo questo breve viaggio musicale, accenneremo alla stagione di opera che si è svolta alle porte della capitale, nell'Arena aperta della Hohen Warte, che in generale è soltanto campo di battaglia di furibonde gare calcistiche. Non a torto si sono scelte opere popolari come *Aida*, *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana*, poichè hanno la maggiore possibilità di sfoggiare grandi masse, adatte all'enormità dell'Arena. Vi furono non meno di 2000 collaboratori, 160 professori d'orchestra, 120 ballerine, 250 coristi, 1200 comparse e, per essere esatti, dovremmo menzionare anche la collaborazione dei quadrupedi, cavalli, elefanti, buoi e cammelli.

Il direttore infaticabile di questi spettacoli fu il maestro Sergio Failoni che, come anche il maestro Giuseppe Podestà, i registi Gaspare Bartera, Oscar Saxida Sassi e la prima ballerina Bianca Gallizia vennero entusiasticamente festeggiati. Per la storia ricordiamo in ordine alfabetico anche gli artisti principali: Linda Barla-Castelletti, Rosetta Pampanini, Elisabetta Rethberg, Nino Alfieri, Luigi Marletta, Galliano Masini, Antonio Morisani, Ettore Nava, Aureliano Pertile, Ezio Pinza e Giuseppe Zangheri.

I Festivals di Vienna ci hanno offerto quest'anno poche novità. Gli organizzatori non hanno troppo faticato e si sono limitati ad includere nei programmi di opere e di concerti quei lavori che durante la scorsa stagione erano stati eseguiti abbondantemente. L'unica attrattiva speciale fu costituita dalla direzione del maestro Victor De Sabata, che venne assai applaudito sia come direttore delle ottime rappresentazioni di *Otello*, sia di un suo concerto coi Filarmonici della città, nel quale ci fece sentire, nuovo per noi, il suo poema sinfonico *Juventus*, che diede la migliore prova della di lui bravura come compositore originale e colorista.

Col principio dell'autunno tutte queste feste si sono chiuse definitivamente e l'ordinaria vita musicale ha ripreso il suo ritmo. Nessuno contesterà ai vari festivals il loro carattere musicale e la loro importanza per il turismo e l'economia in generale, ma la cultura musicale deve ora ricordarsi nuovamente dei suoi propri e veri compiti e sostituire il fasto di quelle riunioni con il lavoro intenso e con la scrupolosa valorizzazione delle nuove forze vitali.

H. R. Fleischmann.

N. PAGANINI

**MOTO PERPETUO**

**Strumentazione di B. MOLINARI per Orchestra**

Partitura in formato tascabile

(123345) L. 8.

EDIZIONE RICORDI

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SITTWELL SACHEVERELL — *A Background for Domenico Scarlatti*. (Faber und Faber, Londra).

Un saggio dell'ambiente musicale nel quale lo Scarlatti si formò, visse, operò, l'opportuna evocazione delle città e della cultura, del contemporanei, delle più serrate relazioni sue col tempo e con il gusto, poteva riuscire almeno curioso e dilettoso. In questo libro non c'è che vecchiume di notizie. Il Burney notissimo è il più fresco informatore. Il pittoresco è del più convenzionale e polveroso. Neppur sfiorato l'argomento, si presume d'averlo esaurito, e si passa oltre. La cronistoria dei sovrani portoghesi e spagnuoli occupa più spazio della vita musicale a Corte. Non è vana la diatriba di Scarlatti da Goldoni? Le ipotesi su i luoghi che Scarlatti visitò, anche le più fragili, sono avolte con il Baedeker alla mano. Un capitolo è intitolato *L'idioma spagnuolo nella musica di S.* Larga promessa. Di fatto non c'è nulla, e l'autore dichiara che l'argomento è troppo tecnico per esser toccato in queste *unprofessional pages*. E allora lasci stare. Nell'*Epilogue* baldoria, luminarie e fuochi d'artificio con i nomi di Mozart e Schumann, di Keats e di Shelley... Un libro, dunque,, che per nulla giova alla conoscenza di Domenico Scarlatti e alla sua futura biografia.

GRAF HERBERT — *Das Repertoire der öffentlichen Opern - und Singspielbühnen in Berlin*. (Afa-Verlag, Berlino).

Con questo fascicolo, dedicato al teatro promosso dal Koch, che fu attivo dal 1771 al '75, e a quello del Döbbelin, nella Behrenstrasse, dal 1775 all'86, il Graf inizia l'interessante documentazione degli spettacoli teatrali a Berlino. L'elenco è fornito di minutiose notizie, cioè numero delle rappresentazioni, nomi dei librettisti, dei cantanti, descrizione delle scene, varianti, eccetera.

Anche alla storiografia italiana può riescire utile la consultazione di tale opera, poichè alcuni artisti nostri ebbero ricordanza e fortuna in quelle imprese teatrali.

OULMONT CHARLES — *Musique de l'amour*. (Brouwer, Parigi).

Son due volumetti, intitolati uno *Ernest Chausson et la bande à Franck*, l'altro *Henri Duparc ou «L'invitation au voyage» à la vie eternelle*. Essi lumeggiano assai bene l'ambiente francklano nei minori suoi artisti e rivelano quanta e quale sensibilità, anzi ipersensibilità, quanto palpito romantico agitassero quegli spiriti desiderosi, insoddisfatti e sinceri nel confessare la loro scarsa potenza o almeno il divario fra le loro aspirazioni e le artistiche realizzazioni. Lettere meno note di Debussy o inedite di Chausson e di Duparc sono le migliori testimonianze di siffatto stato d'animo. La parte meno felice di questo lavoro dell'Oulmont è quella dedicata all'*amour* di Franck, alla sua pietà e tenerezza, con accenno troppo ripetuto, con sapore troppo dolcificato.

ROUCHE JACQUES — *La mise en scène de «Don Juan»*. (Durand, Parigi).

Le controverse interpretazioni del carattere del protagonista e dell'opera, il difetto di precise dichiarazioni didascaliche sia del Da Ponte, sia di Mozart, sono la ragion d'essere di questo opuscolo, nel quale il direttore dell'Opéra di Parigi discute e illustra ogni mutamento di scena, e anche ogni atteggiamento, ogni gesto dei personaggi.

BOSCHOT ADOLPH — *Mozart*. (Plon, Parigi).

È uno tra i più bei libri usciti recentemente, vivo e agile nelle idee, scritto con letteraria finezza, asciciatico e moderno, analitico e sintetico. Adolph Boschot, insigne berlioziano, e per amore di Berlioz indagatore documentato del romanticismo francese, è anche un fervente mozartiano, fondatore della Société Mozart nel 1901. Ed è questo suo stato d'animo l'elemento che fra i molti, eruditi o letterarieggianti, risulta più interessante. Il suo entusiasmo non è cieco nè unilaterale, combatte anzi l'infatuazione, lo snobismo per Mozart, e fra le storte antitesi, per esempio, di Wagner o di Beethoven e Mozart, si precisa consapevole e veggente. E tanto è diffusa in tutto il libro codesta sincera chiarezza di intuizione e di comprensione, tanto nuovo senso di interpretazione essa reca nella evocazione delle opere maggiori, che quasi spiace di non trovar condensati, raccolti, ordinati i concetti sull'attualità mozartiana. Poichè questo è il latente tema: l'attualità d'un'arte ormai nel tempo remota e nella quale tutti ci rinvoriamo desti, lieti, commossi, sorpresi, convinti, ragionevoli e rapiti, nella quale uno Schönberg e un tradizionalista misteriosamente possono accomunarsi e non ne sanno il perchè. Ma il Boschot non è un concettoso, o vuole che il lettore elabori da sè i fatti ch'egli lucidamente espone. La sua devozione a Mozart è di quelle umili. Egli aspira a condurre gli ascoltatori verso Mozart, o a chiarire che sia la tendenza che già essi sentono verso Mozart. Da una parte, dice, dobbiamo mostrare il vero Mozart, sopratutto ciò che di più personale, di più mozartiano è nella sua musica; d'altra parte, considerando l'uditore del nostro tempo dobbiamo invitarlo a rifiettere su sè stesso, affinchè esso scopra ciò che può impedirgli di andare verso Mozart, e anche dobbiamo indicargli quanto guadagnerà nell'avvicinarsi a un tal maestro. Per facilitare questo avvicinamento, aggiunge, bisogna parlare del gusto contemporaneo e dar rilievo a ciò che v'è di buono e di contestabile.



Con questi propositi il Boschot comincia le sue iniziazioni. Seguirlo, ascoltarlo, è un fine piacere.

*a. d. c.*

ANNUAIRE O.G.M. - MUSIQUE, RADIO, PHONO. (Office Général de la Musique, Parigi).

Si tratta dell'ex *Musique Adresse*, pel 1935, limitato alla Francia e sue colonie, ma completamente rimaneggiato e migliorato in maniera da rafforzare il suo valore pratico d'utilità. Nella prima parte troviamo la lista completa dei produttori (fabbricanti, costruttori, editori, artigiani, riparatori, commissionari) classificati in ordine alfabetico di professione e, per ciascuna rubrica professionale, nell'ordine alfabetico delle ditte. La seconda parte, invece, comprende la lista generale dei commercianti e industriali nell'ordine alfabetico della località in cui risiedono. Un volume utilissimo e scrupolosamente aggiornato.

*m.*

## MUSICA SCENICA

BIZZELLI (A.) — *Madonna Purità*. Azione coreografica di V. Minnucci. (Edizione De Santis, Roma).

La musica, piacevole, mostra la spiccata attitudine di Bizzelli per il «Balletto». Egli adopera espressioni semplici, le quali sono frutto di intima ispirazione, non già di plagio di ritmi folkloristici. Gioca con maniere che alcuni considerano inferiori, ma egli fa ciò solamente per usufruire dei mezzi che abbiano rapporto diretto con le sue vedute. Sa trarre dalla sua musica di scena quella brevità e quel sapore ancora sconosciuti nella musica dotta. La sua composizione è fine e pervasa, di frequente, di poesia delicata; accompagna, inoltre, con senno lo svolgimento della tesi librettistica.

L. E. Pelilli.

ZELIOLI (G.) — *Gli amici di Gesù*. Trittico musicale. (Presso l'Autore, Lecco).

Scritto un po' nello stile dei noti lavori del genere del Soffredini, questo Trittico alterna il tono arcadico e pastorale a quello più apertamente melodrammatico, in armonia con le esigenze del testo. Sono da notare le parti corali e concertate, che nel Trittico hanno un non piccolo posto, sempre ben nutrite e sostenute, ed in particolare il Quartetto del secondo quadro, che presenta un notevole interesse dal punto di vista della polifonia vocale.

È indubbio che con buoni ed addestrati esecutori, la composizione, integralmente eseguita, realizzerà quella ottima impressione che non manca di fare anche alla semplice lettura.

R.

BELOCH (D.) — *I cinque nani della Montagna blu*. Fiaba in tre Atti. (Edizioni Capozzi, Palermo).

Ora che si pensa attivamente ad un repertorio teatrale scolastico, i commenti musicali della nostra compositrice che vive a Roma, attireranno maggiormente l'attenzione di chi si occupa di rappresentazioni infantili.

E. O.

## MUSICA PER ORGANO

DE ZUCCOLI (G.) — 1. *Toccata solenne*. - 2. *Meditazione*. (Ed. Casa Musicale Giuliana, Trieste).

Queste composizioni fanno molto onore al loro autore, il quale, come già nell'*Allegro sinfonico* pubblicato qualche tempo fa, si rivela dotato di fantasia brillante e di tecnica sicurissima: due qualità che non sempre si ritrovano nella moderna musica per organo.

La *Toccata*, sebbene in taluni punti risenta alquanto di Cesare Franck, ci sembra la composizione migliore: ad una specie di scampanio nella prima parte, fa opportunissimo contrasto il sereno e calmo corale: Te Deum, che viene ripreso con grande solennità e grandiosità sonora verso la fine.

Decisamente orientata verso l'impressionismo è invece la *Meditazione*, che si distingue per una sua particolare dolcezza e vaporosità e per la ricercata e sapiente armonizzazione.

Si deve essere veramente grati a questo autore che arricchisce di opere degne la letteratura organistica, che è in genere poco coltivata — e a torto, dai nostri migliori musicisti. Ottima l'edizione.

KAMMERER (IM. I.) — *Suite für Orgel*. (Hug e Co., Zurigo).

Scritta in uno stile realmente organistico, rifuggente cioè da effetti lontani dalla natura dello strumento, questa Suite può interessare per la ingegnosità con cui risulta costruita nel suo terzo tempo, sopra un basso ostinato, e per la efficace introduzione, nel finale, di un tema maestoso di Corale. Ma non si può nascondere la impressione di secchezza e di aridità derivante da questa musica.

L'autore, che sa trattare ingegnosamente i suoi temi tanto dal punto di vista armonico che da quello contrappuntistico, dovrebbe rilevarne l'interesse anche dal punto di vista dell'emotività. Comunque, una composizione solida, ed un autore serio.

CENTEMERI (G. L.) — *Sonata in Fa* per Organo. (Casa Ed. Musica Sacra, Milano).

L'autore si palesa compositore di ample possibilità. Egli segue in complesso i piani tradizionali, senza precludersi per questo libertà di andamenti e di sviluppi e modernità di ispirazione. Certi atteggiamenti armonici, nel 1° Tempo e nello Scherzo, sono felicissimi, personali e seducenti; l'Intermezzo è nobilmente ispirato e caldamente melodico, mentre il Finale-Fuga rivela sicurezza e scienza contrappuntistica notevolissime. Si aggiunga che la *Sonata* è scritta in uno stile largo e pieno, ben rispondente alla natura dello strumento, e si comprenderà come ci si trovi di fronte ad una composizione di reale valore musicale, e consigliabile anche dal punto di vista effettistico. Il quale ultimo punto non è di trascurabile importanza. Edizione inappuntabile.

FIRPO (E.) — *Il moderno Organista*. Vol. I; Vol. II. (Casa Ed. S. Pucci, Nocera Infer. (Salerno).

Notevole raccolta di Inni e Canti Sacri, Cadenze, Versetti. Si tratta di una pubblicazione pratica per esecutori di capacità limitata e tale da soccorrerli nelle più diverse esigenze del culto.

R.

## MUSICA CORALE

VATIELLI (F.) — *Due Cori per Voci miste*: 1. Io piango (quartine di Michelangelo). - 2. Il Mago Merlino (versi di G. Pascoli). (A. e G. Carisch e C., Milano).

Due composizioni corali moderne che si possono francamente consigliare a bene addestrati complessi. Mentre l'autore al *1*, nella seconda, evidentemente preoccupato di rendere il tono popolaresco della poesia pascoliana, e tale intento ha pienamente realizzato, anche per alcuni felicissimi effetti onomatopeici, nella prima ha mirato più alto, adeguando la musica, ricca di modulazioni e di trapassi espressivi, alla tormentata ma potente poesia michelangiolesca. Ancora evidentissima è la maestria tecnica con cui le parti corali sono disposte, sì da rendere agevoli anche le sonili combinazioni armoniche di cui le due composizioni sono ricche.

JURGENS (E.) — *Ein frischer Strauss*, aus Hermann Löns kleinem Rosengarten - 12 Lieder für die deutsche Jugend.

SCHEFFLER (J. I.) *Bruder Malcher* - Das Lied vom neuen Reich. - *Kamerad Deutscher*.

TIESSEN (H.) — *Unser täglich Brot... - Urworte* (« Damsenon »).

SIMON (H.) — *Ehre der Arbeit*.

(Edizioni Litolff, Braunschweig).

Ampia raccolta di musiche corali, a carattere spiccatamente popolare e tedesco, e come tale interessante particolarmente le numerose e fiorenti società corali germaniche.

BEETHOVEN (L.) — *Due canti corali* trascritti a 4 voci virili da G. Calamosca.

CALAMOSCA (G.) *Alla dolce dormiente*. - *Inno al Duce*.

(Edizioni Carrara, Bergamo).

Nella collana musicale « Choro Italico » l'autore pubblica due trascrizioni da Beethoven e due composizioni originali. Tanto nelle prime che nelle seconde è evidente nel revisore-compositore la preoccupazione della semplicità, della chiarezza e della non eccessiva difficoltà, essendo le composizioni stesse destinate alle Corali dell'O. N. Dopolavoro. Considerate da questo punto di vista, oltre che da quello puramente musicale, le pubblicazioni appaiono rispondenti allo scopo.

SALAZAR (A.) — *Cuatro Canciones* - a 3 Voci femminili. (Editions Max Eschig, Parigi).

L'autore, che è uno dei compositori spagnuoli moderni più in vista, ha perseguito e persegue nella sua attività multiforme (è anche critico e musicologo eminente) un ideale di rinnovamento, di cui fanno fede anche queste *Cuatro canciones*.

Scritte su testi di poeti spagnuoli del XVI e XVII secolo, rivelano subito la mano di un Maestro per la loro chiarezza, semplicità ed eleganza, per la loro musicalità simpaticamente raffinata, testimoniante nell'A. una sensibilità veramente e sanamente moderna.

R.

## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ROUSSEL (A.) — *Prélude et Fugue* pour Piano. (Durand e C., Parigi).

Un robusto Preludio ed una Fuga ben condotta e di sapore moderno, il cui tema deriva dalle lettere formanti il nome di Bach, omaggio dell'A. al grande di Eisenach.

SCOTT (C.) — *Danse nègre* arranged for Piano Duet by Esther Fischer, and by the Composer for two Pianos, four hands. - *Nursery Rhymes* for Pianoforte Duet. (Elkin e Co., Ltd., Londra).

Una danza di media difficoltà, caratteristica per un ritmo insistente, variamente e destramente ripetuto e ben modulato pur con sobrietà di mezzi e sei pezzi infantili, melodici, scritti con fine buon gusto.

STRIMER (J.) — *Album de Maorussia*. Pièces assez faciles. - *Album de Tania*. Petites pièces faciles. - *Dans la fôret*. Petites pièces faciles. - *Dans la rue*. Pièces de moyenne difficulté pour piano. (Rouart-Lerolle e C.ie, Parigi).

In questi piccoli bozzetti le impressioni della foresta, i tipi, le macchiette, le danze della casa e della strada sono resi con gusto ed efficacia, brillanti e diversenti, tali da renderli bene accetti ai piccoli pianisti nelle loro prime esibizioni. Un'opportuna diteggiatura ne facilita l'esecuzione.

TURINA (J.) — *Bailete*. Suite de danzas del siglo XIX. - *Silhouettes*. - *Femmes d'Espagne*. (Rouart-Lerolle e C.ie, Parigi).

Pezzi brillanti per la leggiadria e per la seduzione delle movenze, per la galezza dei ritmi, squisitamente eleganti, e per le risorse pianistiche sempre interessanti ed efficaci.

WOLF (H.) — *10 Klavierstücke nach Liedern*. (Collection Litolff, Braunschweig).

Trascrizioni per Pianoforte di 10 lieder, scelti fra i migliori di Wolf, fatte con abilità da B. Hinze-Reinhold. Ogni pezzo è preceduto dal testo originale musicato dal Wolf.

BALLIMAN (R.) — *Deux mélodies*: Notre bonheur sera très calme. Une belle est dans la fôret. (M. Eschig, Parigi).

Musica aderente alla parola con facile vocalità.

CHOPIN (F.) — *Intimité* par Ninon Vallin, paroles de André de Badet adaptées sur la musique de la 3.me Etude de Chopin. (Editions Smyth, Parigi).

Adattamento di discutibile opportunità, ma la melodia, sempre bella, penetra e commuove.

COLOMBO (A.) e JANIGRO (N.) — *I Canti delle mamme*. (Editrice « La scuola », Brescia).

Brevi ninne-nanne delle varie regioni italiane, col testo popolare d'origine e con semplici armonizzazioni e di facile esecuzione, come si conviene a simili lavori.



NAPOLI (J.) — *Figlio dormi, dormi figlio*; per Canto e Pianoforte. (Fratelli De Marino, Napoli).

L'A. ha una simpatica e promenente melodiosità, completata da una parte pianistica appropriata e scritta con gusto.

NIEMANN (W.) — *Tableaux* « *Dans une maison patricienne* » pour Flûte et Piano. (W. Zimmermann, Leipzig).

*Una vecchia aria per flauto, Nel giardino, La sala blu* e *Danza infantile* compongono quattro graziosi quadretti, di media difficoltà, ognuno dei quali è preceduto da brevi cenni programmatici per meglio illustrare le impressioni dell'autore.

AISBERG (D. S.) — *Douze grands Exercices* de haute Virtuosité en Octaves et Accords pour le Piano. (Durand e C.ie, Parigi).

Esercizi di meccanismo trascendentale, utilissimi per chi voglia affrontare le ardue difficoltà del pianoforte.

BACH (G. S.) — *Christmas Pastoral*. Concert transcription for Piano solo by Clarence Lucas. (Oxford University Press, Londra).

È la bella Sinfonia che precede la seconda parte dell'Oratorio di Natale, abilmente trascritta per pianoforte da C. Lucas.

PESTALOZZI (H.) — *Lieder und Gesänge* für eine Singstimme und Klavier. (Hug e C., Lipsia).

Lieder per voce media. La musica, non molto moderna, aderisce alla parola e il pianoforte completa efficacemente il pensiero dell'A. Meno riusciti sono quelli su testi italiani.

PICK-MANGIAGALLI (R.) — *Ecco settembre*. - Canzonetta per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Melodie di facile cantabilità, scritte con garbo ed eleganza e bene adatte alla voce.

RUETER (R.) — *Zwei Vaterländische Kanons* für Tenor und Streichtrio. — SIMON (R.) *Vier Lieder aus dem deutschen Psalter* für eine mittlere Singstimme, Flöte und Violoncello. (Collection Litolff, Braunschweig).

Musiche da camera ben fatte, ma destinate, più che al largo pubblico, ad un cenacolo di amatori di tal genere di lavori.

TANSMAN (A.) — *Six Songs* for Voice and Piano. (M. Eschig, Parigi).

Melodie carezzevoli, con elaborazione pianistica accorta e di fine gusto.

*Trenta Ninne Nanne* popolari italiane. (De Santis, Roma).

Raccolta di ninne-nanne di tutte le provincie d'Italia, nel loro testo originale, armonizzate con sobrietà e garbo da un'eletta schiera di musicisti italiani ed offerta a S. A. R. la Principessa di Piemonte, in occasione della nascita della sua primogenita.

G. F.

BRUSCHETTINI (M.) — *Ninna nanna*, per Canto e Pianoforte. (U. Pizzi, Bologna).

Molto originale ma non priva di fascino espressivo.

FARINA (G.) — *Due Liriche* per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

In entrambe aleggia la bella melodiosità dell'autore, che in una preziosa semplicità sa raccogliere e condensare elementi espressivi notevolissimi.

FARINA (G.) *Mare*. - *Mai più, mai più*, per Canto e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Specialmente significativa la lirica intitolata *Mai più*, suggestiva in ogni atteggiamento armonico e declamatorio.

LONGO (A.) — *Sonata facile* per Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Composizione di raro interesse pianistico e musicale perchè in una difficoltà moderata svolge infinite risorse tematiche e ideologiche che rivelano la genialità e la padronanza tecnica dell'autore.

CARSE (A.) — *Peasants song and Dance* for String classes. (Augener Ltd., Londra).

Composizione semplice per quartetto e pianoforte assai pregevole per le esercitazioni di musica d'insieme.

ZILCHER (P.) — *Country dance* easy duet for two Violin. (Augener Ltd., Londra).

Nella sua grande semplicità la piccola pagina concertante non perde di vista il carattere polifonico proprio a questo genere di composizione, permettendo ai piccoli esecutori di addestrarsi piacevolmente nella musica d'insieme.

MANSFIELD (O. A.) — *Songs of the Seasons*. Duets for two Pianos. (Augener Ltd., Londra).

I compositori inglesi curano ogni genere di musica didattica e vanno costituendo una utilissima biblioteca per gli studenti di musica che possono senza sforzo affrontare un repertorio musicale svariato che va dalla pagina pianistica a quella violinistica, dal duetto per piano e violino a quello per due pianoforti partendo da una abilità elementare e arrivando alla padronanza tecnica dello strumento.

CARSE (A.) — *Pensive moments* for Violin and Piano. (Augener Ltd., Londra).

Rimanendo nell'ambito della prima posizione per il violino e limitandosi ad una collaborazione pianistica di moderata difficoltà, due ragazzi possono procurare piacere eseguendo la garbata piccola composizione del noto musicista inglese.

DE RUBERTIS (R.) — *Si Mi Sol*, pieza facil para Piano. - *Minué* para Piano a 4 manos. (Edizioni de Granda, Buenos Aires).

Se nel primo pezzo l'autore mostra una notevole abilità nel mantenere il tema *si mi sol* senza incorrere nelle ripetizioni e nella monotonia, nel secondo sa sfoggiare molta garbatezza di andamenti melodici.

GILLMANN (K.) — *Melodie, Arabeske, Walzer* für Harfe. (Ed. Zimmermann, Lipsia).

Pezzi simpatici per la scorrevolezza melodica, per la distinzione armonica, per la profonda conoscenza delle risorse dello strumento. Particolarmente persuasiva appare la melodia.

TEDESCHI (L. M.) — *Sei Composizioni* per Arpa. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Il noto arpista compositore non ha bisogno di considerazioni e di elogi. Da lungo tempo egli si è imposto agli esecutori ed agli ammiratori del suo strumento ed ogni sua serie di composizioni è accolta col massimo interesse.

WELTON (H. G.) — *Kirchenstück* für Sopran, Gemischter Chor und Orgel. (Edizioni Simrock, Berlino).

Pezzo di modeste proporzioni, chiaro, di buon effetto vocale e strumentale.

SAMBUCETTI (L.) — *Ognor*, Melodie pour Chant. (Edizioni Montevideo Musical).

Lirica oltremodo melodica ed adatta alle voci di limitata estensione.

SAUGUET (H.) — *Présence. - Amour et sommeil. - Six Sonnets*. Oeuvres pour Chant. (Edizioni Rouart Larolle, Parigi).

Musicista alcuno il Sauguet tratta la lirica vocale con intendimenti personali ispirati a spiccata modernità. Contrariamente alla consuetudine invalsa fra i compositori contemporanei, egli si vale quasi con ostinazione dei movimenti melodici a gradi congiunti appianando notevolmente la difficoltà di intonazione.

SANDWELL (H.) — *Scherzo nuptiale* for Organ. (Augener Ltd., Londra).

Notevole pagina di buon effetto strumentale.

MOFFAT (A.) — *Old dance* for Violin and Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Vecchia danza del secolo XVIII adattata dallo specialista del genere, Alfredo Moffat, colla consueta perizia.

MEDTNER (N.) — *Romantische Skizzen* für die Jugend. (W. Zimmermann, Lipsia).

L'opera 54 del compositore tedesco comprende quattro quaderni ciascuno dei quali contiene un Preludio e un Racconto che si ispirano però ad argomenti diversi. Nel primo abbiamo dunque una *Pastorale* e un *Racconto d'uccelli*, nel secondo un *Tempo di sarabanda* e uno *Scherzo*, nel terzo un *Tenero rimprovero* e il *Suonatore d'organetto*, nell'ultimo un *Inno* e il *Mendicante*. Lo stile delle composizioni è moderno e in qualche punto piuttosto complicato armonicamente e ritmicamente, ma frequenti sprazzi di sincera spontaneità ne avvivano lo svolgimento.

GOBESSI (I.) — *Canto inutile* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

La composizione si impernia sulle possibilità cantabili del violino insistendo su un smeggiamento elegiaco molto accentuato.

GOBESSI (I.) — *Elegia* per Violino solo. (F. Bongiovanni, Bologna).

Il genere malinconico è decisamente il preferito dall'autore ed egli vi si adagia con evidente compiacimento.

ROMANO (E.) — *I canti di Arbella*, per Canto e Pianoforte. (A. e G., Carisch e C., Milano).

Due canti dedicati a Tito Schipa, di cui il secondo riprende i facili andamenti delle canzoni popolari.

MONTANARI (G.) — *Tre Canzoni modenesi* per solo Coro. (Stamp. Mignani, Firenze).

La prima di queste canzoni ebbe eccezionale diffusione dopo un successo vivissimo riportato in una gara corale a Roma. L'autore pensò allora di curarne una ristampa coll'aggiunta di altre due pittoresche canzoni per solo coro. Le tre pagine corali sono intessute su motivi popolari.

FARINA (G.) — *Meriggio* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Della lirica vocale, Guido Farina è divenuto compositore singolarmente significativo ed apprezzato per la vocalità dell'ispirazione ed il buon gusto della forma; qualità che egli sa accentuare in ogni sua nuova pubblicazione.

MANSFIELD (O. A.) — *Songs of the seasons* for two Pianos. (Augener Ltd., Londra).

Quattro preziosissimi piccoli pezzi per addestrare i giovanissimi pianisti a suonare a due pianoforti acquistando bella indipendenza ritmica e vivo senso di interpretazione.

NOVAKOVIC (O.) — *Am Land* fur Klavier zu vier Händen. (Ediz. Doblinger, Lipsia).

La compositrice ha saputo raccogliere con bella naturalezza gli elementi didattici che devono disciplinare le prime esercitazioni della musica a quattro mani ed ha saputo ideare dieci piccoli pezzi vari, piacevoli ed oltremodo utili.

BOVET (J.) — *L'Alouette*. Collection de Chansons et Choeurs populaires à 4 Voix mistes. (Edizioni Foetisch, Losanna).

L'Abate Bovet ha raccolto ed elaborato le più belle canzoni popolari della Svizzera ed aggiungendo parecchie pagine vocali di sua composizione ha pubblicato una doviziosa serie di 114 canti oltremodo vari ed attraenti, che, eventualmente, potrebbero anche essere eseguiti da una sola voce con accompagnamento di pianoforte.

BOVET (J.) — *Kikeriki*. Chansons d'enfants. (Edizione delle Forniture scolastiche di Friburgo) (Svizzera).

Tutti gli argomenti sono toccati in questa ricca collezione di canti scolastici infantili. La famiglia, la scuola, le stagioni, i giochi, gli uccelli, la patria, i cantici religiosi, i canti tradizionali, i solfeggi, la scala, ecc. Tutto il buon gusto e l'esperienza del noto autore animano la ricchissima raccolta degna di essere tradotta e diffusa anche in altri paesi.

CIMARA (P.) — *L'infinito. - Invito alla danza* per Canto e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

Nella prima lirica l'autore ritrova l'impeto melodico che caratterizza buona parte delle sue composizioni vocali; mentre nella seconda ricerca nella preziosità ritmica di un andamento rievocante la gavotta, insolita grazia di raffinatezza espressiva.

E. Onorr.

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® Camerata Napoletana (Largo Garofalo, 29). Napoli. — Concorso tra i compositori italiani (quelli napoletani dovranno essere soci della Camerata, ma saranno esenti dalla tassa d'iscrizione di L. 25 dovuta dagli altri) per una *Sonata* per Violino e Pianoforte, o Violoncello e Pianoforte, o Trio per i tre strumenti. Scadenza per l'invio dei lavori il 15 gennaio. Premio L. 1000 (che potrà essere suddiviso) e la esecuzione in uno dei concerti dell'annata.

® Teatro Reale dell'Opera, Roma. — Concorso nazionale per i bozzetti delle scene del *Pelléas et Mélisande* da rappresentarsi allo stesso teatro. Premio indivisibile L. 15 mila. Scadenza per l'invio dei lavori il 20 novembre.

## NOTIZIE

® A conclusione del Centenario di Bellini a Catania, dopo una Messa in Duomo e la benedizione della sua tomba, fatta dall'Arcivescovo, si è svolto un imponente corteo che ha deposto una corona d'alloro sul monumento del maestro.

® Bergamo, a sua volta, ha voluto ricordare Donizetti pel centenario della prima rappresentazione di « Lucia ». Tutte le autorità si sono recate alla Basilica di S. M. Maggiore ove la monumentale tomba del compositore è stata ornata di fiori.

® La Sezione Musicisti di Padova, allo scopo di valorizzare gli iscritti che fossero in grado di sostenere con onore il ruolo di esecutori, ha deliberato di organizzare una serie di concerti di musica da camera.

L'iniziativa si propone anche di favorire col tempo gli scambi tra le varie provincie del Veneto e possibilmente fra le varie regioni italiane.

® Francesco Cilea lascia dopo 20 anni di proficuo lavoro la direzione del Conservatorio di S. Pietro a Majella. Gli succede, per reggenza, Gennaro Napoli.

® Il maestro Gian Luigi Centemeri è risultato primo — su undici candidati — al Concorso per la cattedra di Organo e Composizione organistica, presso il pareggiato Liceo Musicale Nicolini di Piacenza.

® Il Ministero dell'Educazione Nazionale ha concesso un premio di incoraggiamento di lire mille al giovane violinista napoletano Ettore Gentile che, con ammirevole fervore, segue gli studi musicali e letterari.

® L'U.N.A.D. (Ufficio nazionale arte drammatica) si è trasformato in U.N.A.T. (Ufficio nazionale arte teatrale) poichè intende occuparsi anche del teatro lirico, pel quale è stata creata un'apposita sezione.

® Il 29 ottobre il Teatro del Popolo di Milano inizierà la sua stagione con l'esecuzione de *La serva padrona* e dello *Stabat Mater* di Pergolesi, direttore Tullio Serafin. Seguiranno fino al 18 dicembre, il quartetto Poltronieri; l'Orchestra della Stabile fiorentina, diretta dal maestro Previtali; una serata di danze di Jia Ruskaia; il quartetto Poltronieri col pianista Horszowski (novità il *Concerto per Quintetto* di Malipiero); un concerto da camera diretto da Casella (novità l'*Introduzione e Allegro* per undici strumenti di Petrassi e *Divertimento* per una voce e cinque strumenti di Dalla Piccola); il violinista Giorgio Ciompi, vincitore del Gran Premio Rubinstein; il violoncellista Cassadò; il violinista Menuhin.

® La Società del Quartetto di Milano ha già scritturato per la prossima stagione i pianisti Horovitz, Hubermann, Casadesus; il violinista Francescatti; il violoncellista Feuermann; la clavicembalista Landowska; la cantatrice Anderson; il duo Busch-Serkin; il trio Casella-Poltronieri-Bonucci; i quartetti Busch (col flautista Moïse) e Italiano (solisti dell'Augusteo); l'assieme di fiati solisti dell'orchestra della Scala, con un celebre saxofonista. Sono in corso trattative con altri concertisti.

® L'Ufficio Concerti, pure di Milano, promette una lunga serie di udizioni. Si avvicenderanno i pianisti Baumgartner, Brailowsky, Rosenthal, Lamond, Jakobskuid, Ania Dorfman e Alfredo Hoehn; i violinisti De Ribaupierre e Ossy Renardy (quattordicenne); il violoncellista Piatigorsky; i quartetti Hertel e

Klinger; l'organista Giarda; il duo pianistico Rawicz-Landauer (con programma dal titolo La danza attraverso i secoli, dal Minuetto alla Rumba) ed i ben noti Comedian Armonists.

® Il TEATRO ALLA SCALA annunzia che la nuova opera di WOLF-FERRARI è già alle prove, presente l'autore. La prima rappresentazione avrà luogo il 12 febbraio sotto la direzione di Marinuzzi, mentre le parti principali saranno affidate alle signore Favero (Gasparina), Carosio (Gnese), Adami Corradetti (Lucietta), Tess (Orsola) ed ai signori Fort (Zorzeto), Autori (Anzoleto), Baccaloni (Il Cavaliere) ecc.

® Al CARLO FELICE di GENOVA, oltre *Nerone* di Mascagni e *Giulio Cesare* di Malipiero, si daranno altre tre novità, tra le quali sono già prescelte *Fiamma* di Respighi e *Arabella* di Strauss. Mentre quest'ultimo dirigerà la sua opera, come Mascagni e Respighi le proprie, il *Giulio Cesare* verrà diretto dal maestro Questa, che col maestro Gui dividerà la responsabilità direttoriale delle altre opere di repertorio.

® Al REALE DI MALTA si avrà la consueta stagione lirica. Tra le opere prescelte figurano *Chopin* di Orefice, *Mosè* di Rossini ed il *Guglielmo Tell*. Dirigerà il maestro Cantoni.

® All'OPÉRA COMIQUE DI PARIGI, oltre *Cirano di Bergerac* di Alfano, sono promesse le seguenti novità: *Malva* di Raymond Bonheur; *Nimba*, tratta da una novella di Prevost per la musica di G. Hue; ed altre da decidere.

Tra gli artisti scritturati per l'importante stagione figurano Lauri Volpi, Gigli, Chaliapine, Marta Eggerth (la ben nota diva del cinema) e la signorina Ellen Dosia, la rivelazione dei concorsi del Conservatorio. Essa canterà nella *Bohème* con G. Thill.

® Alla CIVIC OPERA DI CHICAGO, direttore Gennaro Papi, dal 3 novembre al 10 dicembre verranno rappresentate, oltre la *Fiamma* di Respighi (novità), *Turandot*, *Aida*, *Rigoletto*, *Traviata* e altre opere.

® L'ottimo *Ménestrel* di Parigi pubblica un interessante quadro in cui si espone, per ciascuna delle prime quindici nazioni europee, la percentuale approssimativa del tempo concesso alle diverse parti dei PROGRAMMI RADIOFONICI, nel periodo da maggio ad agosto 1934. Si ha un indice, così, delle preferenze particolari di ogni paese per questo o quel genere di trasmissioni.

L'*opera e l'operetta* sono maggiormente preferite in Italia, Francia e Belgio con una percentuale del 10 %, orario su tutte le trasmissioni. Segue la Jugoslavia con l'8 % e vengono ultime la Germania e la Danimarca col 2 % e l'Inghilterra, la Norvegia e la Svezia con l'1 %.

La *musica seria* è preferita dalla Francia (25 per cento), dall'Austria (24 %), dalla Germania, dalla Polonia e dalla Svizzera (23 %). L'Italia è rappresentata col 12 %.

La *musica leggera* tocca la percentuale del 40 % in Inghilterra e Norvegia, del 36 e 35 % in Olanda e Danimarca, per scendere al 18 % in Italia ed al 15 % in Francia.

La *musica per danza* è maggiormente gradita in Olanda (22 %), in Germania (17 %) ed in Danimarca. L'Italia si trova al penultimo posto con una percentuale del 2 %.

Le altre voci comprese nel quadro, che hanno però minor riferimento con la musica, sono i *Drammi* (la percentuale per ciascun paese oscilla dall'8 al 3 %), le *Sedute per ragazzi*, le *Conversazioni religiose*, le *Informazioni e comunicati*, le *Conferenze e discussioni* e *Varie*.

® Per contribuire allo sviluppo del gusto della musica, e per favorire la RINASCITA DEL CANTO CORALE NELLA GIOVENTÙ FRANCESE, si è stabilito che la Radio di quella nazione trasmetta due corsi settimanali di canto destinati agli scolari.

Così gli alunni delle città o dei comuni ove non esiste un insegnamento musicale, potranno seguire ogni martedì il corso elementare ed ogni venerdì quello medio. Questi corsi, concepiti in una forma attraente e diretta, permetteranno ai giovani scolari di Francia di cantare simultaneamente, imitando i loro piccoli compagni di Parigi.

® Un'altra iniziativa della Radio francese è da lodare; quella, cioè, di trasmettere — a partire dal 24 ottobre — due volte alla settimana OPERE INEDITE DI GIOVANI COMPOSITORI FRANCESI: il martedì, opere di musica seria ed il venerdì di musica leggera.

® A successore di Paul Dukas, nell'insegnamento della composizione all'ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE di PARIGI, è stata chiamata Nadia Boulanger, con la collaborazione di Igor Strawinsky, il quale esaminerà periodicamente i lavoro degli alunni.

® LA RADIO POLONESE aveva indetto un Concorso allo scopo di raccogliere le canzoni popolari della nazione, non stampate. Il concorso ha avuto esito insperato poichè sono state presentate quasi 500 canzoni. Una speciale commissione scelta tra i più eminenti cultori in materia di etnografia esaminerà l'autenticità del materiale raccolto, una parte del quale sarà radiotrasmesso.

® L'*Allgemeine Musikzeitung* ci fa sapere quali sono i COMPOSITORI PIÙ RAPPRESENTATI, nella stagione 1934-35, SULLE SCENE IN LINGUA TEDESCA, compresa la Svizzera e la Cecoslovacchia. Essi sono: Wagner (1.641 rappresentazioni); Verdi (1.468); Lortzing (1.067); Puccini (889); Mozart (797); e, per fermarci ai soli italiani, Leoncavallo (264); Mascagni (244); Donizetti (125); Rossini (124).

La classificazione delle opere, riguardo al numero delle rappresentazioni, è la seguente: *Carmen* (375); *Czar e charpentier* (321); *Fidelio* (308); *Tiefland* (308); e riferendoci a quelle italiane *Rigoletto* (268); *Pagliacci* (264); *Aida* (260); *Butterfly* (260); *Trovatore* (256); *Cavalleria* (244); *Traviata* (235); *Tosca* (228); *Bohème* (214); *Forza del destino* (109); *Ballo in maschera* (106); *Barbiere di Siviglia* (91).



® Il Festival dell'ASSOCIAZIONE GENERALE DEI MUSICISTI TEDESCHI, che si terrà nella primavera 1936, avrà una sovvenzione di 15 mila marchi da Adolfo Hitler e di 10 mila marchi dal Teatro Nazionale di Weimar.

® Anche in GERMANIA si sta delineando la STAGIONE CONCERTISTICA dei più importanti complessi. Il Gewandhaus di Lipsia darà 18 grandi concerti orchestrali sotto la direzione di Herman Abendroth e 6 di musica da camera. Secondo la tradizione, ai concerti orchestrali parteciperanno solisti di vaglia, quali i pianisti Elly Ney, Walter Gieseking, Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer; i violinisti Cecilia Hansen, Giorgio Kulenkampff, Edgar Wollgandt; le cantanti Sigrid Onègin, Maria Cebotari ed Emmy Leisner; il violoncellista Gaspare Cassadò. Nel corso della stagione saranno eseguiti per la prima volta un *Concerto* per pianoforte di Max Trapp e la *II Sinfonia* di S. W. Müller.

A Dresda i concerti di quell'Orchestra saranno 12. Li dirigerà il maestro Karl Böhm. Vi prenderanno parte molti dei solisti già nominati, nonchè la ottima cantante Maria Müller, la giovanissima pianista viennese Poldi Mildner ed altri. Lavori nuovi: una *Sinfonia* di Striegler intitolata «Patria», un *Divertimento* per orchestra d'archi, arpa e timpano di Joseph Lederer e un *Concerto* per pianoforte di Wagner-Regeny. Nel concerto del 24 gennaio verrà eseguito per la prima volta a Dresda lo *Scherzo orchestrale* di Luigi Mancinelli.

I dieci concerti filarmonici di Berlino (che con le loro prove generali pubbliche sono in realtà 20) costituiscono il fulcro dell'intiera attività sinfonica della metropoli. Finora essi erano diretti tutti dal maestro Furtwängler. Quest'anno — in seguito ad altri suoi numerosi impegni — l'insigne maestro ne dirigerà cinque soli. Per gli altri sono stati invitati Sir Thomas Beecham, Vittorio De Sabata, Willelm Mengelberg, Ernesto Ansermet ed Hermann Abendroth. Al maestro italiano è stato affidato il sesto concerto del 2-3 febbraio.

Altri grandi concerti della stagione saranno due esecuzioni della *Passione secondo S. Matteo* (direttore il Furtwängler) e una del *Requiem* di Verdi per il quale verrà da Lipsia il coro del Gewandhaus. Dirigerà il celebre organista lipsiota Günther Ramin.

® Il GRAN TEATRO DI MOSCA darà prossimamente una novità che ha più di 60 anni di vita: *Voyevode*, che Ciaicovski scrisse su un libretto ricavato da un lavoro drammatico di Ostrovsky ed il cui spartito si riteneva perduto perchè l'autore, non soddisfatto, l'aveva ritirato dopo qualche rappresentazione data a Mosca e l'aveva distrutto. Recentemente n'è stata invece ritrovata, negli archivi del teatro, una copia, della quale soltanto l'ouverture e le danze erano state pubblicate. Il musicologo S. Popoff ha riveduto il lavoro, che quindi potrà riapparire sulle stesse scene ove fu creato nel 1869.

# NECROLOGIO

### Italo Azzoni

Il 28 settembre è deceduto a Parma, ove nacque 81 anni or sono. Notissimo compositore, fu per diversi anni direttore d'orchestra al Metropolitan di Nuova York, e poi, per un trentennio, insegnante di Composizione al Conservatorio A. Boito della sua città.

Era autore di un'opera ballo *Consalvo* rappresentata a Milano nel 1878, di molta musica da camera e di Inni patriottici di cui uno dedicato al Duce.

### Cesare Gnecchi

Dopo tre anni di crudeli sofferenze, sopportate con cristiana rassegnazione, si è spento a Inzago (Brianza) l'8 c. m., il signor Cesare Gnecchi. Colto, affabile, gentiluomo perfetto, egli riusciva simpatico a tutti.

La Ditta Ricordi, della quale il compianto scomparso era socio, invia commosse condoglianze alla consorte, ai figliuoli, al fratello maestro Vittorio, alla sorella Contessa Carla D'Albertis e ai congiunti tutti.

---

® Il 19 settembre è morto a Roma il maestro GIOVANNI TARDITI, nato ad Acqui nel 1857. Si acquistò notorietà come direttore — per ben 32 anni — della banda del 1° Regg. Granatieri. Scrisse molte composizioni, diciannove operette e fece un grande numero di trascrizioni per banda.

® A Milano, il 2 c. m. si è spento quasi ottantacinquenne (era nato a Tropea nel 1851) nella Casa di Riposo Verdi (alla quale lasciò i suoi modesti risparmi) il maestro GAETANO CIPOLLINI, autore di parecchie opere, tra cui la più nota è *Il piccolo Haydn*, che si rappresentò in moltissimi teatri.

® A ROMA, il 6 c. m. la rinomata artista lirica (soprano) contessa FAUSTA LABIA, apprezzatissima per la bellezza della voce e pel suo talento artistico. Cantò alla Scala e nei principali teatri d'Italia e d'America. Ritiratasi dalle scene, insegnava attualmente canto al R. Liceo di S. Cecilia, in Roma, dove aveva una scuola fiorentissima.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### TEORIA

PEDRON (C.) (123457). *Grammatica musicale* (A) L. 2,—

### PIANOFORTE

MONTANARO (E.). *Paesaggi*. Piccole impressioni destinate alla gioventù:

——— (E. R. 1776). Fascicolo 1° (B) L. 3,—
——— (E. R. 1777). » 2° » » 3,—
——— (E. R. 1778). » 3° » » 3,—
——— (E. R. 1779). » 4° » » 3,—

### CANTO E PIANOFORTE

WARREN (H.). Tre Canzoni dal film «*Donne di lusso 1935*» (Gold Diggers of 1935). Versi di E. Frati:

——— (123474). La canzone di Broadway (Lullaby of Broadway). (A) L. 5,—
——— (123477). Per Canto solo. (A) L. 1,25
——— (123475). Le parole sono nel mio cuore (The words are in my heart). (A) L. 5,—
——— (123478). Per Canto solo. (A) L. 1,25
——— (123476). Quando a passeggio andiamo (I 'm goin' shoppin' with you). (A) L. 5,—
——— (123479). Per Canto solo. (A) L. 1,25

### MANDOLINO SOLO (con parole)

WARREN (H.). Tre Canzoni dal film «*Donne di lusso 1935*» (Gold Diggers of 1935). Versi di E. Frati:

——— (123477). La Canzone di Broadway (Lullaby of Broadway). (A) L. 1,25
——— (123478). Le parole sono nel mio cuore (The words are in my heart). (A) L. 1,25
——— (123479). Quando a passeggio andiamo (I 'm goin' shoppin' with you). (A) L. 1,25

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

VALLINI (M.). *Suite italiana*:

——— (123374). N. 1: Venezia - Gondoliera. (A) L. 6,—
——— (123375). » 2: Firenze - La festa del grillo. (A) L. 6,—
WASSIL (B.) (123450). *Suite romantica*. (A) L. 8,—

### PICCOLA ORCHESTRA
**(con Saxofoni) con P.forte conduttore**

VALLINI (M.) (123373). *Se fossi mamma!* Canzone-Slow-Berceuse. Versi di Fouché. (A) L. 6,—


MUSICA D' OGGI
invia a richiesta preventivi per la pubblicità e numeri di saggio.


## ALTRE EDIZIONI

### LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

ALTMANN (W.). *Führer durch die Violin-Litteratur*. - 1. Lieferung. (I. Schubert & Co, Leipzig).

ALTMANN (W.). *Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexicon*. 14. stark erweiterte Auflage, 4. Lieferung. (G. Bosse, Regensburg).

ANNUAIRE O. G. M. (Musique, Radio, Phono) 1935. (Office Général de la Musique, Paris).

ATTI DEL 1° CONGRESSO internazionale di musica, Firenze, 1933. (Le Monnier, Firenze).

BRUNI (M.). *Fondamenti di cultura musicale generale*. (L. Druetto, Torino). L. 13,50

CALAMOSCA (R.). *Musicisti ravennati nei secoli scorsi*. (Arti Grafiche, Ravenna).

GALLINA (G.). *Le prime rappresentazioni delle opere di Bellini a Torino*. (Rassegna Municipale, Torino).

GRASSI (C.). *Fondamenti fisici e Storia della musica*. (G. Zanibon, Padova). L. 15,—

LAPARRA (R.). *Bizet et l'Espagne*. (Delagrave, Paris).

LORENZI (G.). - SZCZEPANSKA (M.). - CHYBINSKI (A.). - DUNICZ (J.). *Vincenzo Bellini: nel centenario della morte*. (A cura dell'Università Giovanni Casimiro di Leopoli).

MARTINELLI (M.). *Manuale di musica* ad uso delle Scuole secondarie. (G. Carabba, Lanciano).

ROLANDI (U.). *Amilcare Ponchielli, librettista* (Emo Cavalleri, Como).

TIERSOT (G.). *Lettres françaises de R. Wagner*. (B. Grasset, Paris).

VIGO-FAZIO (L.). *Bellini aneddotico*. (Presso l'A., Catania).

### ORCHESTRA

JOB. *A masque for Dancing* (R. Waughan Williams). (Oxford University Press, London).

LELEU (J.). *Transparences*: 1. L'arbre plein de chants; 2. Miroir d'Eau; 3. Étincelles d'été. (A. Leduc, Paris).

MIASKOVSKY (N.). *Fragment Lyrique*. (New Music, San Francisco).

MOZART (W.). *Konzert D dur* für Violine und Orchester (R. Gerber). (E. Eulenburg, Leipzig).

PUCCI (S.). *Augurio*. Marcia sinfonica. (Casa Ed. S. Pucci, Nocera Inferiore).

RUGGLES (C.). *Sun-Treader*. (New Music, S. Francisco).

SCHUTZ (H.). *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*. — *Johannes-Passion*. — *Lukas-Passion*. (E. Eulenburg, Leipzig).

ZECCHI (A.). *Due Preludi*: 1. Drammatico; 2. Glocoso. (F. Bongiovanni, Bologna).


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. 75.000.000**

SEDE IN **VERZUOLO** - TEL. INT. N. 1

AMMINISTRAZIONE IN **TORINO** - VIA S. TERESA, 2

AZIENDE RIUNITE

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

**DIREZIONE COMMERCIALE**

**TORINO**

CASELLA POSTALE N. 477

VIA S. TERESA, 2 - TEL. 44381/82/83/84



# DITTE RACCOMANDATE

## NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*
**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

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

*NAPOLI.*
**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*
**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*
**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*
**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

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

*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.

## INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.




PVBBLICAZIONE MENSILE · C.C. CON LA POSTA

# MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE

ANNO · XVII · NVMERO XI · NOVEMBRE · MCMXXXV · XIV

*Tassa pagata per supplemento*

# •• PAGANINI ••

Concerto n. 1, in «Re magg.», op. 6:

ESECUTORI: **YEHUDI MENUHIN** e ORCH. SINFON. DI PARIGI, m.° **P. MONTEUX**

DB 2279/83

**Con album serie N. 64 in omaggio L. 150.**

# RACHMANINOFF

Rapsodia su un tema di Paganini, op. 43:

ESECUTORI: **RACHMANINOFF** e ORCH. SINF. DI FILADELFIA, m.° **STOKOWSKY**

DB 2426/28

**Con album serie N. 67 in omaggio L. 90.**

**I dischi si vendono anche separatamente.**

**RIVENDITORI AUTORIZZATI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE**



LA PRODUZIONE DELLA SOC. AN. LUBRIFICANTI

E. REINACH

DI MILANO

=INTERESSA=

INDISTINTAMENTE

TUTTI I RAMI

DELL' INDUSTRIA



## BOLLETTINO DEI MUSICISTI

**ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI**

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA
Via Vittorio Veneto, 7

DIRETTORE: Giuseppe Mulé
DIRETTORE RESPONS.: Giorgio Nataletti

COMITATO DI REDAZIONE

Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fascicoli mensili di 16-32 pagine

ABBONAMENTO ANNUO
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. OTTO





# OPOPEPTOL

CARLO ERBA MILANO

**Mangiare sufficientemente: sta bene!**

ma quel che più importa è di assimilare quanto si mangia perchè il nostro organismo se ne avvantaggi.

Una regolare assimilazione avviene solo mediante una completa digestione.

**Una completa digestione è sempre assicurata dall'uso dell' OPOPEPTOL**

**20 GOCCIE DOPO I PASTI**





# COMPOSIZIONI DI ENNIO PORRINO

## Canto e Pianoforte

123198. - *Il Fabbro di Betlemme* (Versi di A. Jandolo (S-T) L. 6,—

123106. - *Tràccas* (Carri sardi trainati da buoi). Versi di S. Satta (S-T) L. 5,—

## Orchestra

(Partiture in formato tascabile)

123087. - *Sardegna*. Poema sinfonico L. 12,—

123044. - *Tartarin de Tarascon*. Ouverture L. 15,—

## Archi e Pianoforte

**I Canti della schiavitù**

123334. - 1. *Bastimento negriero* (Violino e Pianoforte) L. 8,—

123335. - 2. *Il sogno dello schiavo* (Violoncello e Pianoforte) L. 5,—

123336. - 3. *Indios-Danza* (Violino, Violoncello e Pianoforte) L. 12,—

I tre pezzi uniti » 20,—

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

# COMPOSIZIONI CLASSICHE PER ARCHI

BACH (G. S.)

E. R. 1636. - *Sonata a tre* (da « Das musikalische Opfer »). Trascrizione per Violino, Violoncello e Pianoforte ed interpretazione del « continuo » originale a cura di A. Casella L. 10

BASSANI (G. B.)

*Canzoni amorose* (Malipiero) per Orchestra d'Archi :

E. R. 1077. - (Partitura) L. 6
E. R. 1078. - (Parti staccate) » 6

BERTONI (F.).

E. R. 232. - *Quartetto* N. 1 per due Violini, Viola e Violonc. (Partit. e Parti) L. 8
E. R. 776. - *Quartetto V* per Archi (Partitura) L. 10
E. R. 777. - *Idem* (Parti staccate) » 10

Revisioni di A. Tosi.

BOCCHERINI (L.).

*12 Quartetti* per Archi.

PRIMA SERIE

E. R. 676. - Quartetti I, II, III. (Partitura in 16°) L. 8
E. R. 677. - Idem (Parti staccate) » 12
E. R. 678. - Quartetti IV. V. VI. (Partitura in 16°) L. 8
E. R. 679. - Idem (Parti staccate) » 12

SECONDA SERIE

E. R. 680. - Quartetti I. Op. 1, N. 1 - II. Op. 10, N. 4 - III. Op. 27, N. 4. (Partitura in 16°) L. 8
E. R. 681. - Idem (Parti staccate) » 12
E. R. 682. - Quartetti IV. Op. 10, N. 1 - V. Op. 33, N. 6 - VI. Op. 27, N. 3. (Partitura in 16°) L. 8
E. R. 683. - Idem (Parti staccate) » 12

Revisioni di E. Polo.

CORELLI (A.).

E. R. 233. - *II Concerto Grosso* per Archi, con Pianof. Op. 6 (Partit. e Parti) L. 6

*III Concerto Grosso* per Archi e Organo. Op. 6.

E. R. 772. - (Partitura) L. 7
E. R. 773. - (Parti staccate) » 7

*VII Concerto Grosso* per Archi e Organo. Op. 6 :

E. R. 774. - (Partitura) L. 7
E. R. 775. - (Parti staccate) » 7
E. R. 235. - *VIII Concerto Grosso* per Archi con Organo (Op. 6.) fatto per la notte di Natale L. 7

Revisioni di A. Tosi.

*Sonata VIII* dall'Op. 5 per Orchestra d'Archi (Guerrini) :

E. R. 787. - (Partitura in 16°) L. 12
E. R. 788. - (Parti staccate) » 12

FRESCOBALDI (G.)

*Toccate* (Malipiero) per Orchestra d'Archi :

E. R. 1079. - (Partitura) L. 6
E. R. 1080. - (Parti staccate) » 6

LOCATELLI (P.)

E. R. 1005. - *10° Concerto* da camera (Marinuzzi) per Orchestra d'Archi. (Partitura in 16°) L. 12

MONTEVERDI (C.)

*Orfeo*. Sinfonie e Ritornelli (Malipiero) per Orchestra d'Archi :

E. R. 1081. - (Partitura) L. 8
E. R. 1082. - (Parti staccate) » 8

SCARLATTI (A.)

E. R. 1012. - *Stabat Mater* a 2 Voci femminili con Archi ed Organo (Boghen) (Partitura in 16°) L. 12

STRADELLA (A.)

*Serenata* (Malipiero) per Orchestra d'Archi :

E. R. 1083. - (Partitura) L. 6
E. R. 1084. - (Parti staccate) » 6

TARTINI (G.)

E. R. 231. - *Pastorale* per Violino solista ed Archi. (O. Respighi). (Partitura e Parti) L. 6

TORELLI (G.).

*Concerto I* per Archi e Organo. Op. 8 :

E. R. 778. - (Partitura) L. 12
E. R. 779. - (Parti staccate) » 12

Revisione di A. Tosi.

VALENTINI (G.).

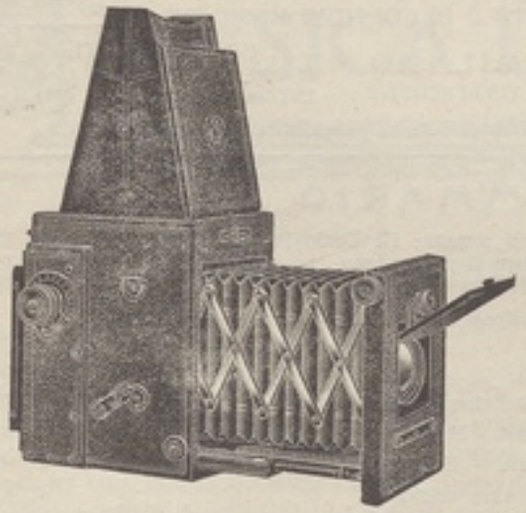
*Concerto II* per Archi e Organo. Op. 7 :

E. R. 780. - (Partitura) L. 12
E. R. 781. - (Parti staccate) » 12

Revisione di A. Tosi.

EDIZIONI RICORDI & C. - MILANO





APPARECCHI FOTOGRAFICI

THORNTON-PICKARD

RAPPRESENTANTI :

LAMPERTI & GARBAGNATI

MILANO

Piazza S. Alessandro, 4

CARTIERE BURGO

SOC. AN. - CAPITALE L. 75.000.000

SEDE IN VERZUOLO - TEL. INT. N. 1

AMMINISTRAZIONE IN TORINO - VIA S. TERESA, 2

AZIENDE RIUNITE

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

DIREZIONE COMMERCIALE

TORINO

CASELLA POSTALE N. 477

VIA S. TERESA, 2 - TEL. 44381/82/83/84

# 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. — Giovani musicisti romani: III Ennio Porrino . . . . Pag. 373
P. Dotto. — Gaspare A. Scarlatti il palermitano . . . . . » 383
A. Cataldo. — I programmi dei concerti nelle scuole . . . . . » 386

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** L'evoluzione del Rondò. - Camillo Saint-Saëns - Italia. - Estero . . . . . » 389

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 394

**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera dalla Germania (A. Brüggemann) » 396

**RECENSIONI:** Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera » 402

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 405

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 408

**BRANO MUSICALE**

E. Porrino: *Attilidu*. Lamento funebre; per Canto e Pianoforte



G. RICORDI & C., Editori - MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

# MUSICA D'OGGI

Rassegna mensile di vita e di coltura musicale

FONDATA NEL 1919

MILANO ✍ Via Berchet, 2 - Telef. 81-313 ✍ MILANO

*Pubblica in ogni fascicolo:*

Articoli (dei più reputati scrittori italiani e stranieri) su interessanti argomenti di carattere musicale;
Il riassunto delle principali riviste di tutto il mondo;
Un notiziario degli avvenimenti internazionali del mese (teatri e concerti);
Confidenze degli autori, informazioni, concorsi, necrologie, ecc.;
L'elenco delle nuove pubblicazioni, edite in Italia e all'Estero, e la recensione delle più 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, sia come professionisti, sia come dilettanti, o persone colte in genere, s'interessano all'arte musicale ed alle sue svariate manifestazioni.

*Prezzi d'abbonamento:*

**ANNO: Italia Lire 15 - Estero Lire 22 - SEMESTRE: Italia Lire 8 - Estero Lire 12**

**(oltre le tasse governative di L. 0,30)**

**UN NUMERO: Italia L. 1,50 - Estero L. 2,-**

**L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C/C. POSTALE N. 32-069**


ANNO XVII. NOVEMBRE 1935-XIV N. 11

MVSICA D'OGGI

# Giovani musicisti romani [1]

### 3. ENNIO PORRINO

Ennio Porrino è nato a Cagliari nel 1910, ma ha studiato ed è stato lanciato a Roma. Già dissi nella « prefazione » ai presenti profili che alla parola *romani*, posta nel titolo di questa raccolta, mi piace dare una interpretazione un po' ampia. Nessuna città meglio di Roma conosce Ennio Porrino. Ho avuto agio di seguire il giovane musicista passo passo nella sua ancor breve carriera e sono ben convinto dell'entusiasmo ch'egli possiede per la sua arte bella; arte che il musicista nostro non concepisce se non creata da un senso vero di gioia, da una profonda concezione ispirativa, con un preciso carattere d'amore e di passione. Ennio Porrino, lo dissi fin dal tempo di *Traccas*, può riservarci qualche bella sorpresa. Prima di addentrarmi nell'opera sua desidero riportare qualche fatto e qualche data: il lettore avrà maggior ragione di credermi.

Il Porrino si è diplomato nel 1932 dopo breve studio e dopo aver frequentato le scuole di Cesare Dobici e di Giuseppe Mulè; ma nel 1929 aveva già vinto un concorso bandito dal Governatorato di Roma per la composizione di alcuni canti destinati ai fanciulli. Nel 1931 vince il primo premio al concorso bandito dal « Giornale della Domenica » con la bella lirica *Traccas*. Nel 1933 Bernardino Molinari eseguisce *Tartarin di Tarascona* all'Augusteo, composizione vincitrice del concorso bandito per il XXV anniversario della fondazione dei concerti dell'Accademia di S. Cecilia; intanto un altro poema sinfonico, *Sardegna*, dopo l'esecuzione del Previtali a Firenze, è inviato alla Commissione dell'ufficio italiano della Federazione internazionale dei Concerti (con altre due composizioni del Petrassi e di Salviucci) al concorso internazionale indetto nella Capitale francese dalla Federazione stessa. Poco fa *Sardegna* è stata diretta da Adriano Lualdi al *festival* di musica moderna tenuto con grande solennità ad Amburgo, dopo essere stata eseguita a Roma, Firenze, Milano, Torino e Montevideo. Non è terminato: nel 1934 il Porrino vince con i *Canti della Schiavitù* il concorso dei Littoriali bandito dal Guf, mentre da poco aveva conseguito il premio annuale al corso di perfezionamento della scuola di Ottorino Respighi. Nel presente anno, infine, la R. Accademia d'Italia gli conferisce un premio d'incoraggiamento. Mi sembra che questo... inizio di carriera possa definirsi rapido e brillante. Bisogna però riconoscere che

(1) Vedi *Musica d'Oggi*, maggio 1934 e febbraio 1935.

i giovani di valore, oggi, hanno mille modi per farsi conoscere: lode al Governo fascista, ai Sindacati, alle varie Accademie! In poco più d'un anno Roma era al corrente della produzione di questo giovane autore, e ben da poco questi aveva cominciato a cavar la testa dal guscio! Cosa potrebbe pretendersi di più dagli organi dirigenti? Come si può dubitare — inoltre — del valore di un così giovane compositore? Per poter illustrare a dovere l'evoluzione artistica di Ennio Porrino credo sia opportuno e necessario seguire la sua produzione pian piano, fin dalle prime composizioni. Userò dunque un ordine scrupoloso; ma è ora di rammentare alcuni dati biografici.

Porrino — come ho detto — conta venticinque anni; i primi studi musicali li cominciò a Pisa ove iniziò lo studio del violino; lo stesso strumento seguitò a studiare, subito dopo, a Roma alla scuola del maestro Micheli. Alla Capitale iniziò anche gli studi teorici soddisfacendo così ad una sua ardente passione. La conoscenza dello strumento di Paganini lo aveva tentato più volte a comporre musica per quello strumento, valendosi di studi modestissimi guidati più dall'istinto che dall'esperienza. Ma, e questo è notevole, ben presto sentì la passione di musicare testi poetici; e non è a dire che si contentasse di piccole cose, ma pensò a Goethe ed a D'Annunzio, e quando non riusciva a trovare quello che cercava si metteva da sè a comporre versi adatti al suo sentire. Ecco dunque il primo sintomo dell'istintivo amore per la musica *derivata* da una seconda idea; amore tanto prepotente da invertire, a volte, i due fattori principali: poesia e musica.

Un'idea si affaccia subito alla nostra mente: teatro? Forse, lo vedremo poi...

Non sarà male dire due parole sui primissimi lavori, completamente inediti, che ho avuto campo di studiare a mio piacimento. Nel 1926, a sedici anni, il Porrino scrive una lirica per canto e orchestra (notare: canto e orchestra) valendosi nientemeno che del *Canto novo* di Gabriele d'Annunzio. Porrino paga il suo primo tributo a Claudio Debussy. Poco più tardi vuole esprimere se stesso, musicando un piccolo quadro che vagheggiava da tempo: e scrive una *Ninna-nanna delle fate* improvvisandosi... poeta! Una punta di teatro, una forma strofica un po' ingenua, un senso di proporzione chiaro e non ricercato.

Nel 1928 Porrino studia il contrappunto con buon profitto. Non riesce, studiando, a non comporre: ecco una *Suite in stile antico* per violino e pianoforte; naturalmente il pezzo è stato suggerito dai non interrotti studi violinistici; ci si sentono Corelli, Haendel e qualche altro grande; se nel *Largo* è tentata la severità bachiana, la *Corrente* fa pensare ai recenti studi contrappuntistici; l'*Adagio* è il tempo più completo; il nostro giovane autore ha sempre amato la melodia e qui ne dà una prima sicura prova rimanendo sincero e chiarissimo con una leggera tendenza classicheggiante; la *Giga* provoca uguali sensazioni della ricordata *Corrente*. Ma ciò che più interessa è che le parti si muovano con una certa facilità.

Non posso in ogni modo affermare che il Porrino, in questi lavori, si sia già rivelato « musicista » nel senso vero e completo della parola (come potrebbe esserlo?). Nei lavori che seguono: *Preludio e umoresca* (per violino e pianoforte), *Tormento a vespero* (per quartetto d'archi) i sentimenti di gioia e di dolore prendono maggior forma e la costruzione musicale, se non appare ancora completa, dimostra di aver fatto un bel passo innanzi. Nel secondo brano, anzi, anche se il titolo resta ingiustificato, v'è racchiuso tutto il sentimentalismo di un diciottenne



entusiasta per la sua arte e lievemente malinconico per qualche prima inevitabile delusione. Qualche ritorno all'autore di *Fêtes*, più evidente che nel passato, ma sono gli ultimi accostamenti. Da questo impressionismo scaturisce ancora l'*Incendio della foresta* (per solo pianoforte), tentativo impressionista-verista, che dice pochissimo, basato sul contrasto; qualche momento buono può notarsi al finale.

Da questo anno (1928) comincia a delinearsi la passione del giovane musicista per i canti popolari della sua terra. Ecco infatti i *Dieci canti di stile sardo* che al colore chiaro ed evidente, tutto proprio della terra d'origine, uniscono una profonda mestizia raramente interrotta da qualche lieve accenno di sarcastico umorismo; è un'orgia di cadenze note, di strofe ripetute, ma non mancano davvero elementi buonissimi; come è bene espresso, ad esempio, nel registro acuto il senso doloroso di *Attittidu* (lamento funebre) che viene pubblicato in questo numero della Rivista.

Nel 1929 — come ho già ricordato — il Porrino vince un premio al concorso indetto dal Governatorato di Roma per composizioni destinate ai fanciulli. I lavori premiati — *Aurora* e *La mamma, La patria e Iddio* — non possono avere una grande importanza estetica; lo scopo a cui erano destinati non hanno permesso al compositore di muoversi a suo piacimento; l'estensione dei canti è breve, il loro carattere ingenuo: quel *tic-tac* del primo coro è una piccola trovata. Il secondo coro è un po' più complesso, ma non vale intrattenervisi.

La *Beffa del campanaro*, per pianoforte a quattro mani, è niente altro che un quadro scenico (il senso del teatro è sempre presente e si fa sempre più chiaro e deciso); anche qui piccole trovate, contrasti leggeri e sfruttati da tutti. L'autore si sforza di progredire: l'intento è evidente ed i tentativi numerosi, ma il volo non è ancora preso: bisogna irrobustire ancora le ali. Anche *Quando impazza il vento* (lirica su parole proprie) appare confusa, quasi sconnessa; non si capisce se siano state le parole a provocare la musica o il contrario (giuriamo per quest'ultimo!...); è certo in ogni modo che la debole poesia è soffocata dalla... marèa delle note. Dal vecchio contagio impressionistico — ormai agli ultimi aneliti — deriva ancora *Meriggio estivo* per pianoforte, pezzo completo nella forma, ove l'accompagnamento e le armonie tentano qualche cosa di moderno con l'intrecciarsi dei vari canti e col tentativo di creazione atmosferica; la chiusa è anch'essa impressionista, ma pensosa. Il *Canto pastorale* dello stesso anno, sempre per pianoforte, è di pretto carattere campagnuolo; basso e canto si fondono con ricercatezza; nello spirito però il lavoro è svolto naturalmente.

La laude *Alla morte*, dal « Cantico » di San Francesco, chiude la produzione del 1929, ma con essa facciamo un altro passo avanti; fin dall'inizio è notevole un senso elevato di misticismo e di dolore: avvicinamento logico, necessario e ben riuscito; le parole del testo sono bene interpretate e gli accenti drammatici — nel senso buono ed appropriato della parola — abbondano più che nei precedenti lavoretti. Il canto, quasi declamato, è scarno e ben si addice alla figura mesta e dolcissima del Santo; il senso religioso, un po' freddo ma sereno del lavoro, rientra nella giusta atmosfera di umanità divina.

Ho seguito il cammino dell'esordiente Porrino passo passo e non senza uno scopo, come poi si vedrà. Ora, e siamo sempre al 1929, il giovane musicista scrive una lirica su versi di Vittorio Locchi: *Ciò che non fu*, tratta dai « Sonetti

della malinconia »: la prima composizione del Porrino eseguita in pubblico con l'altra, sopra ricordata, *Quando impazza il vento*. Da questa composizione s'inizia — per me, almeno — la *vera* produzione del nostro compositore. Dico *vera* perchè in *Ciò che non fu* vi si sente « qualcuno », vi si sente una comprensione totale e quasi perfetta del testo musicato, cosa che non abbiamo potuto constatare nelle numerose composizioni precedenti. La parola è interpretata nel suo giusto accento e nel suo vero significato. Ma v'è di più: mentre il basso procede con un certo disorientamento — occorre tenere presente il testo per spiegarsi tutto ciò — il canto rivela tutto il dolore per una rinuncia a cui non v'è più rimedio. Tutto ciò è notevole non solo perchè tra canto e accompagnamento v'è apparente contrasto (che in ultima analisi denota una creazione atmosferica indovinata, logica, efficace e interessante anche dal lato armonico), ma anche perchè il canto — pur rispettando testo, significati e sentimenti — non si allontana dalla melodia più semplice e chiara. Qui è il *nocciolo* della personalità eminentemente drammatica di Ennio Porrino; noterò particolarmente l'inizio, ripreso alle ultime righe, ed il *Largamente* in *ff* al centro del lavoro.

Ho dovuto già parlare, nel ricordare le giovanili composizioni del giovane musicista *romano*, di cadenze, stornelli e canti popolari. Ebbene ecco che *La sorgente d'amore* — una lirica su versi di F. P. Mulè — compendia tutto il materiale precedente. Mentre fino ad ora il canto popolare del Porrino appariva serrato nelle linee melodiche originali, mentre prima le cadenze e le armonie risultavano in un certo qual modo obbligate, ora, in queste cinque pagine, tutto appare semplice, naturale e sincero. È una stornellata e niente più, ma ha il suo valore.

Il *Preludio in fa* per organo non vuole essere che un breve esercizio scolastico composto per raggiungere maggiori scopi; nei passaggi tonali e nell'alternarsi e succedersi delle varie tonalità è chiaro che il Porrino ha voluto tener presente i grandi modelli della scuola italiana e tedesca; notevole il finale in *ff*.

Col *Fabbro di Betlemme*, su poesia di Augusto Jandolo (dite che Porrino non è... romano!), il nostro profilato compie un altro sicuro passo avanti nei riguardi della lirica. Non è possibile comprendere bene la composizione — edita in bellissima veste da G. Ricordi & C. — se non si è compresa in tutti i suoi aspetti la commovente poesia di Augusto Jandolo. I « tre belli chiodi » commissionati all'ignaro fabbro rappresentano proprio i tre chiodi che occorreranno per la Crocefissione del « fijetto piccinino » e la « lancia rilucente » sarà proprio quella che ferirà il costato dello Stesso. Chiarito tutto ciò non è difficile comprendere l'*agitato* su cui posa il canto iniziale e con facilità si comprende anche l'ostinatezza del basso (« un martello su l'incudine sbatte' forte e risônà.... »). Il *lentamente* in 5/4 porta a contrasto del tema iniziale una melodia piana e religiosa: è la Madonna che implora (« Sôr maestro, pe' piacere... »); più avanti, invece, v'è lo sconforto della Madre santissima (« La Madonna s'incammina pe' la strada ch'à già fatta, rassegnata e a testa china.... »): è un altro *lentamente* — questa volta in 9/4 — derivato da quello precedente. Visione rapida, dunque, ma chiara e colma di significati. Non è affatto una lirica facile e per ben comprenderla occorre anche una esecuzione intelligente.

Con *Traccas* — come è detto più sopra — il Porrino vince il concorso per la « bella canzone italiana » bandito nel 1931 dal « Giornale della Domenica ». Come è presente in questa composizione la natia Sardegna! Le stornellate precedenti, finora intese con una certa titubanza dal giovane musicista, qui prendono forma viva e concreta; i rapporti tra canto e basso — già notati e lodati in *Ciò che non fu* e nel *Fabbro di Betlemme* — si vanno ancor più raffinando. Oggi la bella lirica — pubblicata anch'essa dalla Casa Ricordi — corre per il mondo ed è applaudita da tutti i pubblici. Perchè? Perchè ha un colore suo, una vitalità sua, perchè comprende un quadro colmo di sana poesia. I « Canti del Salto e della Tanca » dai *Muttos* di Sebastiano Satta non avrebbero potuto ispirar meglio un artista. Il Porrino, poi, è stato felicissimo nella scelta, un po' tiranna, dei versi tanto da farmi sorgere nuovamente il dubbio sulla precedenza ispirativa nei confronti di parole e musica. Il canto melodico — affascinante e poeticissimo — è sorretto da un basso lugubre e pesante: le note di una canzone appassionata si mescolano al rumore sordo e cupo dei *traccas*, i caratteristici carri sardi. Colore, colore e colore; ma anche teatro! Il quadro sorge talmente chiaro, anche alla più semplice lettura della lirica, che nasce il dubbio se trattasi o no di una pagina d'opera. L'azione *si vede* come cosa viva. Il Porrino ha avuto la felice idea di compiere di questo lavoro anche la trascrizione per canto e orchestra; vorremmo consigliare questa trascrizione dal momento che essa è — per ovvie ragioni — più efficace e convincente della forma originale per canto e pianoforte. Le colorazioni, nell'impasto orchestrale, appaiono più appropriate e naturali.



Il Porrino nel suo scritto su « Luci e colori nel canto popolare » (pubblicato nella *Nuova Italia Musicale* del marzo 1932) spiega chiaramente le due difficoltà — melodica e armonica — a cui va incontro chiunque tenti, in qualsiasi modo, il canto popolare. Nei riguardi della melodia occorre valersi dei soli elementi originali; occorre dunque, scrive il Porrino, « comprendere dove sia la vera bellezza del canto popolare, espressione altamente artistica e non sentimentalismo di maniera; sapere con intuito, perspicacia e genialità, cogliere le divine sfumature di sonorità e di pausa: assimilarle, farle proprio sangue, e infine riesprimerle arricchite di elementi personali, artistici e tecnici adatti a farli rivivere nel loro ambiente ». Nel campo dell'armonizzazione bisogna giungere invece a *creare il colore* ed a *vivere l'atmosfera*; fondendo questi due elementi « si potrà trattare degnamente il canto popolare, senza che la nostra mente e il nostro animo siano sviati da false teorie di scuola e di moda ». Comprendere queste parole di Porrino vuol dire comprendere *Traccas* ch'è qualche cosa di più di una semplice lirica regionale.

La *Canzone romanesca* (per canto e pianoforte e su testo di Jandolo) e il *Saltarello* per orchestra furono scritti per una commedia musicale romanesca: presi a soli non hanno un gran valore: tralasciamoli dal momento che ci attende qualche cosa di più importante. Così il *Psalm XCI* (coro a quattro voci) e la *Burlesca* (per flauto, oboe, clarinetto e fagotto) rientrano nel campo dell'esercizio scolastico — come il precedente *Preludio in fa* per organo — particolarmente rivolto alla polifonia ed allo strumentale. Il Porrino in questo anno — 1932 — è dedito alla composizione della sua *ouverture* per orchestra *Tartarin di Tarascona*, il primo lavoro veramente importante della sua produzione.

Anche *Tartarin* è edito dalla Casa Editrice Ricordi. L'autore ha definito questo suo lavoro *ouverture* per orchestra; non lo definirei proprio tale nello stretto significato della parola. Per mio conto pongo questa composizione tra l'*ouverture* e il « poema sinfonico », anzi più vicino a questo che non a quella. So perchè Porrino

nel sottotitolo ha voluto nascondere un po' la vera natura del suo lavoro orchestrale: per la campagna ostile che si va inutilmente combattendo a sfavore del poema sinfonico (come se tutte le forme, in arte, non fossero buone!), campagna che obbliga i giovani a mascherare un po' le loro intenzioni. Ma Porrino, che è sincerissimo, non pensa due volte ad intitolare chiaramente *Tartarin di Tarascona* la sua partitura come più tardi non avrà difficoltà a chiamare *Visione d'Ezechiele* il suo lavoro che avrà per sottotitolo « Preludio, Adagio e Corale » per orchestra.

Bisogna innanzi tutto notare il buon gusto avuto nello scegliere i vari periodi dal libro di Alfonso Daudet: Tarascona inneggia al suo grande figlio - Tartarin alle prese con i... leoni - Tartarin, tornando vincitore, racconta le sue gesta!

Tanto è quadrato e naturale il lavoro del Daudet, così è quadrato e naturale il lavoro del Porrino. Tarascona ed i tarasconesi sono disegnati in mezzo ad un tripudio di colori. A Tarascona è festa e c'è tanto sole: Tartarin parte. Il giuoco delle *quintine* nei fiati, negli archi è di una briosità eccezionale; da questo giuoco ritmico, dopo una scala rapida in *ff* dei violini, giungiamo al tema di Tartarin. È un tema sarcasticamente eroico, apparentemente grandioso e imponente, ma si comprende ch'esso nasconde il vuoto; tema gonfio, dunque, non grande. Il Porrino è stato felice in questa scelta come è stato felice nella scelta dell'istrumento (tromba in si b). Il tema passa, torna, va via, ritorna, si moltiplica, si fonde col colore accecante della festosa Tarascona, poi, man mano tutto si calma; le armonie si fanno un po' più complicate, ma meno briose: si va verso... Algeri; violini, viole e fagotti dialogano tra loro, ma il passaggio è ottimamente fuso e rende a meraviglia le intenzioni del musicista.

— Ma come? Si è ancora a Tarascona? — Purtroppo!, intrepido cacciatore! Ecco di nuovo, infatti, il giuoco delle *quintine*, ecco nuovamente il colore caratteristico tarasconese. Ma la fantasia lavora. Ancora una scala rapida e in *ff* dei violini e poi comincia la... caccia al leone! Tartarin lo aveva detto: « Qui c'è odor di leone! ». Sono ben contento far rilevare che il Porrino non sia caduto in quel verismo eccessivo (lasciamolo ai cartoni animati...) che troviamo anche in poemi recentissimi dovuti a musicisti che vanno per la maggiore. La caccia al leone c'è, convincente — ma in forma ben velata e nobile —, spassosamente umoristica e divertente. Quelle rispostine dei corni sono messe con arguzia; lontano c'è ancora Tarascona! L'avventura amorosa fa da intermezzo e concede un po' di riposo alla fantasia. Infine, Tartarin è un uomo come tutti gli altri ed eccolo lì con la sua bella araba a scambiarsi parole d'amore... Questo senso di riposo sorge ancor più evidente e naturale nel *largamente* in 7/8: da per tutto v'è calma e tranquillità. Ma via, le avventure sono terminate. Tartarin torna alla sua città e le feste sono ben più briose di quelle fatte al momento della partenza. Tutta Tarascona è adunata ed il nostro eroe racconta, racconta...

Un breve silenzio. Il tema di Tartarin. Un accordo improvviso.

Il poema (*pardon*: l'*ouverture*!) è terminato. Tartarin racconta, racconta...

Perchè questo lavoro ha avuto meno fortuna di *Sardegna*? Mistero. I direttori riflettano su questa domanda.

Ed eccoci ai *Canti della Schiavitù* con i quali s'inizia la produzione del 1933. Anche questi *Canti* sono stati recentemente e splendidamente editi dalla Casa Ricordi. Trattasi di un *Trio* per modo di dire; i tre pezzi, infatti, sono scritti con grande libertà. Il « Bastimento Negriero » è composto in forma di sonata libera ed è scritto per violino e pianoforte; il « Canto dello schiavo » è un vero e proprio *adagio* per violoncello e pianoforte, mentre l'« Indios-Danza » — per tutti e tre gli strumenti — è un *rondò* puro e semplice, seppure coloritissimo.



Nel « Bastimento negriero » è descritta l'anima dolorosa dello schiavo costretto al duro lavoro del remo. La linea melodica atmosferica non è nuovissima per il nostro giovane autore, ma il tormento è dipinto con caratteri chiari ed incisivi. Durezza del lavoro - Constatazione dell'impossibilità di liberazione - Rinuncia alla libertà - Panorama immutabile come immutabile è per lo schiavo il doloroso destino. Nell'esecuzione bisogna dar vita agli accordi pesanti del basso: soltanto allora apparirà il colore fosco e doloroso del quadro.

Nel « Sogno dello schiavo », invece, la visione della salvezza è l'idea fissa che pian piano prende enormi proporzioni. Nostalgia per la terra natia che soltanto nebulosamente appare allo sguardo dello schiavo. Oblio? No: idee disordinate dal ritmo incessante delle volontà altrui. C'è pronto lo scudiscio per ogni abbandono anche sentimentale. Come altri precedenti questo pezzo si basa sul contrasto (*lentamente - ritmo di danza - primo tempo*), ma il tutto è fatto con un gesto nuovo che si distacca nettamente dagli altri lavori del Porrino.

Nella « Indios-Danza » sono da tenere in rilievo tre elementi predominanti: il *colore*, il *ritmo* e la *tecnica*. Il primo balza evidente all'occhio: basta tener presente la terra americana e la *gioia* caratteristica degli schiavi allorchè questi si abbandonano alle danze preferite. Indovinato appare anche il ricordo del *Bastimento* accennato e variato dal violoncello. Il ritmo — secondo elemento — è segnato fin dall'inizio dal violino (*saltellato - sul legno*) ad uso di tamburo; esso, qua e là, varia, ma la figura iniziale permane e predomina sul lavoro con giusta « pesantezza ». Ma più importante di tutti appare il lato tecnico di questo pezzo; la melodia si muove su di una breve scala di *cinque suoni*, caratteristica del canto indo-americano; non deve essere stato facile contenere tanto colore in sì breve spazio! Le abbondanti quinte — specialmente quelle su corde vuote del violino — riescono a fondere in modo originale e lodevolissimo le particolarità tecniche e coloristiche del lavoro. Brano dunque indovinatissimo, di pronta assimilazione, efficace. Verrebbe desiderio di ascoltarne una trascrizione per orchestra. Nessuno mi toglierà dalla mente che in questo *Trio* c'è più d'un elemento teatrale.

Nella produzione del 1933 predomina il poema sinfonico *Sardegna* (G. Ricordi & C. Editori): più il Porrino va innanzi e più pensa alla qualità della sua produzione anzichè alla quantità.

*Sardegna* è un lavoro ch'è nato e che vive per l'orchestra, ma grida a gran voce il temperamento drammatico del suo autore. Tutto qui potrebbe avere la sua interpretazione scenica; soltanto dopo aver ascoltato la composizione si comprende il vero valore delle brevi note dettate dall'autore come prefazione al lavoro; tali note hanno un senso ben più ampio di quello che possa sembrare a prima vista: hanno le caratteristiche di certe poesie che, in pochi versi, esprimono tutto un mondo sentimentale. Ma la super-espressione qui è data dalla stessa musica che commenta, amplifica, giustifica la breve prosa che già prelude, di per se stessa, a qualcosa di veramente drammatico. Quella di *Sardegna* non è mai semplice descrizione, è qualche cosa di più, così come in *Traccas* il folklore non è fine

a se stesso. Porrino del folklore e della visione scenica — chiarissimi innanzi ai suoi occhi nel momento dell'ispirazione — ne fa cosa propria, se ne impossessa a tal punto da non farci scorgere il punto ove termina il soggetto ispiratore e dove s'inizia la creazione vera e propria. Il *lentamente* iniziale di *Sardegna*, con la frase mesta ed espressiva del fagotto, è un capolavoro di ambientazione; pochi elementi, notiamolo, bastano per dipingere a dovere il quadro: fagotto, viole, violoncelli, contrabbassi, due piccoli colpi di cassa ed una lunga vibrazione del *tam-tam*. È notte, e per l'aria vaga un canto d'amore ch'è anche canto di tristezza. Ma le melodie del fagotto e del flauto hanno un così valido sostegno nei bassi che la creazione ambientale si effettua con facilità, melodicamente ed anche sinteticamente. Ecco gli accordi di chitarra, ecco una danza un po' cupa; le armonizzazioni sono ricercate, i ritmi vari, la strumentazione studiata: tutto concorre alla creazione di quel carattere cupo dal quale risulta l'originalità del lavoro. Nella storia della Sardegna c'è qualche cosa di doloroso e di misterioso che ancora non si è riusciti a scoprire. Porrino — da buon sardo (sardo-romano!) — ha inteso a meraviglia tutto ciò. Ora la danza si svolge rapidamente, apparentemente briosa, è vero, ma notate come si torna d'improvviso al *lentamente* in 6/8. E ancora canto, e ancora melodia, ed ancora dolore: « Nello stazzo hanno portato il figlio ucciso ». Il canto sulla quarta corda dei violini — primi e secondi uniti — ed il controcanto a orma di nenia dei violoncelli e dei contrabbassi sono sostenuti in modo mirabile da un ritmo quasi costante del timpano piccolo. Il dolore della madre, il lamento delle *attittadoras* si uniscono, si fondono: è una preghiera, un inno doloroso alla giovinezza spenta. Violini, flauti e trombe nell'ottava alta esprimono un canto di disperazione; armonia e strumentazione rivelano una mano sapiente anche se non appaiono origialissime. Poi, tutto torna nella serenità e nella calma. Tutto ciò che venne da Dio torna a Dio. La Natura trionfa sul cuore umano e sul dolore. Accordi semplici e tenuti dei violini. Il poema è finito nella pace. Nella pace si ritrova la gioia invocata e desiderata.

Insisto: natura teatrale. E non lo dico da oggi. Mi sia permessa una autocitazione che traggo dalla *Rassegna Dorica* del 20 febbraio 1934 (pag. 129): « *Sardegna* di Ennio Porrino consta di tre quadri sinceramente intesi; tre espressioni sinfoniche che superano lo stesso folklore per raggiungere una personalità definita. Attraverso la musica e senza leggere le note che l'autore ha posto in margine alla partitura, s'indovina il dramma che il musicista ha descritto. Più che un temperamento sinfonico vediamo nel Porrino un temperamento teatrale, drammatico; un temperamento che con l'aiuto del palcoscenico potrebbe raggiungere effetti (adoperiamo la parola nel senso più alto) considerevolissimi... ». Ma su questo tono torneremo nella chiusa di questo profilo.

Ed ora passiamo alla produzione del 1934 che comprende i *Canti di Stagione* i quali ancora non hanno avuto la notorietà che meritano. Questi *Canti* sono scritti per voce ed orchestra da camera (30 esecutori); in verità mi sembra che anche con un'orchestra più ampia il lavoro possa apparire in tutta la sua bellezza. Gli eventuali raddoppi orchestrali perciò non nuocerebbero davvero.

I *Canti di stagione* sono quattro pezzi impressionistici, modernissimi, ove la descrizione è largamente superata dal senso estetico eccezionalmente alto. « Notte d'inverno » fornisce a tale scopo l'esempio e la prova migliore. Stasi invernale, morte apparente di tutte le cose. I passaggi vellutati tra nota e nota vanno posti in esatto rilievo dall'esecutore altrimenti la colorazione è perduta. Nel finale v'è maggior forza: la natura conserva la sua grandiosità anche nella stagione più infida; notevoli i freddi accordi finali.

« Mattino d'aprile nel bosco » s'inizia con un canto fresco e semplice. Proviene dal canto di un uccellino o da uno strumento pastorale? Chissà. Tutti i doni della primavera sono quì raccolti: la parte riposante posta al centro della composizione sta a significare la contemplazione di tanta bellezza. Qualche leggero senso di sensualità: è aprile! Il vocalizzo appare indovinatissimo.

In « Afa » v'è la stasi completa della calda stagione. Nelle parole di Giuseppe Valentini si fa cenno al mare « spento », alla natura fiaccata dal sole cocente: particolari importanti che troviamo saggiamente descritti tanto nel disegno melodico iniziale, quanto nella strumentazione — volutamente stanca — ove viole, violoncelli e contrabbassi si uniscono con grande fascino. Ma il quadro del cielo e del mare conserva sempre la sua grandiosità e l'individuo in questa si perde....

Nell'« Autunnale-Ditirambo » (ispirato da alcuni versi del *Bacco in Toscana* di Redi) brio, grottesco ed umorismo si fondono a meraviglia. S'indovinano attraverso la musica i movimenti del dio ubriaco. Il brano è composto di un *preludio*, di un *recitativo*, di una *canzone* e di un *finale*; ha una forza tutta propria ed uno strumentale ricco, svelto e sicuro.

Basterà che questi quattro brani siano conosciuti: saranno subito amati.

Nel *Concertino per tromba e orchestra*, più che lo spunto dei vari temi o le loro variazioni va notata la parte del solista: una tecnica nuova ed ardita per uno strumento a fiato. Risulta ottimamente anche nella trascrizione per banda. Mi sembra superfluo parlare della musica per il film *Camicia nera* (in collaborazione con altri giovani autori); buone sono le trascrizioni e le armonizzazioni dei *I tre tambur* (un suggestivo canto popolare toscano) e di *Dormi, dormi u mio anghiuiellu* (canto popolare sardo) compreso nella raccolta « Trenta ninna nanne popolari italiane » edita da Alberto De Santis di Roma, per conto della Confederazione fascista, professionisti e artisti.

Il Porrino ha terminato da poco il suo lavoro più importante: *La visione di Ezechiele* (*preludio, adagio* e *corale* per orchestra); conosco molto bene questa partitura ma non voglio pronunciarmi su essa: desidero che sia eseguita. Dirò solo che essa forma il maggior lavoro del Porrino; è di ampio respiro, di vaste proporzioni, ottimamente strumentata. La figura di Ezechiele domina sovrana, ma il valore musicale delle tre parti orchestrali supera anche qui qualunque intento descrittivo. Ne sollecito l'esecuzione: i direttori non avranno a pentirsene.

Il Porrino lavora anche ad una festosa *Ouverture*, ma di essa nulla posso dire: è ancora in via di formazione.

— E il teatro? — mi si domanderà. Verrà anche il teatro, ma questi sono segreti che non possono svelarsi. È certa una cosa: se Porrino tenterà il teatro lo tenterà senza nulla risparmiare del suo temperamento drammatico cosa che, diciamo il vero, gli accade qualche volta nel campo della musica sinfonica. È una idea fissa, la mia, che il Porrino *debba* dedicarsi al palcoscenico: il lettore se ne sarà già accorto nel corso di questo profilo; ora dirò chiaramente il perchè. Sarò sincero anche se dispiacerà al mio profilato.

Ennio Porrino non ama la musica pura; con questo non è detto ch'egli creda

che la musica non-pura non sia... musica. Insomma Porrino non è fra quelli che vanno a chiedere scusa perchè hanno domandato la loro ispirazione alla natura o alla letteratura o perchè hanno scritto una bella frase melodica inneggiante all'amore. L'importante è questo: che il nostro giovane autore riempie il pentagramma di note soltanto quando ha qualche cosa da dire, altrimenti preferisce fare una bella passeggiata per Roma immortale.

Nelle composizioni del nostro giovane sono chiarissimi due stadii differenti indissolubilmente legati tra loro: uno di *ricerca* — creazione interiore dello schema da seguire sempre presente e preciso in ogni lavoro —, un altro di *costruzione* (realizzazione ispirativa e musicale di detto schema). Il tutto è compiuto in uno stato d'entusiasmo, caratteristico in noi italiani o per lo meno in quegli italiani che hanno una sensibilità superiore e sincera. Da tale entusiasmo deriva quel senso franco, chiaro e leale — che non ammette sotterfugi di sorta — ch'è facile notare in tutti i lavori del Porrino. Il segreto dei suoi successi è qui. Ma c'è dell'altro.

Coloro che scrivono musica pura e soltanto pura (finiamola sulla discussione completamente inutile circa la definizione dell'una e dell'altra) vivono soltanto il primo di questi due stadii, il quale — in ultima analisi — per loro si riduce ad uno schema costruttivo, il più delle volte soltanto scolastico. *A-B-C*: come se la musica fosse un'algebra. Non si è ancora capito il classico valore di quelle lettere da parte di molti giovani e non giovani moderni.

Come ho detto, nella musica di Porrino gli stadii di *ricerca* e di *costruzione* sono chiarissimi: in essi, anzi, rintraccio un carattere nettamente drammatico e teatrale che dovrà dare a forza i suoi frutti, poichè penso che quello che il Porrino ha dato e dà al campo sinfonico potrà guadagnare del cento per cento in sede teatrale, a contatto cioè con le scene ed i personaggi. A mio modo di vedere il nostro musicista, limitandosi nel campo sinfonico, non riesce ad esternare *tutto* il suo pensiero; anzi deve spesso reprimerlo — in un certo qual modo — per non far sì che l'impeto drammatico prenda il sopravvento. Nel poema sinfonico *Sardegna*, ad esempio, il Porrino ha detto tutto ciò che era in animo di dire? Ha detto tutto quello che la sua ispirazione gli veniva dettando? Non voglio rispondere a queste due domande, ma mi piace affermare che il nostro giovane autore poteva andare *oltre*. Se il musicista, anzichè avere i confini di una composizione strumentale, avesse avuto quelli ampissimi e liberi d'un'opera teatrale non avrebbe avuto timore di esprimere questo *oltre*.

Per il teatro occorre il libretto. Porrino lo cerca; ma lo vuole moderno, affine al suo temperamento, alle sue sane idee teatrali. Essere moderni, senza rinnegare un passato glorioso: ecco quello che vuole il nostro autore. Dal momento che il teatro esige esperienza, il Porrino deve coltivare, e subito, la sua idea: sarà tanto di guadagnato. Egli è entusiasta, sincero, intransigente per il suo stile. Che vuole di più? Che cosa attende?

E poi, ha venticinque anni... È ora di tentare.

MARIO RINALDI.

---



I grandi maestri della scuola napoletana

# Gaspare A. Scarlatti il palermitano

G. A. Scarlatti, la più alta figura che si erge maestosa alla soglia del secolo XVIII, è per i siciliani, ed in ispecie per i palermitani, quasi un incognito. Per metterlo vieppiù in luce e rendere omaggio alla memoria di sì illustre musicista, e perchè sia corretto nella storia della musica lo svarione che ancora si perpetua circa la sua città nativa, io non trascurerò ogni particolare storico sulla sua vita e sulle sue opere con la scorta di documenti che ho potuto procurarmi attraverso faticose e lunghe ricerche archivistiche.

A. Scarlatti è nato a Palermo e non a Trapani come erroneamente si è creduto e scritto finora da alcuni storiografi di musica antichi e moderni.

Sul finire del seicento si sapeva a Palermo che lo Scarlatti fosse palermitano. Francesco Serio Mongitore, nipote e continuatore dell'opera letteraria dello storico illustre Canonico Antonio Mongitore di Palermo, in un suo manoscritto intitolato « Uomini celebri palermitani », che risponde ai segni Q 2, R, 153, 1° vol. nella Biblioteca Comunale di Palermo, così scrive:

« Alexander Scarlata panormitanus, musicae peritissimus qui armonicis con-
« certationibus nedum Italiam verum etiam totum orbem implevit, fuit etenim in
« modulationis artificio admirabilis..... ».

Un secondo documento ce lo appresta un libro di G. M. Crescimbeni del secolo XVII esistente nella Biblioteca comunale di Palermo intitolato « Arcadia ». Fra i nomi dei Pastori arcadi, ed accanto ai nomi dei celebri musicisti Pasquini e Corelli si legge il nome di A. Scarlatti, ove è detto « il palermitano »....

Un altro documento ancora ci dà l'atto di matrimonio della sorella Anna Maria, vedova rimaritata nel 1699. Atto registrato in un libro della Parrocchia di S. Anna di Palazzo in Napoli (1): « Nicola Barbapiccola et Anna Maria Scarlati
« palermitana figlia delli quondam Pietro et Eleonora D'Amato hanno contratto
« matrimonio etc. I testimonii pro sponsa sono: Alexander Scarlati civitatis Pa-
« normi filius quondam Petri degens Neapoli aetatis suae annorum 39 circa. La
« deposizione di A. Scarlatti così dice: Ho conosciuto e conosco la detta Anna
« Maria tanto in Palermo nostra patria dacchè è nata per essere mia sorella
« carnale con la quale partissimo assieme da Palermo et andassimo nella città
« di Roma..... ».

Seguono gli altri testimoni: « Thomas Scarlati civitatis Panormi di anni
« ventidue e Melchiorra Scarlati civitatis Panormi di anni venticinque ».

Ultimi documenti sono poi la fede di battesimo dello Scarlatti e l'atto di matrimonio fra don Pietro Scarlata e donna Eleonora D'Amato suoi genitori.

Tanto la fede di battesimo che l'atto di matrimonio sono stati da me rinvenuti nella Parrocchia di S. Antonio Abate in via Roma.

« Fascicolo dell'anno 1660. Ind. XIII, foglio 25 n. 183.

(1) Documento trovato dal prof. Prota Giurleo di Napoli, che si è occupato estesamente dello Scarlatti.

« Die tertio Maij 1660.

« Ego Don Carolus Iraci cappellanus coadiutor hujus Ecclesiae parochialis, « Sancti Antonii hujus fidelissimae Urbis Panormi, baptizavi infantem natum heri « ex Petro e Leonora Scarlata, jugalibus, hujus paroeciae, cui impositum est « nomen Petrus, Alexander, Gaspar. Patrini fuerunt, Don Petrus Napoli, et Fran- « cisca Belmundo. »

Atto di matrimonio fra don Pietro Scarlata ed Eleonora D'Amato:

« Fasc. dell'anno 1658. Indit. XI, f. 62, n. 308 ».

« *Die quinto Maij 1658 denuntiationibus premissis tribus continuis diebus festivis 23 primo 3, 5, presentis inter missarum solemnia nulloque legittimo impedimento detecto, ego Carolus Iraci quondam Thomae, cappellanus coadiutor hujus Ecclesiae parrochialis Sancti Antonii huius fidelissimae urbis Panormi, interrogavi Petrum Scarlata Drepani et habitantem Panormi, schettum, et Eleonoram d'Amato panormitanam schettam, ambos huius Parociae eorumque mutuo consensu habito sollemniter in hac Ecclesia matrimonio coniuxi....* ».

Circa il cambiamento della sillaba finale del cognome da Scarlata in Scarlati e poi con doppia t, dirò che era nel costume del tempo, nei paesi meridionali, mutare la vocale ultima di un cognome, specie quando si voleva alludere a più membri di una famiglia mettendolo al plurale. Scarlata divenne Scarlati, così pure Squarcialupo si cambiò in Squarcialupi, Dotto in Dotti, Amato in Amati, Pergolese in Pergolesi, Lombardo in Lombardi, etc. etc.

Partì lo Scarlatti da Palermo per Roma ancor giovane, di anni tredici, nell'anno 1673, con la famiglia. I primi anni del suo studio non sono ancora ben precisati.

Lorenz e Dent, i suoi più recenti biografi, scrivono che Aless. Scarlatti probabilmente fu allievo del Pasquini a Roma e non del Carissimi come scrissero il Florimo ed il Fetis, perchè nello stesso anno che Scarlatti era a Roma il Carissimi moriva. E se pure si vuole ammettere che il Carissimi gli abbia insegnato un po' di contrappunto, certo in pochi mesi ed a 13 anni lo Scarlatti, che non fu un fanciullo prodigio, non potè apprendere dal Carissimi tanto da seguire un indirizzo.

A. Scarlatti a vent'anni era già Maestro di Cappella della regina Maria Cristina di Svezia. Nel 1684 lo troviamo a Napoli invitato per musicare un'opera, il *Pompeo;* scrisse nel 1697 *Pirro e Demetrio* e un anno dopo la *Caduta dei Decemviri* e poi nel 1701 *Odicea e Berenice* e il *Prigioniero fortunato,* opere che posero il suggello alla sua reputazione.

Nel suo viaggio a Napoli si accompagnò a lui la sorella Anna Maria, una virtuosa di canto, la cui virtù potè fare tanto perchè al suo amato fratello Alessandro fosse assegnata la *piazza* di primo maestro della Real Cappella di Napoli.

La virtuosa Anna Maria aveva ceduto all'assedio del galante spagnuolo Don Giovanni de Leon, cavaliere di Calatrava, segretario di Giustizia del Vicerè di Napoli e Scarlatti dovè la sua nomina al galante de Leon.

Poco si sa dell'attività artistica del nostro nella società di Roma.

Nel 1709 è chiamato ad insegnare nel Conservatorio dei Poveri di G. C. a Napoli. Fra i suoi precetti agli allievi, notevoli sono questi: « Le regole per « fare il compositore non sono fatte per inceppare la mente, ma per aiutare lo « sviluppo delle idee musicali. Fondete quelle con queste e così produrrete opere « grandiose ed immortali. Non imitate questo o quell'altro compositore. Ognuno « segua la propria Ispirazione senza curarsi della critica ».



La scuola musicale di Napoli al tempo di Scarlatti era rappresentata da Salvatori, Ziani, Feo, Maio, Ricchezza, Provenzale, Caresana, forti musicisti, e dallo Scarlatti non ebbe alcun fondamento, come per errore si è scritto e detto fino a pochi anni fa, perchè quei musicisti vissero prima della venuta di Scarlatti in Napoli; e rappresentavano già una cultura musicale ed una attività più indipendente da quella dello Scarlatti; piuttosto per la verità storica si può dire che i compositori napoletani ebbero con lo Scarlatti un nuovo orientamento, un grande impulso con la sua musica. Lo Scarlatti fece di più di quello che avevano fatto Monteverdi e Cavalli per il teatro, con innovazioni tecniche e orchestrali, sia con nuove forme drammatiche delle quali erano caratteristiche proprie il calore, l'eleganza e la scorrevolezza melodica. Egli intese forse più di altri del suo tempo la necessità di mantenere la melodia alla espressione della parola, e di ciò diede prove felici nelle Arie e nelle Cantate.

Come insegnante contribuì a fissare e perfezionare nel contrappunto la chiarezza e la cantabile disposizione delle parti non meno che l'espressione e la grazia nella forma della composizione. Fra i suoi allievi sono da notare Logroscino, Hasse, Leo e Durante.

Fu eccellente cantante, rinomato suonatore di arpa, nonchè abile clavicembalista: una grande figura di musicista.

La sua produzione fu davvero meravigliosa per la quantità della musica di vario genere. Opere, Cantate, Arie, Musica sacra, Oratori, Madrigali.

La sua operistica è poco conosciuta; pochissimo, quasi nulla è stampato delle sue opere. Alquante sue partiture manoscritte si conservano nelle biblioteche di Napoli, di Firenze e di Roma.

La critica del secolo XVIII giudicando le sue opere, specie quelle da lui scritte a Venezia nel 1707, lo accusa ingiustamente di complicatezze e difficoltà. È la dolorosa storia di tutti i grandi genii che se novatori non vennero risparmiati dai contemporanei. Un critico veneto, certo Bartolomeo Dotti, dopo l'esecuzione dell'opera *Il trionfo della libertà,* così scrisse:

« Venga il cancaro e la rabbia
« A chi biasima lo Scarlatti
« E sia chiuso in una gabbia
« Dove soglion porsi i matti. »

A. Scarlatti a Venezia aveva oscurato la fama del Lotti e del Gasperini.

Il Dotti lo chiama Orfeo secondo e la quintessenza dei maestri più perfetti. Il suo encomio poi si muta in ironia:

« Che sia musica soave
« Spirti rei negar nol ponno
« Se negli occhi a chi non l'have
« Introduce un dolce sonno.
« E quind'è che ognun sorpreso
« Da sì dolce melodia
« Dopo aver il dramma inteso
« Ciò che udì non sa che sia. »

E parlando della strumentazione così dice:

« E del Nilo alle cadute
« Qual vicino habitatore
« Che l'orecchie abbia perdute
« Per l'altissimo fragore,
« Così qui di nostra gente
« Moltitudine raccolta
« Se più tien le orecchie intente
« Nulla sente allor che ascolta. »

La satira, come ben si comprende dai riportati versi, ossia la pubblica voce, lo accusava di complicazioni e difficoltà, come dissi.

Ed un altro critico dice: « Scarlatti ha fatto l'ultima sua opera che non è « piaciuta niente. Onde si avrà sempre la noiosità di sentirlo. Esso è un gran- « d'uomo e per esser così buono riesce cattivo, perchè le composizioni sue sono « difficilissime e cose da stanza che in teatro non riescono. In primis chi s'intende « di contrappunto le stimerà ma in udienza in teatro di mille persone non ve ne « sono venti che s'intendono e gli altri non sentendo roba allegra e teatrale si « annoiano. Poi essendo roba tanto difficile il musico che deve starci attentissimo « per non fallare non ha libertà di poter gestire a modo suo e troppo si stanca. « Onde universalmente il suo stile per teatro non è gradito, perchè ci vuole roba « allegra e saltarelli come fanno a Venezia!! ».

Anche il Granduca di Toscana, suo mecenate, non fu qualche volta entusiasta delle opere dello Scarlatti, perchè ritenute da lui e dall'aristocrazia troppo dotte.

Eppure, ad onta di tali sporadiche non benevoli critiche, le opere del nostro incontrarono il favore del pubblico, così che fu chiamato « Onor dell'arte ed il Capo dei compositori ».

A. Scarlatti morì il 24 ottobre del 1725 di anni 66, e fu sepolto nella Cappella di Santa Cecilia nella Chiesa parrocchiale di Montesanto di Napoli.

PAOLO DOTTO.

# I programmi dei concerti nelle Scuole

Quanto la musica operi sull'anima del fanciullo e del giovinetto si può giudicare dall'interesse destato nelle scolaresche dai frequenti concerti che l'Opera Balilla offre loro.

Lo studio delle materie scientifiche e letterarie non potrebbe venire più opportunamente integrato. L'applicazione della mente sui problemi matematici o sulle liriche italiane o latine e sui quesiti filosofici esercita, affina, ma anche spossa l'intelligenza: niente di meglio allora che riposare lo spirito affaticato con l'audizione di buona musica, semplice, piana, eseguita da solisti o da complessi non superanti la costituzione del « trio ».

Non superante la formazione del « trio », diciamo, perchè un complesso maggiore potrebbe già ingenerare nei non iniziati una pericolosa confusione.

Noi non crediamo alla utilità di concerti scolastici in cui si eseguisca musica classica straniera a titolo di saggio. Benchè la musica sia arte internazionale in quanto esente da barriere linguistiche, pure i musicisti hanno una patria e di questa portano le caratteristiche nelle loro creazioni. Musica piana e italiana per gli alunni, ci vuole.

A un uditorio di giovanissimi è un errore, a nostro parere, offrire l'alta musica di Bach e di Beethoven. Essa è musica troppo concettosa, che specula nel più fondo mistero dell'essere: ed esige non solo una educazione musicale quale non può pretendersi negli alunni delle scuole medie, ma anche una maturità



spirituale, una esperienza di vita interiore, che l'alunno dagli otto ai diciotto anni non può avere e nemmeno è desiderabile che abbia. L'ascoltazione della musica deve dare al giovane uditore l'impressione della liberazione dalla piccola angustia quotidiana; deve fare in modo che il giovanetto scopra in se stesso questa insospettata possibilità di alto godimento interiore; trovi in sè questo *quid* in potenza e desideri trasformarlo in atto. Poichè, in realtà, un giovanetto che non abbia in casa una sorella o comunque un parente che studi il pianoforte od altro strumento o il canto, come può educare il proprio senso musicale? È ben vero che il genio si svolge prepotentemente anche in condizioni d'ambiente avverse, ma non è al genio in erba (al quale si indicherà la via del Conservatorio) che noi rivolgiamo la nostra attenzione, ma alla grande massa degli alunni.

Perciò dapprima si avvicini la massa alle musiche sacre del nostro grande Pier Luigi da Palestrina, in modo da far comprendere quanto quest'arte abbia collaborato e collabori alla formazione del senso religioso. L'alunno rimarrà assorto e pensoso e il senso religioso ne sarà beneficato certamente: comprenderà anche meglio la « Divina Commedia ».

In un secondo tempo si passi alla musica operistica italiana più nota: Bellini, Rossini, Verdi, Donizetti, Ponchielli, Mascagni, Giordano, Puccini. Proprio questo genere di musica deve essere curato, perchè è spesso storpiato dai cantanti da strada, dai dilettanti che si prestano troppo « gentilmente », dai maledettissimi organetti di Barberia che costituiscono il più sconcio affronto alla musica, con l'aggravante della loro possibilità di deambulare per le vie della città in modo da penetrare per forza negli orecchi di tutti, anche di chi non li vorrebbe sentire. Attraverso la esecuzione di brani operistici notissimi, l'alunno imparerà a distinguere, a separare la finezza della musica originale dalla volgarità delle sue trasformazioni stradaiole.

***

Stimolato e risvegliato che sia il senso musicale, si può tornare indietro nel tempo e attingere la solenne e semplice magnificenza delle « Sonate » del nostro sommo Arcangelo Corelli, gloria di Romagna, che diede alle sue composizioni la maestà lineare dei templi dorici; indi ai « Salmi » di Benedetto Marcello; poi alle sonate drammatiche di Giuseppe Tartini, l'istriano, che portò nelle sue opere quella vivacità e quella scorrevolezza di motivi che erano nella sua balzana e generosa duplice natura di violinista e di schermitore. Una conferenza finale potrebbe chiudere degnamente il ciclo annuale dei concerti con una chiara esposizione delle glorie musicali italiane. Tanta ce n'è di gloria italiana nel campo della musica che proprio non c'è da temere di cadere nella odiata retorica, illustrando quella gloria agli alunni: da Guido Monaco d'Arezzo, che fissò le sette note musicali, al citato Palestrina, dal Corelli a Girolamo Frescobaldi, ad Alessandro e Domenico Scarlatti, ad Alessandro Stradella fino agli operisti del secolo scorso e del nostro, che inutile sarebbe enumerare, tanti sono e tanto grandi!

Italiano era Bartolomeo Cristofori che dal clavicembalo derivò il pianoforte moderno. Italiano Gasparo da Salò, al quale i più fanno risalire l'invenzione del violino; italiano Giovambattista Viotti, creatore della moderna scuola violinistica italiana. E italiani i più celebri costruttori di strumenti ad arco, dagli Amati ai Guarnieri al sommo Antonio Stradivari, gloria di Cremona.

Dicevamo dapprima che noi non crediamo alla utilità dei concerti saltuari, eseguiti senza un criterio psicologico e storico, ma a quelli graduati e sapientemente predisposti. Così si otterrà che la divina arte dei suoni ingentilisca ed educhi l'anima dell'alunno. In tal modo la musica diverrà un pane raffinato, un ristoro superiore, un contravveleno creato per abbattere il pessimismo e la sfiducia. La musica assolverà quella funzione educatrice che Giuseppe Mazzini, nella sua *Filosofia della Musica*, le attribuiva: onde diceva agli artisti: « L'arte che vi è affidata è strettamente connessa col moto della civiltà, e può esserne l'alito, l'anima, il profumo sacro, se traete le ispirazioni dalle vicende della civiltà progressiva, non da cànoni arbitrari, stranieri alla legge che regola tutte le cose. La musica è un'armonia del creato, un'eco del mondo invisibile, una nota dell'accordo divino che l'intero universo è chiamato ad esprimere un giorno; e voi, come volete afferrarla, se non innalzandovi alla contemplazione di questo universo, affacciandovi colla fede alle cose invisibili, abbracciando del vostro studio, dell'anima vostra, e del vostro amore, tutto quanto il creato! ».

***

Due nuove materie son venute ad arricchire e ad integrare i programmi delle scuole medie: la cultura militare e la cultura musicale. Occorre dire che esse non sono affatto in contrasto? L'una forma la coscienza del cittadino della nazione armata, vigile custode dei diritti della patria. L'altra si accaparrerà i momenti in cui l'anima, bisognosa di sollevarsi dai problemi dello studio e della vita quotidiana, potrebbe deviare verso fonti distraenti meno degne, « immagini di ben seguendo false - che nulla promission rendono intera », per dirla col Divin Poeta.

L'animo bennato non subirà dalla musica un effetto effemminante e molle, anzi ne sarà fortificato e ne riceverà ala. Quando la musica effemmina invece di affinare e fortificare vuol dire che si è rivolta a un animo già, per sua disgrazia, tarato. Così è: si ricordino le parole che Baldassarre Castiglione, nei dialoghi del « Cortegiano », fa dire ad uno degli interlocutori: « E ricòrdomi aver già inteso che Platone ed Aristotile vogliono che l'uom bene istituito sia ancor musico; e con infinite ragioni mostrano, la forza della musica in noi essere grandissima: e per molte cause, che or sarìa lungo a dire, doversi necessariamente imparar da puerizia, non tanto per quella superficial melodia che si sente, ma per esser sufficiente ad indur in noi un nuovo abito buono ed un costume tendente alla virtù, il quale fa l'animo più capace di felicità, secondo che lo esercizio corporale fa il corpo più gagliardo ».

Benvenute adunque le due materie, atte a render migliore e più completo il cittadino e l'uomo.

ANTONINO CATALLO.

---

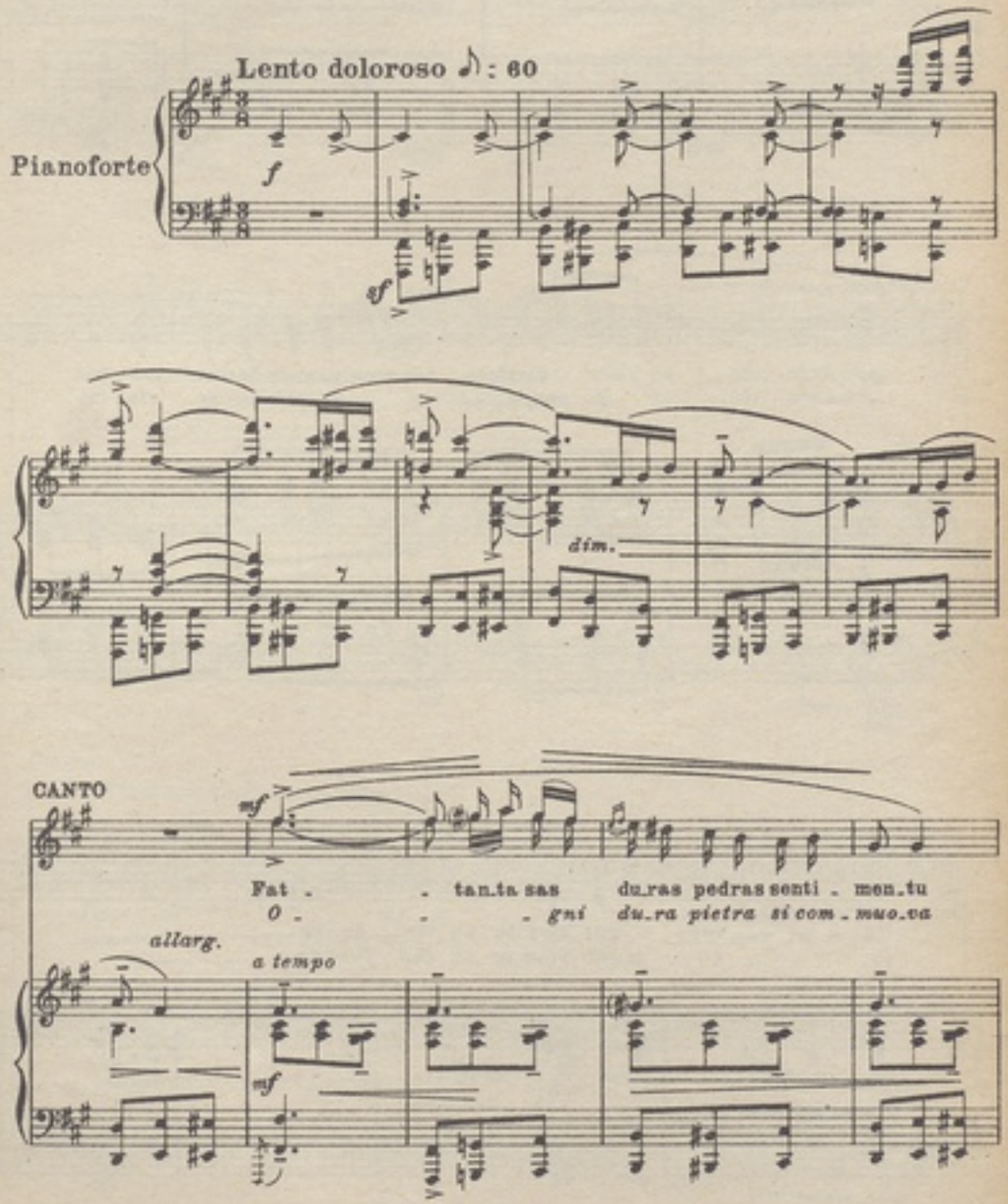


*A Laura Pasini*

# ATTÌTTIDU
## *(LAMENTO FUNEBRE)*

**Testo poetico popolare**

Dai *"Dieci canti di stile sardo"* di
**Ennio Porrino**
*(1928)*



e si be . sta su mun.du de tri . stu . ra
*e si ve . sta il mon.do di tri . stez . za*

*f*

s'i . . . spo.zen sas cam.pagnas de cun . ten . tu
*e le campa.gne si spoglí.no di gio.ia*

*f*

*p*

les . . sat o.gni pian.ta sa vir . du.ra
*la . . sci o.gni pian.ta la sua fronda*

*p*



*pp*

e ben.zat ad in . ten.der su la . men.tu
*ed il la.men.to ven . ga ad a.scol . ta . re*

8

*pp*

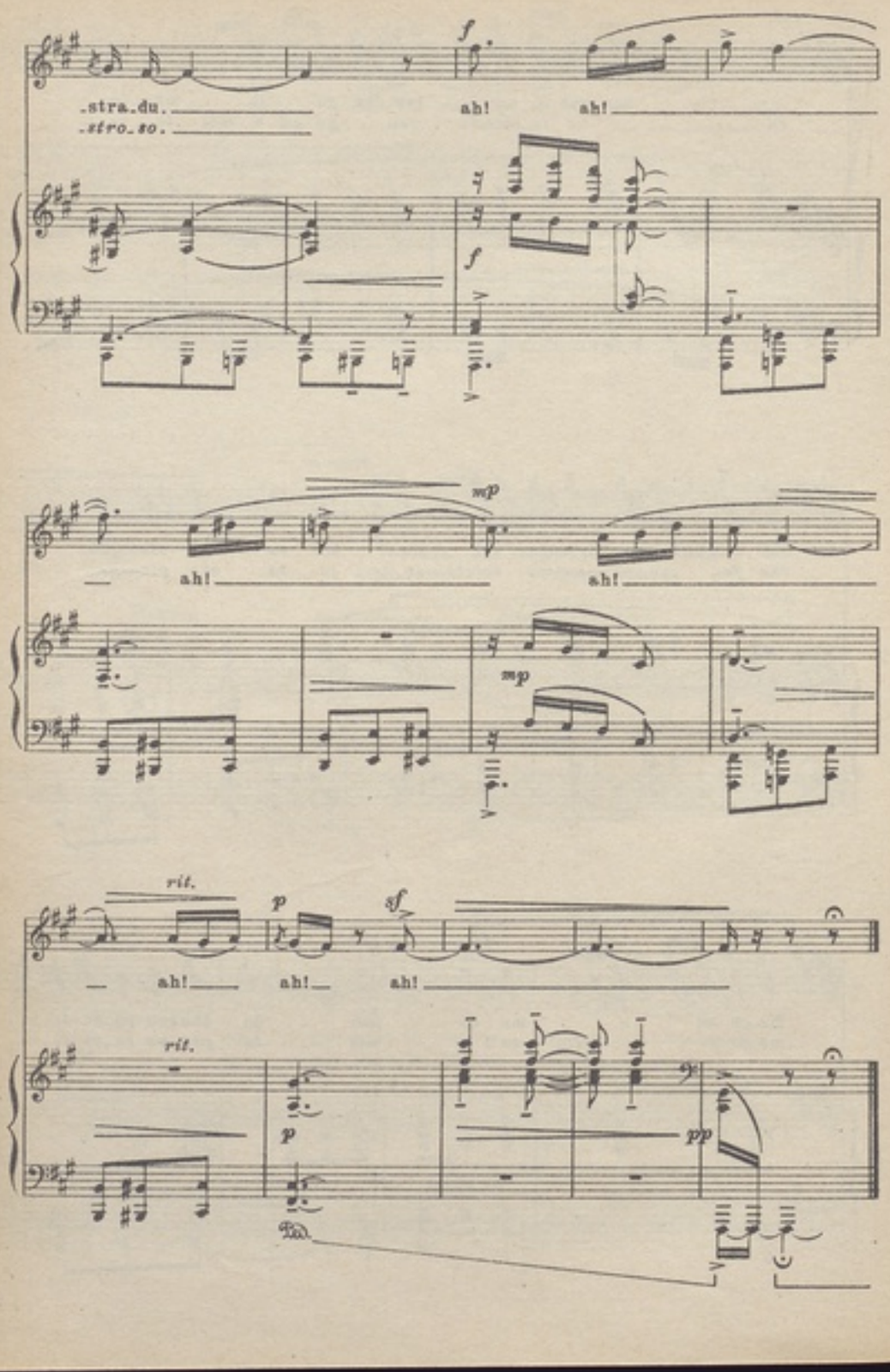
chi fa.ghe cus.ta mamma tri . sta i . scu . ra chi pian.ghe su
*che fa que.sta mamma triste e de.so . la . ta che pian.ge l'a.*

8

*ff* *p*

fiz.zu su a . ma.du mor . to daeunu ca.su di.sa.
*.ma.to fi . . glio su . o mor . to per un ca.so di.sa.*

*ff* *p*




# RIVISTA DELLE RIVISTE

## L'evoluzione del Rondò

Nello studiare la forma del rondò nelle composizioni di Carlo Filippo Emanuele Bach, Suzanne Clercx traccia (*Revue de musicologie*, agosto 1935) un profilo dell'evoluzione del rondò e si giova della dissertazione del Chrzanowski « *Das instrumentale Rondeau* » (Lipsia 1911).

Uscita dalla ballata medievale, la forma del rondò presenta la successione alterna di *refrains* e di *couplets*. Dopo il 1600 essa appare nel teatro italiano, dove fa nascere l'aria da capo, che presto passerà al teatro francese. In seguito il tipo del rondò si diffonde; lo si nota sia nei *Kyrie* e *Christe Eleison* e nelle litanie quanto nell'opera italiana di Peri, Caccini, Monteverdi, Gagliano, ecc.

Alla fine del XVI secolo la forma del rondò riceve in Francia l'impulso della *chaconne*, con la fusione intima con questo genere nelle *Chaconnes en rondeau*. Questa danza s'era sviluppata in Inghilterra nelle opere dei virginalisti, giovandosi della variazione e del principio del *Cround bass*. Essa recava al *rondeau* francese la ricchezza delle sue figurazioni variate, sia per le voci superiori che per il basso, e nuove possibilità di lavoro tematico che talvolta estendeva i motivi in modo notevole. Le variazioni successive si allontanano a poco a poco dall'essenza melodica e armonica del tema fino a renderlo non più riconoscibile. Il basso non resta insensibile; a ciascuna ripresa il suo movimento si accelera sotto l'efficacia di figurazioni di ordine armonico, accordi e ottave rotte, figure talvolta in terzine.

Il rondò, che in Francia trovava un importante sviluppo, rispondeva perfettamente al gusto dello spirito francese. Le forme di danza hanno infatti in Francia una parte di cui l'importanza s'accresce fino a ottenere il pieno rigoglio nel balletto di Lully. « Lo spirito francese, dice Schmid, reca una leggerezza e una fresca vivacità, un elemento vitale nell'opera e nell'esposizione, congiunto alla precisione e alla forza disciplinata nei campi della ritmica e della metrica ».

La maggior parte delle danze possono ricondursi al tipo del minuetto e del rondò. Tutto vi è sottomesso alle regole della proporzione e della grazia. Basato su due episodii, A e B, il rondò è costituito dalla loro stessa successione. La disposizione A, B, A risponde perfettamente alle esigenze di un'arte fatta di grazia e di ragione. Essa offre all'orecchio una curva armoniosa e propone allo spirito una fine simmetria.

Il rondò strumentale e vocale è frequente nell'opera di Lully. I *couplets*, spesso due, non sono sviluppati nello stile della variazione, ma diversi. In certi casi Lully cerca di collegare i due primi *refrain* con un tema intermediario. Ottiene così una massa. Couperin dà al rondò un carattere più affettivo che formale; il *couplet* è concepito come una risposta al *refrain*. Un dialogo è così stabilito fra due pensieri e basato sull'unità dei sentimenti. Rameau, continuando questa evoluzione, utilizza singolarmente il sistema della libera variazione e in certi casi fa una vera e propria *Durchführung*.

Queste forme di danza s'erano sollecitamente imposte nella *suite* francese, di cui il genere, già celebre, fondendosi con la sonata da chiesa, aveva esercitato una ottima azione sull'elaborazione della forma sonata.

Il forte impulso dei filosofi e degli esteti del XVIII secolo diffonde la moda e il gusto francese e contribuisce a trapiantare in Germania la forma caratteristica del *rondò*. Presto lo si vede apparire nelle opere di Muffat, di Fischer, di J. S. Bach, benchè allo stato sporadico. Questi maestri utilizzano le forme abituali, e la loro concezione del rondò non differisce essenzialmente da quella dei compositori francesi. C. Ph. E. Bach trasforma il rondò e ne fa un genere nuovo.

**MUSICA D' OGGI invia a richiesta numeri di saggio e preventivi per la pubblicità pel 1936.**

# Camillo Saint-Saëns

Fra i molti articoli pubblicati per la ricorrenza del centenario della nascita dell'autore di *Sansone e Dalila* (9 ottobre) uno dei più chiari e sintetici ci sembra quello dettato, pel *Figaro*, da René Lara il quale con brevi cenni riesce a darci esatta idea dell'uomo e dell'artista.

Il Lara, che conobbe personalmente il maestro e godette della sua amicizia, ci fa sapere che la sua erudizione era spaventosa. Saint-Saëns oltre che un grande artista si deve anche ritenere un cervello completo, ciò che faceva dire a Berlioz, allorquando per la prima volta il giovane musicista aveva senza successo affrontato il concorso di Roma: « Egli sa tutto, ma difetta d'inesperienza ».

Camillo dominava i suoi contemporanei per l'universalità delle sue cognizioni. Le scienze esatte gli erano familiari come la storia e la musica.

La franchezza delle sue opinioni, espresse talvolta con rudezza sconcertante, gli avevano procurato, senza dubbio, molte inimicizie. Egli non risparmiava nessuno perchè aveva la coscienza del proprio valore ed era privo di quelle meschinità che talvolta accompagnano i grandi ingegni. Ma dietro una scorza rude, si nascondeva un'anima ardente e una bontà di cui, coloro che l'hanno meglio conosciuto, potrebbero attestare l'infinita delicatezza.

« Vi è una cosa che voi non sapete (scriveva un giorno ad un amico); ed è che a vostra volta voi siete un uomo felice. Voi avete conosciuto, senza dubbio, il dolore, ma non l'amarezza, mentre io conosco tutte due ».

Con queste parole alludeva evidentemente al dolore per la morte dei suoi due figli, a breve distanza l'uno dall'altro, e alle difficoltà provate durante quindici anni per ottenere che le sue opere fossero rappresentate. Se, infatti, la sua meravigliosa virtuosità l'impose giovanissimo all'ammirazione del pubblico, mancò invece al compositore la tenacia e l'energia per affrontare le gelosie, i rancori, e le insolenze di certi pontefici dell'arte. Se il teatro granducale di Weimar non avesse acconsentito a montare *Sansone e Dalila*, Dio sa quando quest'opera avrebbe passato le porte dell'Opéra.

Saint-Saëns non ha cessato di difendere in patria il genio della razza con una convinzione ed una fede che avrebbero meritato maggiore considerazione. Ma egli aveva l'audacia e non disdegnava di burlarsi dei partiti presi della scuola e degli snobismi della moda.

Circa le sue tendenze artistiche il Lara ci fa sapere che come latino, Saint-Saëns aveva delle espressioni liriche una concezione essenzialmente latina. Egli diceva volentieri: « Io non ho mai nulla potuto comprendere del misticismo bizzarro che regna in una parte del mondo musicale o semi-musicale. Come? Non bisogna che il dramma lirico sia un dramma messo in musica, ma che la musica sia estranea al dramma? Il dramma deve essere nell'orchestra e non sulla scena? A me sembra tutto il contrario. Al teatro, ogni situazione drammatica è perciò anche musicale. Per me il dramma deve restare sulla scena e l'orchestra non può aspirare ad un più bel ruolo che quello di accompagnatore dapprima, di commentatore in seguito. La voce, lo strumento divino e inimitabile, deve sempre avere il primo posto ed io credo che in dispetto di teorie più arretrate, valga meglio, in ultima analisi, abbandonarsi a quella che con pretensione si chiama l'*ispirazione*. In mancanza della quale non vi saranno che fabbricanti d'arte e non artisti ».

Egli applicò con grande scrupolo queste teorie alle sue opere liriche; e con prodigiosa maestria e flessibilità seppe, nei suoi lavori sinfonici, maneggiare, e sempre con grande rilievo, tutte le risorse dell'orchestra. Era un classico in tutta la forza del termine; sia per l'equilibrio, che per la sobrietà e per lo stile; e lo era per quella unità di proporzione che si ritrova al massimo grado nella Sinfonia in *do min.*

Questo grande architetto musicale — conclude l'articolista — non disdegnava pertanto nè il colore, nè il pittoresco.

Tra le lettere inedite del maestro che il Lara riproduce, ve ne ha una da Luqsor del 1901 riguardante gli inglesi e che, come lo stesso Lara osserva, potrebbe essere anche oggi d'attualità.

« Non v'aspettate troppo dagli inglesi. Essi hanno tutte le qualità leggiadre che gli riconoscete e, personalmente, devo lodarmi di essi. Ma quale egoismo! Essi farebbero massacrare 10 mila uomini per vendere una balla di cotone. Essi vorrebbero inghiottire il mondo e ogni giorno ne ghermiscono un pezzo. È un gran popolo, ma che non ama che sè stesso ».

E. CARABELLA

Suite per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Corno

E. R. 1774. - Partitura L. 8,—
E. R. 1775. - Parti staccate » 8,—

*EDIZIONE RICORDI*



## ITALIA

**Il Corriere della Sera.** - Milano, 17 ottobre 1935.

F. Abbiati: *Un teatro delle novità.*

**Musica Sacra.** - Milano, 25 settembre 1935.

G. L. C.: *Il volume della « Estetica Gregoriana » dell'Abate Ferretti* (fine).

**Bollettino mensile di Vita e Cultura musicale.** - Milano, settembre 1935.

L. Rognoni: *L'estetica di Strawinski.*

——— ottobre 1935.

A. Capri: *Intorno al problema dell'interpretazione musicale.* — G. A. Gavazzeni: *Luigi Dallapiccola.*

**Il Popolo d'Italia.** - Milano, 8 ottobre 1935.

G. Scuderi: *Educazione musicale.*

**Le Vie d'Italia.** - Milano, ottobre 1935.

P. Salviucci: *Un'oasi musicale bizantina nella campagna romana.*

**La Rassegna Musicale.** - Torino, luglio-agosto 1935.

G. Pannain: *Vincenzo Bellini* (fine). — F. Ballo: *Esperienze della musica moderna.* — Einstein: *Mozart e Tarchi* (Un episodio della storia delle « Nozze di Figaro »).

**Il Resto del Carlino.** - Bologna, 23 ottobre 1935.

Gajanus: *Musica dell'Italia nuova.*

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, settembre 1935.

V. Raeli: *L'educazione musicale.*

**Augustea.** - Roma, 15 ottobre 1935.

V. Davico: *La musica in Piemonte* (elenco di tutti i compositori, direttori, musicologi, editori ecc. della regione).

**Rassegna Dorica.** - Roma, ottobre 1935.

M. Saint-Cyr: *Vincenzo Bellini.*

**Bollettino dei Musicisti.** - Roma, agosto-settembre, 1935.

S. A. Luciani: *Omaggio a Domenico Scarlatti.* — U. Rolandi: *Per una bibliografia di Scarlatti.* — E. Desderi: *La musica nel clima fascista.*

**La Gazzetta del Mezzogiorno.** - Bari, 17 ottobre 1935.

M. Incagliati: *I 20 anni di governo di F. Cilea al Conservatorio di Napoli.*

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, settembre-ottobre 1935.

Il numero è dedicato a *Victor Hugo et la musique*. Julien Benda afferma che H. non amava la musica, e non poteva amarla, perchè era troppo appassionatamente ed esclusivamente preso del mondo esteriore, aveva troppa predilezione della sensazione centralizzata, mentre la sensazione musicale consiste propriamente in una specie di decentralizzazione della coscienza, in una sensazione diffusa, nella sensazione dell'infinito. È vero che egli parlò magnificamente dell'infinito nelle *Contemplations*, nella *Fin de Satan*, ma parlare e sentire son cose distinte. Infine, non poteva amare la musica perchè troppo profondamente e costantemente legato alla sua personalità, alla volontà di affermarla, di imporla.

Julien Tiersot dimostra invece le relazioni di simpatia di H. con la musica. Egli non gustava quella che al suo tempo era alla moda e che piaceva a tutti i dilettanti, anche a Stendhal, a Balzac, a Musset, i quali amavano del resto soltanto l'opera italiana e più delle musiche stesse consideravano i cantanti, la Malibran, la Pasta, la Grisi. Il Tiersot esamina varii elementi relativi alle relazioni di H. con la musica, e cioè le prime impressioni musicali, che furono tardive; le opinioni di Berlioz, di Liszt; lo sdegno di H. per la riduzione librettistica dei suoi drammi; le testimonianze di Spontini, di Meyerbeer, di Wagner, di Fétis; la partecipazione o le allusioni musicali nei drammi di H.

Jean Sergent tratta poi del ritmo poetico e della musica. — Léon Kochnitzki dello *Lyre ouvrière*. — I. Bruyr scrive di H. melofilo o melofobo.

**Le Monde Musical.** - Parigi, 30 settembre 1935.

A. Mangeot: *Gli editori e i negozianti stanno per uccidere il commercio della musica.* — J. Thieffry: *Il corso d'interpretazione di Alfred Cortot.*

**Revue Grégorienne.** - Parigi, luglio - agosto 1935.

G. Frénaud: *Ritmo e filosofia.* - E. Monrey: *L'insieme nel canto corale.*

**Revue Liturgique et Musicale.** - Parigi, luglio-agosto 1935.

D. Sergent: *L'introito della XV domenica*

*dopo la Pentecoste.* — H. POTIRON : *Rapporti fra il canto gregoriano e la polifonia del Rinascimento.*

**Revue de Musicologie.** - Parigi, agosto 1935.

A. MACHABEY : *Studi di musicologia premedievale.* — S. CLERCX : *La forma del rondò in C. F. E. Bach.* — E. HARASZTI : *J. B. De Laborde e la musica ungherese.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 13, 20 settembre 1935.

P. BERTRAND : *La radio in Inghilterra e in Germania.*

J. TIERSOT : *Lettere di Berlioz.*

**Le Guide du concert.** - Parigi, 4 e 11 ottobre 1935.

P. SOCCANNE : *Donizetti e Virginia Vasselli.* (Continua).

**Le Guide musical.** - Parigi, settembre, ottobre 1935.

P. B. GHEUSI : *Saint-Saëns.*

## INGHILTERRA

**The Musical Times.** - Londra, ottobre 1935.

L. SABANEEV : *L'insegnamento della composizione.* — M. CARNER : *Alcune osservazioni sulla forma della sonota in Schumann.* — R. WOOD : *Mendelssohn e Beethoven.* — E. LOCKSPEISER : *Debussy e Shakespeare.* — D. EWEN : *Dimitri Shostakowitch.*

**Music and Letters.** - Londra, ottobre 1935.

P. ROBINSON : *Händel o Urio, Stradella e Erba.* — G. ABRAHAM : *Musica clavicembalistica di Händel.* — W. SMITH : *I primi canti di Händel.* — H. MEYER : *Händel ha ha scritto per due flauti senza basso?* — H. HARRIS : *Opere di Bach e di Händel per organo.* — E. HOWARD-JONES : *Riduzioni e trascrizioni.* — E. LOCKSPEISER : *Influenze francesi su Bach.* — A. EINSTEIN : *Bellini.*

**The Chesterian.** - Londra, settembre-ottobre 1935.

G. HETSCH : *Niels Gade in Inghilterra.* — B. MAINE : *« Don Juan de Mañara », la nuova opera di Goossens.* — E. LOCKSPEISER : *Alcuni propositi di Debussy.* — H. ANTCLIFFE : *W. Mengelberg.*

**Monthly Musical Record.** - Londra, ottobre 1935.

ERIC BLOM : *I tre stili di Beethoven.* — W. REICH : *Il festival di Praga.* — E. J. DENT : *D. Scarlatti.* — W. WALTON : *Lo stato del jazz.* — M. CARNER : *Compositori come critici.*

## GERMANIA

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 13, 20, 27 settembre ; 4, 11, 18 ottobre 1933.

H. SCHMIDT-GARRE : *Le teorie sull'origine della polifonia.* — H. W. FREY : *F. Kiel.* — K. HUSCHKE : *Cornelius ed Hebbel.*
R. SIEGEL : *Esigenze del musicista creatore.* — O. BESCH : *Le necessità del compositore.* — R. v. MOJSISOVICS : *Neoclassicismo?* — J. LEIFS : *Popolare o popolaresco?*
H. WALTZ : *L'espressione soggettiva come germe dell'istruzione musicale.* — B. HARTUNG : *Bellini, come lo vediamo nel 1935.* — E. HÖHNE : *Händel e l'oboe.* — W. GREISER : *Il Lied asiatico orientale.*
H. CH. WOLFF : *La rappresentazione delle opere di Händel.* — P. HEUMANN : *L'essenza dello stile nella musica.*
E. HUBER : *In che consiste « l'opera popolare tedesca».* — P. SCHLEGEL : *Felix Draeseke.* — H. STEPHANS : *Il problema Felix Draeseke.*
U. LEUPOLD : *H. Schütz.* — B. WITT : *Il movimento schütziano.* — R. WERNER : *La prima opera tedesca* (La « Dafne » di H. Schütz). — W. ALTMANN : *Alcune osservazioni sulla pratica dell'esecuzione.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 18 settembre ; 2, 9, 16 ottobre 1935.

EDITORIALE : *Berlino, città musicale.*
A. MEUER : *In memoria di Rudi Stephans.*
W. PETZET : *Per intendere l'arte.*
F. JARITZ : *Fritz Ohrmann.*

**Die Musik-Woche.** - Berlino, 21, 28 settembre ; 5, 12, 19 ottobre 1935.

EDITORIALE : *Notizie dei compositori che partecipano al festival di Berlino dal 22 al 24 settembre.*
H. STUCKENBROCK : *Un viaggio a Norimberga.* — W. KÖNIG : *La musica di Bach non è adatta al palcoscenico.* — E. NEUBAUER : *Gli studi pianistici di Cramer.*
H. J. MOSER : *H. Schütz.*
K. BÖHM : *In attesa dell'« Orfeo » di Monteverdi a Dresda.* — W. NOHL : *Per decifrare i quaderni delle conversazioni di Beethoven.*
H. GAIL : *Colloquio con Clemens Krauss.* — W. NOHL : *Beethoven e Berlino.*

**Neues Musikblatt.** - Berlino, settembre-ottobre 1935.

EDITORIALE : *Su i programmi dei concorsi.*



**Zeitschrift für Musik.** - Regensburg, ottobre 1935.

P. RAABE : *Cultura e società* (Ciascun tedesco deve essere colto, se tutto il popolo deve esserlo. Quando può dirsi che « l'uomo semplice » ha cultura? Forse quando conosce *La Passione secondo S. Matteo* o *Il Messia*, oppure *Egmont* o *Amleto*, o quando ha ascoltato la *IX Sinfonia*? No, esso ha cultura quando egli stesso è un germe di cultura e quando sa che altri germi sono nel popolo, quando vuole che gli altri sieno come lui e non insuperbisce. Il concetto deve essere : attraverso la cultura alla più alta e più forte collettività sociale).
F. STEGE : *Riconoscimenti a Peter Raabe.* — R. GERBER : *H. Schütz.* — P. GRAENER : *Il compositore nella Germania moderna* (Che cosa significa l'arte nel senso nazionalsocialistico? Innanzi tutto una dedizione al popolo e allo Stato. Essa ha per altissima legge la purezza dell'arte e lo stretto collegamento dell'artista col suo popolo, dev'essere cioè nel miglior senso popolaresca). — K. HASSE : *attuali questioni della musica tedesca da chiesa.* — K. M. PEMBAUR : *Musica da chiesa.* — H. KÖLTZCH : *Opere nuove in Germania.* — H. LABER : *Vita concertistica nella Germania di oggi.* — L. BECHLER : *Il musicista in orchestra nella moderna Germania.*
W. BARTELS : *Compiti della radio nella cultura musicale.* Statistiche della stazione di Monaco di Baviera. Musiche di ogni genere trasmesse in una settimana di luglio :

*Anno 1933 :* 44 ore, 34 minuti
*Anno 1934 :* 59 » 5 »
*Anno 1935 :* 65 » 46 »

E cioè, quotidianamente :

*Anno 1933 :* 6 ore, 22 minuti
*Anno 1934 :* 8 » 26 »
*Anno 1935 :* 9 » 24 »

Poichè la stazione di Monaco trasmette dalle 6 alle 24, la musica occupa più della metà delle 18 ore giornaliere. Distinguendo le musiche in serie con S, e quelle di divertimento con D, si hanno le seguenti cifre settimanali :

*Anno 1933 :* S : 32 ore, 50' ; D : 13, 25'
*Anno 1934 :* S : 45 » 35' ; D : 13, 35'
*Anno 1935 :* S : 51 » 50' ; D : 15, 40'

G. KINSKY : *Una romanza di Mozart recentemente scoperta.* — A. SANDBERGER : *Haydn e il piccolo foglio in quarto ».*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, ottobre 1935.

H. HOFFMANN : *Musica e discorso.* — R. BODE : *Compiti fondamentali della pedagogia.* — K. LANDGREBE : *Sulla forma.*

## SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, settembre 1935.

F. RIBA MARTI : *P. Dukas.* — J. RODRIGO : *P. Dukas, l'uomo e il pedagogo.*

**Musicografia.** - Monovar, ottobre 1935.

EDITORIALE : *In questa ora di Lope.* — J. SUBIRA : *L'auto o mistero dell'Assunzione ad Alicante.* — H. COLLET : *L'istituto di studi superiori spagnuoli e la musica.*

## AUSTRIA

**Musica Divina.** - Vienna, ottobre 1935.

F. KRENU : *Unione della musica da chiesa.* — F. DANIEL : *La musica religiosa di H. Wolf.* — F. KRIEG : *Il lied chiesastico tedesco.*

**Musica.** - Vienna, ottobre 1935.

I. MERTIN : *H. Schütz.*

## SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1, 15 ottobre 1935.

W. WEHRLI : *Musica delle società federali a Lucerna.* — W. BARTELS : *La radio tedesca.* — H. DAVID : *La radio svizzera.*
A DE BLONAY : *Una svolta decisiva.* (A proposito del festival della S. I. M. C. si nota da una parte una tendenza germanizzante, la quale vuol soprapporre alle idealità liberali della S.I.M.C. i criterii politici, razzistici, nazionalistici, e dall'altra quella che ha le radici nello statuto della società stessa, per la più spontanea espressione dell'artista. Lo articolista propugna questo secondo orientamento e auspica il trionfo della missione creatrice dell'artista).

**Dissonances.** - Ginevra, settembre 1935.

EDITORIALE : *La stagione 1935-36 in Svizzera.*

## AMERICHE

**Gaceta Musical.** - L'Avana, settembre 1935

A. VALVERDE : *R. Leoncavallo.*

# VITA MVSICALE

## GAETANO CESARI

### rievocato al Conservatorio di Milano

La commemorazione dell'eminente musicologo e critico cremonese, organizzata sotto gli auspici del Sindacato dei Giornalisti, ha avuto luogo il 21 ottobre u. s. — nella ricorrenza del primo anniversario della morte — alla presenza di un eletto e numerosissimo pubblico di autorità, di musicisti, di artisti e di studiosi.

Il maestro Pizzetti nella sua qualità di direttore del Conservatorio, del quale il Cesari fu per lungo tempo bibliotecario, dopo avere comunicato le autorevoli adesioni pervenute, tra cui quella della Reale Accademia d'Italia e molte anche dall'estero, ha rievocato brevemente, ma con efficacia, la nobile figura del commemorato, uomo schivo d'onori e geloso della sua indipendenza, apparentemente ruvido, ma profondamente buono; ed ha fatto risaltare i cospicui suoi meriti verso la musicologia e la critica, la sua dottrina stupenda e la onestà adamantina.

Ha pronunciato quindi il discorso ufficiale il prof. Alfredo Galletti, ordinario di Letteratura italiana alla R. Università, della quale il Cesari fu pure insegnante di Storia della musica. Anch'egli ne ha tratteggiato con chiarezza l'operosa vita, fin dai durissimi inizi, dimostrando il valore grandissimo del contributo che il Cesari portò agli studi storici della musica in Italia. Ha spiegato come i due atteggiamenti del di lui spirito (intuizione ed analisi, commozione artistica e cauta lucidità critica) per quanto in antitesi, abbiano potuto procedere di comune accordo, poichè li guidava e li regolava la rettitudine a tutta prova dell'uomo. Si è poi soffermato più particolarmente sulla ricostruzione dell'opera monteverdiana alla quale il Cesari lavorava con grande passione e rara competenza da molti anni, ma non invano, poichè la sua fatica troverà posto nella grandiosa pubblicazione *Istituzioni e Monumenti dell'Arte musicale in Italia*, della quale il compianto maestro era pure l'autorevole coordinatore e direttore.

I due illustri oratori furono calorosamente applauditi.

# TEATRI

## PRIME RAPPRESENTAZIONI

### "Marfisa,, di Carlo Ratta

Questa nuova opera in un atto, di un giovane maestro ferrarese, ha avuto buona accoglienza al Comunale della sua città, la sera del 13 ottobre, procurando molte chiamate all'autore, al maestro Capuana che dirigeva, ed agli interpreti Etty Maroli, Costa Lo Giudice, Edmea Pollini ecc.

Il libretto, di Ferruccio de Lupis, è inspirato alla nota leggenda di Marfisa principessa di Scandiano. Ma, pur essendo pregevole se considerato come poema letterario, non ha alcuna efficacia, nel senso teatrale, nè offre situazioni interessanti.

Per tener desta l'attenzione del pubblico, il compositore Ratta ha dovuto fare miracoli di abilità e di fervore. « Egli — leggiamo nel « Corriere della Sera » ha sentito l'amore, laddove il poeta ne ha solo parlato; ha aromatizzato il tortuoso monologo della protagonista colla effusione delle sue melodie calde e spontanee, con la fantasia che lusinga l'orecchio e i sensi, anche se non lascia alcun vestigio nell'anima; coll'apporto di una tavolozza orchestrale non scevra di effetti ».

### "Leonardo,, di R. Storti

Il maestro Riccardo Storti, nato a Varsavia ma educato in Italia, fondatore a Roma dell'Istituto nazionale di musica ed assai apprezzato come insegnante, non era nuovo al teatro, giacchè, mentre ha pronta da tempo un'opera *Sobeys*, su soggetto di Hofmannsthal, aveva avuto liete accoglienze al Massimo di Palermo (1909) con la sua *Venezia*.

Il *Leonardo*, apparso sulle scene dell'Adriano di Roma il 27 ottobre u. s., si pregia d'un bel libretto in tre atti di Antonio Lega, nel quale si svolgono alcuni importanti episodi della vita del sommo artista italiano.

La musica (scritta, da notare, tredici anni fa) aderisce alla spiritualità dell'intreccio, e si mantiene costantemente in una linea elevata. « Essa, giudica il maestro Gasco, scorre piana,



volentieri melodiosa ed elegante. Non si nota mai un accento di gusto equivoco o l'impiego di una ricetta plateale e futile. La sapienza del musicista nel campo tecnico si rivela, meglio che altrove, nel secondo atto ».

Tra i brani migliori dello spartito vanno ricordati il sussurro della fontana, assai delicato, il duetto del primo atto, l'interludio notturno e la morte di Leonardo. Ma tutta l'opera, nel suo complesso, ha avuto successo caloroso, come dimostrano le ventidue chiamate all'autore ed agli interpreti, il maestro Santarelli; Giulio Cirino (protagonista), Amelia Conti, Faticanti, Lombardo, Toffanelli ecc.

---

® Al nostro Carcano, seguita dal ballo *Sogno di un Pierrot*, di autore anonimo, si sono avute due recite di *Norma* (maestro Pessina, Liana Parvis, tenore Oldrati, basso Valmaro, signora Zanetti).

® Calorosissima accoglienza ha avuto a Rovereto *La farsa amorosa* di Zandonai, diretta dall'autore, festeggiatissimo e ripetutamente chiamato alla ribalta con gli eccellenti interpreti la Fersula, Massù, Maugeri, Friggi.

Anche le repliche hanno completamente esaurito il teatro. Successivamente si è data *Sonnambula*.

® A Fiume, pel cinquantennio della fondazione del teatro Verdi, si è avuta una stagione lirica di grande importanza con *Otello* (Merli, Valentino, Stella Roman), *Bohème* (la Brunazzi, Ferrauto, Vanelli, la Montanari), *La vedova scaltra* di Wolf Ferrari (Emilica Vera, Solari, Vanelli, Flamini). Direttore il maestro Capuana.

® La seconda stagione lirica autunnale di Merano si è svolta favorevolmente, direttore Parenti. Alla *Bohème* (protagonista la Favero), hanno seguito *Rigoletto* (Basiola, Alcaide, la Reggiani) e *Mignon* (la Pederzini, la Bugamelli, Alcaide, Santiago Font).

® A Bolzano, il maestro Gennai ha diretto *Fedora* (la Cristoforeanu e Wesselowski) e *Un ballo in maschera* (la Scacciati, Bagnariol, Guicciardi).

® Ultime opere rappresentate all'Adriano di Roma, direttore Santarelli: *La forza del destino* (la debuttante Jolanda Magnoni, Vito Binetti, Olga De Franco, Faticanti), *I Puritani* (Renato Gigli, Lucia Moro, Cirino), *Barbiere di Siviglia* e *Rigoletto*, protagonisti — rispettivamente — Riccardo Stracciari e Benvenuto Franci.

® Toti Dal Monte e Montesanto sono stati acclamati interpreti di *Barbiere di Siviglia* a Biella. Direttore Rosario Castagnino.

® Altri spettacoli lirici: *L'alba dei folletti* del m.° Rotondo a Rovigo; *Manon* e *Madama Butterfly* (direttore Antonicelli) a Treviso; *Andrea Chénier*, *Carmen*, *Adriana Lecouvrer* (direttore Antonicelli) ad Alessandria; *Bohème* (direttore Podestà) a Conselice; *Maristella* di Pietri a Pistoia (direttore Terni).

# CONCERTI

## MILANO

® Teatro del popolo. — Si è inaugurata degnamente la nuova stagione con una serata dedicata a Pergolesi, del quale Tullio Serafin ha diretto *La serva padrona* (interpreti Pia Tassinari, Beuf e Badà) e lo *Stabat Mater* con Maria Caniglia, Ebe Stignani ed il coro femminile dell'Accademia della Scala, istruito da Veneziani).

Nel secondo concerto il Quartetto Poltronieri, tra due opere di Borodin e di Beethoven, ha fatto conoscere — accolti con significativo favore — l'Andante e l'Intermezzo del *Quartetto in la maggiore* di Roberto Lupi, ed il nuovissimo *Quartetto 1934* di Mario Perogallo.

Ha seguito l'orchestra della Stabile fiorentina diretta con fervore e gusto da Fernando Previtali il quale, oltre pagine di Bloch, di Mozart, ha fatto conoscere il *Concerto grosso* di G. F. Ghedini, scritto con sicura tecnica.

Nell'ultima serata hanno avuto molti applausi le alunne della scuola di Jia Ruskaia, eseguendo danze su musiche di Pizzetti, Anfossi, Palumbo, Gries, Debussy, Turina, Mulè, Schubert, Beethoven, Musella e Sonzogno.

## TORINO

® Un concerto delle celebrazioni musicali torinesi è stato dedicato a musiche corali di autori poco noti (quali G. B. Fergusio, G. B. Carisio, Costanzo Festa e Felice Giardini) tratte da vari archivi dal maestro P. G. Pistone, che pure concertò e diresse.

Nel salone della « Stampa » si è avuta una gradita udizione di nove canzoni monodiche e di tre a due voci, fra le più belle delle raccolte di Leone Sinigaglia.

## ROMA

® L'Augusteo, in attesa dell'inizio della stagione ufficiale, si è riaperto per due concerti diretti da Molinari; il primo (musiche di Vivaldi, Respighi, Mascagni, Rossini) offerto agli intervenuti all'inaugurazione della città universitaria; l'altro (al quale parteciparono Franci, la Caniglia e Neri) per scopi patriottici e benefici.

## FERRARA

® In occasione delle feste per l'VIII centenario della Cattedrale si è avuta, nello stesso Duomo, una eccellente esecuzione dell'orato-

rio perosiano *La trasfigurazione di Cristo*, direttore Capuana, solisti Costa Lo Giudice, Tagliabue, Baronti.

PALERMO

Organizzato dall'UFFICIO CONCERTI per la Sicilia, diretto dall'avv. Trasselli Varvaro, Marinuzzi ha offerto un concerto sinfonico al Massimo ai partecipanti al Congresso delle Scienze. Il programma comprendeva due gradite ed applaudite novità: la sinfonia di *Liolà* di Mulè e la *Preghiera* (solista la cantatrice signora Fierro) dello stesso Marinuzzi, già eseguita in molte altre città.

VARIE DALL'ESTERO

Molinari ha diretto a BUCAREST con l'orchestra di quella Filarmonica una *Sonata* di Corelli, *I pini di Roma* di Respighi, la *Terza* di Beethoven e l'ouverture del *Tannhäuser*.

I programmi dei due concerti sinfonici del maestro Bellezza a MANCHESTER (collaboratore pianistico Egon Petri e collaboratrice vocale Elena Gerhardt) comprendevano pagine di Schubert, Martucci, Liszt, Castaldi, Mendelssohn, Wagner, Mozart, Bach, Pick Mangiagalli, Respighi.

In un recente concerto a VIENNA, Mercedes Capsir ha svolto un bel programma ed ha dovuto ripetere la *Ninna Nanna* del maestro Toni, da lei finemente cantata.

Da segnalare un concerto del maestro tedesco Weissmann alla Radio Splendid di BUENOS AIRES di musiche tutte di autori italiani: Vivaldi, Bellini, Zandonai (*Flauto notturno*) e Casella (*Rapsodia italiana*).

Con molto favore si sono svolti in RUSSIA i concerti sinfonici diretti dai maestri Willy Ferrero e Vittorio Gui.

# Corrispondenza dall'Estero

## Lettera dalla Germania

Diamo anzitutto uno sguardo generale al più recente svolgimento della vita musicale in Germania, non soltanto a titolo di semplice introduzione al nostro resoconto, ma con l'intento di preparare il lettore a una giusta valutazione dei singoli fatti che avremo da ricordare più innanzi. Così, per esempio, dovendo fare la rassegna di moltissime composizioni nuove, eseguite un po' dappertutto nel Reich, necessita una esposizione preliminare delle circostanze in cui tante prime esecuzioni avvengono, per impedire apprezzamenti erronei su la nostra vita musicale in genere.

E per spiegarci meglio, dobbiamo fare una certa riserva sui lavori nuovi alla cui nascita assistevano non le protettrici Muse, ma la *konjunktur* come si dice qui, parola che si può tradurre in italiano approssimativamente col termine *opportunismo*. Tali lavori non lasciano quasi alcuna traccia dopo una loro breve apparizione in pubblico, coronata dal consueto successo di stima. Ed ancor minore traccia lasciano parte delle novità *regionali*, vale a dire di quei lavori che costituiscono i programmi dei festival provinciali, dove si danno convegno i musicisti di una regione o, come piuttosto si pretende, di una stirpe, musicisti di una stessa terra e di uno stesso sangue, e la cui arte dovrebbe avere una caratteristica comune che li distingua dall'arte di altri musicisti, di diversa regione o di altra stirpe.

Per ben comprendere questo movimento — giacchè si tratta di un *movimento* spirituale messo subito in pratica con i metodi impulsivi e, in certi campi, sbrigativi del nazionalsocialismo — conviene tener presente la politica interna da una parte, e la teoria della *terra* e del *sangue*, dall'altra.

Mentre il governo tende ad una unificazione sempre più compatta dell'intera Nazione nel campo politico e giuridico, assai più di quello militare già raggiunto sotto gli imperatori, esso favorisce, per ovviare al pericolo di un monotono livellamento, le tendenze culturali d'ogni singola regione, volendole allo stesso tempo approfondite dalla concezione di vita delle varie stirpi che fin da tempi remotissimi compongono la Nazione.

Ma se queste tendenze possono dare un risultato, per esempio, nell'ambito della poesia popolare dialettale e in quello della canzone prettamente popolare, esse appaiono oggi come una romantica utopia nel dominio della musica seria, anzi forse di tutta l'arte *seria*.

Se in una esposizione di pittori, supponiamo *sassoni*, il pittore X sassone e sempre domiciliato a Dresda, avendo però studiato a Parigi, espone dei quadri dove non riuscite a vedere che del van Gogh; o uno scultore idem e che abbia fatto il suo tirocinio mettiamo nello studio di Mestrovic, espone delle plastiche che vi parlano del grande iugoslavo — voi siete ben forzati a conchiudere che il nome di esposizione *sassone* non corrisponde a niente, dal punto di vista della *terra* e del *sangue*.

Altrettanto avviene per la musica. Un festival regionale di compositori per esempio annoveriani vi farà conoscere tutta una serie di novità; ma mentre non scorgerete alcuna caratteristica *comune*, troverete nel maestro tale una profonda ammirazione per Bruckner (austriaco), nel tal'altro l'influenza predominante di Reger (bavarese) e in un terzo ancora delle chiare affinità con Strawinski (russo o ebreo?). Ad ogni modo, il titolo di « festival dei compositori annoveriani » avrebbe, oggi come oggi, un valore puramente decorativo. E gli stessi organizzatori ne sono talmente convinti che non si curano nemmeno della genealogia dei singoli partecipanti per i quali basta che abbiano abitato notoriamente in quella tale regione, da un certo tempo; anzi, basta forse che siano inscritti al gruppo locale della Camera nazionale della musica. Sarebbe dunque vano di attendersi oggi delle novità caratteristiche, nel senso *terra* e *sangue*, dai festival regionali.

L'eredità dell'epoca individualistica grava ancora assai troppo su di noi perchè questi festival possano dare i frutti che i teorici del movimento si promettono. Solo una lunga educazione orientata verso gli ideali della stirpe, della *terra* e del *sangue* e che rinneghi ogni illimitato individualismo come necessariamente ostile allo spirito della comunità ci potrà dare dei cambiamenti; e quindi soltanto una generazione futura potrà essere in grado di dimostrare se un'arte regionale sia proprio ancora possibile. Si vedrà allora se l'utopia di oggi potrà divenire realtà.

Intanto vi è pure un altro ostacolo da considerare che pare tuttora insormontabile. Il compositore di musica seria è, oggi, forse più lontano dal popolo di quanto non lo fosse mai. E così quei festival regionali di compositori contemporanei somigliano quasi a delle esercitazioni private dove gli interessati si divertono fra di loro, senza che il popolo vi intervenga. Questo stato di cose non è d'altronde che il risultato di una lunga evoluzione. In un passato ancora recente questa poteva apparire non affatto dannosa agli interessi dei musicisti, dato che gli alti ceti sociali comprendevano un numero sufficiente di persone che, sia coltivando la musica, sia per snobismo, s'interessavano a tutti i « progressi » che, sotto la divisa « l'arte per l'arte », vedevano realizzarsi di decennio in decennio, e spesso d'anno in anno. E giacchè queste persone come numero bastavano a riempire teatri e sale da concerti, gli evoluzionisti puri si sentivano incoraggiati a seguire imperterriti la propria strada sempre più antipopolare e, bisogna convenirne, impopolare.

Senonchè, il numero degli uditori appartenenti ai suddetti alti ceti sociali e che formavano la base non solo artistica, ma finanziaria su cui tutto l'edificio riposava, è da un pezzo andato sempre scemando, tanto che oggi si può dire che la musica seria stia per trovarsi senza pubblico ed economicamente parlando, senza sostegno finanziario. E adesso perciò si grida, e si vorrebbe che il popolo accorresse.

Ma il popolo, di cui nel passato non si sentiva bisogno (e glielo si era fatto anche capire in molti modi), non interviene più, un po' per dispetto, ma sopratutto perchè la musica seria aveva preso uno sviluppo che doveva veramente renderla impopolare come arte, più impopolare forse della stessa pittura, scultura e poesia moderna.

Di fronte a un tale stato di cose si è corso ai ripari, e per ovviare al decadimento o piuttosto all'annientamento economico di tutta una classe di cittadini (artisti e professori di musica) si è fatto uso di espedienti non sempre belli, come per esempio l'introduzione dell'operetta nel teatro d'opera ove, in non pochi locali, doveva anche predominare. Per i concerti necessitava però pensare ad altro e l'espediente trovato sembra sia la condanna in blocco di tutta la musica moderna e il suo bando dai programmi. Questi sono composti quasi interamente dai lavori più noti dei grandi classici, con qualche escursione nel romanticismo oppure nel preclassicismo. Il sistema ha pure il vantaggio di diminuire le spese di nolo per le partiture e quindi di permettere una diminuzione di prezzi.

Eloquenti articoli sui quotidiani, grossi manifesti e strisce di tela tese attraverso le strade, invitano il popolo a conoscere le bellezze delle opere dei grandi Maestri. Tutti questi sforzi riuniti otterranno forse l'effetto desiderato di riempire le sale e così di salvare dalla morte l'istituzione dei concerti sinfonici che è pur sempre stata una fonte ricchissima di godimenti spirituali.

Con questa speranza passiamo alla cronaca della vera vita musicale attraverso le diverse città.

***

BERLINO. — Una manifestazione ispirata al principio *terra* e *sangue*, alla quale abbiamo già accennato come d'uno dei grandi principii culturali della Germania attuale, è stata la commemorazione di Taras Scevcenko della Società ucranica, con musica di Kolessa, Rosdolski e Andrienko, eseguita da artisti anch'essi dell'Ucrania e viventi in esilio a Berlino. Tali manifestazioni anche di popoli stranieri (purchè di razza ariana) saranno sempre bene accolte in Germania e incoraggiate dalle sfere dirigenti.

Di Paul Graener, successore di Strauss alla presidenza della Corporazione dei compositori, si udirono le *Variazioni su una canzone russa*, bene interpretate dall'orchestra filarmonica, sotto la direzione del maestro polacco-americano Taddeo Iaretzki. Del grande festival dell'A. D. M., la vecchia Associazione dei musicisti fondata da Liszt, parlerò sotto la rubrica Amburgo, giacchè il festival di Berlino non è stato che la seconda parte di quello incominciato ad Am-

burgo dove era collegato a quello della Società internazionale C.P.C.I.C.

Il maestro Leopoldo Reichwein di Vienna ha diretto tre concerti della Filarmonica nei quali notammo una riuscita esecuzione della *Prima Sinfonia* di Bruckner, che ben pochi conoscevano e che rispecchia più che non lo facciano le più grandiose sinfonie posteriori, la vera originalità del compositore austriaco, un po' confusasi, più tardi, con una sconfinata ammirazione per il fenomeno Wagner.

La stessa Filarmonica festeggiò, sotto gli auspici di Radio Germania, il 100° anniversario della nascita di Felix Draeseke. Questo maestro, allievo di Bülow e fervido discepolo di Liszt, si era fatto notare nella Germania divisa dai partiti Wagner e Brahms con varie composizioni ispirate alle idee wagneriane e lisztiane. Più tardi il suo fervore si affievolì, ed egli si avvicinò alla parte avversa, cioè ai brahmsiani. Di lui si è eseguita la *Sinfonia tragica*, direttore Hermann Stange.

Da ricordare un'altra commemorazione del Draeseke fatta nella di lui città natale, Coburgo, e durata tre giorni. Vi partecipò l'orchestra filarmonica di Monaco e patrocinava il festival Peter Raabe, successore di Strauss nella presidenza della Camera nazionale della musica. Diressero i maestri Meik di Coburgo e Leonhardt di Stoccarda.

Oltre alla *Sinfonia tragica* si udì un *Concerto* per pianoforte e orchestra, un *Requiem* e varia musica da camera. Al *Requiem* molti avrebbero preferito una parte del grande oratorio *Cristo;* il quale è forse il lavoro più importante del Draeseke; è un « mistero » composto di un prologo (la Nascita), e di tre oratori (la Consacrazione, il Profeta, Morte e Vittoria). Credo che il « Mistero » non si sia mai eseguito interamente, forse perchè abbisogna di tre serate; un po' troppo per un pubblico moderno, dato anche il carattere sempre austero della musica.

Durante il festival si tennero pure diversi discorsi, uno dei quali fu pronunziato dal Raabe. Si ebbe anche l'inaugurazione di un'artistica lapide di marmo sulla facciata della casa ove nacque il compositore.

Ritornando a Berlino, vedemmo Eugen Jochum, un giovane astro della bacchetta, dirigere il primo dei suoi quattro concerti con la Filarmonica. La novità era costituita da quattro tempi sinfonici di Filippo Jarnach, un artista di discendenza spagnuola da molto tempo acclimatato in Germania, già uno degli intimi di Busoni del quale neanche oggi dimostra di condividere le idee. Il titolo del nuovo lavoro è un po' strano: *Musica intorno a Mozart*, ma ascoltandolo lo si trova giustificato.

Un'altra novità ce la offrì Radio Germania con il *Concerto* per violino e orchestra di Werner Trenkner. Diresse magistralmente come sempre il Raabe, mentre nella parte a solo si distinse molto la giovane artista Isabella Schmitz. A capo dei filarmonici vedemmo pure il giovane compositore Chemin-Petit che presentò la propria novissima *Sinfonia in la minore*, un lavoro che faceva spesso crollare il capo ai critici e ai vecchi. Del resto, lo Chemin-Petit ha ancora tempo di svilupparsi nell'uno o nell'altro modo; anche in quello che piace ai vecchi...

KREFELD. — Il teatro comunale ha avuto il merito d'aver tentato d'arricchire il non grande repertorio lirico tedesco con un'opera comica del compositore renano August Bungert, noto per la sua tetralogia *Mondo omerico* e per l'amicizia con la regina di Romania Elisabetta detta Carmen Sylva. L'opera, già apparsa nel 1884 a Lipsia, è stata rifatta dal nipote dell'autore. Essa tratta di Gil Blas, il noto personaggio del Lesage, ed ha per titolo *Lo studente di Salamanca*. Il pubblico ha fatto buona accoglienza alla semi-novità, ma la critica, che non è mai stata tenera per il Bungert, si è tenuta riservata.

WIESBADEN. — Qui abbiamo avuto un altro « studente » nella nuovissima opera fantastica di Mirsch-Riccius *Lo studente di Praga*, che, sotto la direzione di Elmendorff e col Greverus protagonista, Ilse Habicht, Elena Braun e Herbert Alsen, altri interpreti, ottenne molti applausi.

Gli abituali festeggiamenti di maggio ebbero come unica « novità » *I vespri siciliani* di Verdi. Il maestro Elmendorff fu acclamato già dopo la sinfonia; piacquero specialmente il quartetto del primo atto, il gran duetto dei due uomini (Greverus e Harbich), il movimento delle maschere e le danze del corpo di ballo.

MONACO. — L'opera di Stato ha aperto i suoi battenti alla nuova opera lirica *Paese in fiamme* dell'Atterberg, alla quale un pubblico poco numeroso ha fatto buona accoglienza. Del lavoro stesso parlai già in una lettera dell'anno scorso in occasione della sua « primissima » a Brunswik. Il fatto di aver visto la luce in un teatro dell'importanza di quello di Monaco, è lusinghiero per l'attivo compositore scandinavo.

La comunità N. S. di cultura ritenne come un debito d'onore di consacrare tutta una settimana a Hans Pfitzner per il di lui 68° compleanno. Pfitzner era stato preso spesso di mira, nel passato, dai grandi critici ebrei e filosemiti che volevano colpire non tanto la sua musica quanto i suoi scritti polemici nei quali combatteva le tendenze atonali e altre, che i suddetti critici volevano far trionfare in Germania. E tutto ciò è ora, per lui, invece un titolo di gloria. Lo si vorrebbe mettere in prima linea e considerarlo un po' in contrasto a Strauss (il maestro di celebrità mondiale) ma non ci si riesce che in parte poichè la stessa musica è veramente un po' difficile per gli intendimenti del gran pubblico. Nessun lavoro nuovo fu eseguito in quella « settimana » a lui dedicata, tranne i *Canti* per soprano e per baritono con accompagnamento d'orchestra, che si possono considerare come una quasi novità e riportarono, per altro, un successo entusiastico, grazie anche agli artisti Maria Reining e Willy Schwenkreis.



Nel 1865 il *Tristano* si diede per la prima volta nel mondo all'Opera di Stato allora Opera reale. Era giusto che Monaco se ne ricordasse quest'anno e annunziasse la sua 325ª rappresentazione come il 70° anniversario del meraviglioso capolavoro. Per la circostanza si chiamò il Furtwängler a dirigere, mentre le cinque parti importanti erano affidate rispettivamente alla Trundt e all'Olzewska, al Pözer, al Nissen e al Weber. Regista era il Barrè.

Il pubblico che esauriva il teatro salutò gli artisti tutti con ovazioni interminabili. Dava il segno degli applausi lo stesso Führer che non aveva mancato di sottolineare con la sua presenza il festoso avvenimento.

Siccome la metropoli bavarese non ha una sala da concerto veramente grande, si è trovato un rimedio col trasformare un salone della Esposizione permanente sulla collina Teresa, in un ambiente capace di contenere seimila persone che fu inaugurato da Furtwängler che vi si recò a dirigere Beethoven, Knappertsbusch, a sua volta vi diresse la Nona, e infine, buon terzo, Riccardo Strauss vi presentò la sua *Sinfonia alpina* che in quel grandissimo ambiente, dotato anche di una felice acustica, ebbe in tutti i suoi particolari un risalto non comune e riportò un successo maggiore dell'ordinario.

Nel festival dei compositori monachesi notammo il bello e poderoso *Concerto* per pianoforte del compianto August Reuss, l'antesignano, insieme al suo amico e maestro Thuille, della cosidetta « scuola monachese »; poi *Variazioni* per orchestra di Hellmut Saller, *Inno* per coro e orchestra di Ernst Schiffmann, e una serie di *Lieder*, d'impronta prevalentemente brahmsiana. Più moderni e originali erano i *Lieder* di Cesare Bresgen. L'orchestra, fornita da Radio Monaco, ebbe a direttore Hans Adolf Winter.

Il festival ha avuto tutto il successo che gli organizzatori desideravano; e fra le novità rese note agli intenditori speriamo di ritrovarne almeno qualcuna sui programmi di quest'inverno.

LIPSIA. — Nella mia lettera precedente mi mancò lo spazio per parlare del festival Bach che, in questa città (dove il Maestro passò gran parte della vita e dove è sepolto), è stato naturalmente grandioso, per qualità e quantità di lavori prescelti. Siccome va da sè che in tale occasione i lavori più celebri fossero eseguiti e per di più con ogni cura dello stile dell'epoca e senza gli abituali rimaneggiamenti e tagli, mi limiterò a ricordare qualche esecuzione di carattere più raro, come quella dell'*Ode in morte della regina*, con l'originale accompagnamento di due liuti, e quella dei *Concerti* per due cembali magistralmente suonati da Günther Ramin e F. Högner. Citerò pure un concerto del Collegium musicum fatto tutto su strumenti storici dell'epoca di Bach tra i quali un violinetto dello Stradivari che con una *Suite* del Fux trasse il pubblico all'ammirazione; poi l'esecuzione di tutto il *Clavecin bien tempéré* sullo storico clavicordio, dal cantore Rudolf Opitz, il *Sagrificio musicale* nella nuovissima orchestrazione del David, molto lodata, e infine un'aria recentemente ritrovata, *Bekennen willich*, cantata da Lore Fischer.

AMBURGO. — Lo A.D.M., come ho già avvertito, aveva destinato questa città ad ospitare il 65° festival della propria associazione combinandolo con il 1° festival del cosidetto « Consiglio permanente per la collaborazione internazionale dei compositori ». Dei moltissimi lavori eseguiti in quell'occasione non ne ricorderò che una parte giacchè l'enumerarli tutti esorbiterebbe dai limiti di questa lettera.

Per quanto riguarda le opere teatrali, non vi è stata nessuna autentica novità; soltanto l'opera *Halka* del maestro polacco Moniuszko, edita nella seconda metà del secolo scorso, ma sinora ignota in Germania, poteva assumere l'aspetto di una novità, data anche l'importanza e la fama di cui gode il compositore nella sua patria e le qualità musicali e teatrali del lavoro stesso. Il successo calorosissimo dopo il primo atto si mantenne dopo il secondo, ma poi si affievolì durante gli altri due atti; ma forse accelerando i cambiamenti di scena e facendo qualche taglio si potrà rimediare.

Come esecuzione e allestimento l'Opera di Stato amburghese si è fatta molto onore. Diresse il maestro Schmidt Isserstedt, mentre lo stesso intendente Strohm ne fu il regista. Le prime parti erano affidate a Hertha Faust (Halka) e al tenore Ladis, fratello di Jan Kiepura; le danze a Helga Svedlund, i cori a Max Thurn. Da menzionare anche il baritono Hotter e la mezzosoprano Jungkind.

Le altre opere avevano il carattere di novità solo per gli ospiti stranieri; alludo ad *Il povero Enrico* di Pfitzner, alla *Fantasia di danze* del Weismann ed alle *Danze di Galanta e di Maroczek* dell'ungherese Kodály. A tutti nota era la pantomima *Il cappello a tricorno* del De Falla.

Ben altrimenti ricca di novità fu la parte sinfonica del festival. Fra le nuove sinfonie di tre autori la *Seconda Sinfonia* di Franco Alfano ha ottenuto il maggior plauso e fu giudicata più favorevolmente delle altre anche dalla critica. Altri successi italiani furono il poema *Sardegna* di Ennio Porrino e il *Tango* di G. Cesare Sonzogno.

Sulle orme di Debussy sembra camminare il

francese Gustavo Samazeuilh con il suo poema *Notte*, fortemente contrastante con l'allegro e qualche volta geniale frastuono delle musiche coreografiche dell'inglese Holst e dell'jugoslavo Gotovac, dal titolo *Il matto perfetto* la prima, e *Girotondo* la seconda.

Una buona parte nel successo riportato da questi due lavori e dal suddetto *Tango* l'ebbe Adriano Lualdi come direttore d'orchestra.

Altre novità, cioè tali in parte per la Germania in parte per gli ospiti stranieri, erano la suite *Carelia* del Sibelius, la *Ouverture* di Max Trapp, *Preludio Intermezzo e Aria* di Paul Graener, e due *Concerti* per pianoforte e orchestra rispettivamente di Bayer (austriaco) e di Rozycki (polacco).

Nei concerti da camera il miglior successo l'ottennero le composizioni seguenti: *Canti intorno alla morte* di Yrio Kilpiner, il compositore finno che già a Berlino e a Venezia era stato molto applaudito l'anno scorso; *Notturno* per quartetto d'archi e baritono di Othmar Schoeck e infine un *Quartetto in re* del cecoslovacco Novak.

Il festival di Amburgo ha poi avuto una continuazione in autunno a Berlino e questa seconda parte era dedicata esclusivamente ai compositori tedeschi. In quattro concerti udimmo una ventina di lavori in gran parte nuovissimi; e fra l'altro due *Sinfonie* in quattro tempi, una *Suite* pure in quattro tempi, un *Concerto* per pianoforte, Passacaglie, Fughe, Canti con accompagnamento d'orchestra ecc.

Gli autori patrocinati dall'A.D.M. erano di ogni età e d'ogni scuola; ma solo quelli avanguardisti non vi figuravano, forse perchè il concetto di « avanguardia » ha perduto un po' della sua forza suggestiva dopo gli eccessi degli atonalisti.

Ma se l'avanguardia d'una volta batteva via falsa, non è detto che ora non ci debbano più essere affatto avanguardisti. Soltanto la via da seguire deve essere totalmente diversa, e alla divisa « scienza e progresso », che ha fatto ormai il suo tempo avviando la musica a un lento suicidio, si deve opporre radicalmente la divisa « popolo e semplicità » nella quale è compreso anche il *vero progresso*, fenomeno del resto già altre volte osservato nella storia della nostra arte.

I compositori della seconda parte del festival non sembrano esser stati disturbati da pensieri di tal sorta: essi seguono una buona linea media, appartengono al « grosso », non all'avanguardia, ma neppure alla « retroguardia ». A parte forse Gernot Klussmann con la sua suite *Edda*, essi non nascondono la propria sudditanza ad alcuni grandi maestri consacrati come tedeschissimi dalla critica autorevole, si chiamino Brahms o Reger o Bruckner; mentre altri si appoggiano a qualche aspetto più caratteristicamente tedesco di un genio universale come Wagner o d'un grande artista europeo come Strauss.

La prossima stagione sinfonica ci farà ritrovare l'una o l'altra di tutte queste novità sul programma di qualche concerto normale, ed avremo allora l'occasione di riparlarne. Per ora ci limitiamo a citarne qualche titolo e qualche nome. Le *Sinfonie*, l'una in *fa diesis minore*, l'altra in *do diesis minore* (si notino le tonalità poco sinfoniche) erano rispettivamente di Weckauf e di Petersen; i *Canti* con orchestra di Rudolf Siegel (un allievo di Humperdinck) e del già nominato Jarnach; le *Passacaglie* ecc. di Schaub e di Rieth, il *Concerto* per pianoforte di Walter Lampe.

Nella musica da camera le velleità avanguardistiche (la vecchia divisa naturalmente) erano più frequenti, come per esempio negli *Studi* per due pianoforti del Petyrek e nel *Sestetto* del Brehme.

Nell'adunanza generale il presidente von Hausegger diede le dimissioni per ragioni di età, e a suo successore fu eletto per voto unanime Peter Raabe che riveste pure la carica di presidente della Camera nazionale della musica e avrà dunque largo campo in cui esplicare la sua attività.

Il Raabe diresse insieme all'Abendroth e a qualcuno degli autori le novità del festival. Egli è anche valente scrittore sovratutto di cose sociali attinenti alla musica, e buon oratore. E' poi notissimo in Germania e Ungheria come biografo di Liszt e ordinatore dell'edizione completa delle opere di costui. Che egli presieda ora all'A.D.M. fondata dallo stesso Liszt è quindi onore ben meritato.

La stagione d'autunno-inverno di Amburgo fu inaugurata da un concerto della Filarmonica di Berlino sotto la direzione di Furtwängler. Esso è degno di nota per la prima esecuzione del nuovissimo *Concerto* per violoncello e orchestra di Hans Pfitzner. Il lavoro breve, ma ben proporzionato e squisitamente strumentato, ottenne gran successo, grazie anche a Gaspare Cassadò che diede molto rilievo alla parte a solo, che a tratti, è bellissima.

***

FRANCOFORTE. — Al teatro dell'Opera destò interesse una serata di balli-pantomime, tutte realizzazioni coreografiche di musiche originalmente non scritte come illustrazioni di danze. Si tratta d'una idea prediletta della prima ballerina Sonia Korty che più che i balli già fatti sembra preferire le realizzazioni da crearsi su musiche da lei ritenute adatte. Avemmo così *Anfitrite* con la musica detta « dell'acqua » di G. F. Haendel, *Quadri d'una esposizione* con la musica del Mussorgski, nella riduzione orchestrale del Ravel, e *Giardinetto di paradiso* con musica dei liutisti del 500, ridotta da Carlo Orff: una cosettina veramente deliziosa. Molto bravi, accanto alla Korty, i ballerini Volpert e Gold. Dirigeva il maestro Wetzelsberger.

Grandi trasformazioni del palcoscenico portarono ad una chiusura del teatro dell'Opera. Il personale artistico rientrato dalle vacanze dà intanto piccole opere di repertorio e operette nel teatro della Commedia. Dopo la riapertura dell'Opera, che non tarderà molto, vi sarà abbondante materia su cui riferire.



DUISBURG. — Questo centro industriale è una delle poche città il cui teatro d'opera possa vantare un grande concorso di pubblico benchè non tema affatto di presentare delle novità — segno che la solita scusa che il pubblico non ami che la « roba conosciuta » non regge sempre. Così la *Leggenda dell'invisibile città di Kitesc* del Rimski, nuova per la Germania, fu accolta cordialmente; poi, con molto interesse, ma meno cordialmente, *Il Favorito* del Wagner-Régeny su cui riferii sotto la rubrica Dresda, nella mia lettera precedente. La stessa nuovissima opera fu data pure a Mannheim, come lo sarà quest'inverno a Monaco e in altri teatri importanti.

DUESSELDORF. — H. H. Dransmann, del quale vi parlai già altre volte, ha presentato un oratorio modernissimo dal titolo un po' curioso *Uno costruisce un duomo*, dove con molti cori parlati, con e senza accompagnamento orchestrale, cori cantati e parti a solo, egli ha musicato un testo del poeta Holzapfel che illustra con eloquenti ed alate parole il divenire del popolo sotto l'impulso nazional-socialista. Il maestro Balzer concertò il non facile lavoro, e gli ottenne, coadiuvato dai due cori (quello parlato era rappresentato da scelti elementi della N.S.A.D., cioè Servizio di lavoro), dai solisti Watzke, Noort e Hildegard Henecke e dall'orchestra municipale, un successo entusiastico.

In occasione del convegno nazionale della comunità N. S. di coltura, il teatro dell'Opera ha dato la nuovissima opera di Ludwig Maurick *Il ritorno di Jörg Tilman*, che tratta di un soldato della grande guerra combattente in prima linea che dopo una lunga odissea torna nella sua patria germanica. Nelle vicende del libretto il reale si alterna con l'irreale e l'opera si confonde più volte con l'oratorio per il compito speciale che l'autore assegna al coro (vocalmente difficilissimo), cioè di commentare la parte irreale delle varie vicende che si succedono sulla scena.

Come stile, la musica appartiene piuttosto al tardo romanticismo per la sua enfasi melodica e le sue esuberanze sonore, cosa che anche in un giovane non può troppo meravigliarci sapendo che oggi, essendosi dato il bando alle tendenze musicali del dopoguerra, i giovani che cercano di appoggiarsi a qualche parte credono che non resti loro più altra scelta che l'austero preclassicismo o il romanticismo di cui preferiscono allora la forma più avanzata e tecnicamente raffinata. La rappresentazione, con la regia dell'intendente Iltz e sotto la direzione del compositore, e con Alfred Poell protagonista, ebbe gran successo.

Oltre quest'opera, il Convegno offrì due concerti sinfonici, con molte novità su cui riferirò quando (e se) riappariranno nei concerti della stagione.

La vecchia e popolarissima *Gioconda* del Ponchielli ha avuto la sua rinascita tedesca qui a Düsseldorff, con gran piacere dei cantanti e del pubblico, ma accompagnata, come ben s'immagina, dalle ironiche smorfie della critica. Per Verdi, consacrato ormai come genio cui tutto si « perdona » passi; ma sopportare Ponchielli — questo è troppo... Il fatto che il primo direttore Balzer abbia ceduto, per la *Gioconda*, la bacchetta al secondo maestro Martini, fa quasi pensare che egli intendesse declinare ogni responsabilità. Ad ogni modo, il Martini, ben coadiuvato dai primi artisti del teatro, la Wollbrandt protagonista, la Hönger (Laura), il Noor nella parte di Enzo ecc. ha avuto con questo vecchio spartito molto successo.

COLONIA. — Il teatro dell'Opera ha presentato varie novità, in una serata tutta dedicata alla danza. L'eccellente corpo di ballo diretto da Inge Herting ha eseguito *La sacra fiaccola* dell'ungherese von Dohnanyi. Sono undici quadri di carattere fra austero e bizzarro; e vi è perfino la statua di una santa che ad un tratto comincia a muoversi per poi partecipare alla danza. La musica contiene molto *folklore*; ed è in parte un'edizione orchestrata della rapsodia per pianoforte *Ruralia Hungarica*. Il non breve lavoro che da qualche critico fu chiamato « opera danzata » era diretto dal maestro Riede.

La serata si completò con *Pascolo alpino* di Werner Egk, il giovane compositore avanguardista bavarese di cui ho già più volte parlato. Si tratta di una realizzazione coreografica del suo bozzetto sinfonico *Georgica*. Il balletto era diretto dall'autore e chiuse felicemente l'interessante serata.

ALFRED BRÜGGEMANN.

**Preghiamo vivamente di non inviarci notizie ed informazioni di carattere troppo strettamente personale; le quali, quindi, non potendo interessare la maggior parte dei lettori, non saranno pubblicate.**

# RECENSIONI

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

FERRANTI NOB. GIULINI MARIA — *Giuditta Pasta e i suoi tempi.* (Milano, senza ed., 1935).

Giovandosi d'una copiosa raccolta, tuttora inedita, di carte, di appunti, di lettere, questo volume, bene illustrato, rievoca simpaticamente l'attività gloriosa e intelligente di Giuditta Pasta fra il 1817 e il 1840. Più volte abbiamo affermato l'utilità, la necessità di siffatti libri, i quali col lumeggiare figure anche soltanto di interpreti, di esecutori, recano un indiretto e prezioso contributo alla storia delle maggiori persone e ai grandi eventi e periodi della storia nazionale della musica.

La nobile signora Ferranti Giulini ha semplicemente collegato i documenti con esili fili, commenti, ricordi, e con la citazione di giudizii sull'arte e la tecnica della famosa cantante rintracciati nei giornali italiani, francesi, inglesi. Altre interessanti notizie avrebbe potuto derivare da riviste e giornali d'altri paesi, dove le singolarità della Pasta furono valutate obbiettivamente e nel confronto con le maniere di canto locali. Ciò che è pur notevole nella storia del canto.

Lavoro affettuoso, e non turbato dall'ammirazione, il libro sarà da alcuni letto come un'ingenua biografia e un'amena cronaca dei costumi di quel tempo, da altri proficuamente commentato, per derivarne indizii e notizie giovevoli alla integrazione della sì ricca storia musicale italiana.

BUEKEN ERNST — *Ludwig van Beethoven.* (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam).

Cinque fascicoli, bellamente ornati anche con tavole fuori testo, com'è proprio di queste ammirevoli edizioni, compongono il saggio critico beethoveniano di quell'insigne musicologo che è Ernst Bücken dell'Università di Colonia. Succosa e precisa, la biografia sta in non molte pagine. Segue la dotta analisi delle opere.

Accenniamo brevemente alle conclusioni sulle caratteristiche. Innanzi tutto la ricerca dell'intiero come superamento della frammentarietà, come requisito tipico dell'artista classico, secondo il concetto che, espresso da Schiller, si trova incarnato e realizzato da Beethoven. Questa totalità domina la sua opera, se pur venga considerata, come è uso, in tre periodi. Dei quali l'ultimo, tanto diverso nelle condizioni dal primo, non ne differisce sostanzialmente. Quindi l'unità dello stile.

Le radici, nell'humus dei grandi viennesi, danno via via tronco e rami, sì che da seguace di Mozart e Haydn egli si trasmuta erede di quelli, e tocca l'acme della scuola viennese. Non si ripeta l'orioso parallelismo Goethe-Beethoven. Certo è che il balletto *Prometeo* rappresenta il momento più eroico del titanico musicista. La risoluzione festosa, dopo la battaglia e il tragico, indica la forma del pensiero e la opposizione a quella rassegnazione a cui molti uomini cedono. Il Coriolano invece rappresenta la più grande crisi della tensione tragica e la prostrazione. *Egmont*, la *V*, la *IX Sinfonia* riadducono il problema prometeico-classico.

ALTMANN WILHELM — *Führer durch die Violin - Literatur.* (J. S. Schubert e C., Lipsia).

L'Altmann, che s'è fatto una specialità delle guide, dei cataloghi, delle statistiche, compilazioni utilissime, inizia un'altra pubblicazione, che, non meno delle precedenti e contemporanee, interessa i musicisti, tanto gli esecutori, quando i musicologi, poichè agevola le loro ricerche, soddisfa le curiosità.

Egli ha ripreso e aggiornato la *Violin-Literatur* del Tottmann, ormai invecchiata, e serbandone la disposizione delle parti, l'ha corredata e ampliata con la cura che gli è propria. È questo dunque un volume che sarà utilmente consultato e giustamente apprezzato, per le ben distinte categorie delle opere artistiche o pedagogiche, per gli avvertimenti sui gradi della difficoltà tecnica, per le notizie bibliografiche.

RADICIOTTI GIUSEPPE — *Pergolesi.* (F.lli Treves, Milano).

È questa la ristampa del volume pubblicato nel 1910. Essa esce quattro anni dopo la morte dell'autore, con le varianti da lui stesso disposte. Poco egli aggiunse; parecchio tolse, purtroppo. Sopresse specialmente le citazioni musicali, quelle che in ogni libro di cultura documentano lo studio, illustrano meglio di qualsiasi descrizione il testo e le critiche, mettono sotto gli occhi del lettore le cose più notevoli in un'ampia produzione, che soltanto pochi possono conoscere direttamente.

I libri di cultura musicale in Italia sono sovente pavidi. Temono, si direbbe, d'esser culturali. Temono di perdere lettori, presentandosi quali dovrebbero essere. Cadono nel dilettantesco, tanto stimano dilettanti, nel peggior senso, i lettori.

Il Radiciotti aderì anch'egli all'andazzo e di un buon saggio documentato fece un libro squilibrato. Infatti delle duecento pagine onde consta il nuovo volume soltanto cinquantotto trattano ormai sommariamente della vita e delle opere principali, le altre descrivono la fortuna della musica pergolesiana in Europa, tratteggiano l'uomo, l'artista, elencano le opere. La parte della storia e della critica è dunque quella di Cenerentola. Peccato!

Pergolesi merita uno studio più esauriente e una conoscenza pubblica meno superficiale. La prima edizione sarà sempre consultata con utilità da chi voglia saperne un poco di più. Ma essa è ormai fra le rarità bibliografiche. E però questa, ornata di dodici buone illustrazioni, la sostituisce nella moderna libreria, e sarà pur gradita, malgrado i tagli, dagli amanti del grande musicista.



PINTO ALFREDO — *Musica moderna portuguesa e os seus representantes.* (Imprensa da livraria Ferin, Lisbona).

Il Pinto, che fa professione di critica musicale, raccoglie numerosi ritratti di contemporanei, documentati con l'elenco delle opere: Angelo, De Campos, Carneiro, Coelho, Codeiro, Costa, Cruz, Foo, Ferreira, De Freitas, Lacerda, Leça, Marques, Silva, Viana. In appendice, una memoria di David de Sousa.

GRUENINGER FRITZ — *Der Ehrfürchtige.* (Herder e Co., Freiburg in Breislau).

Ancora un libro su Anton Bruckner, dopo quelli di Auer e di Göllerich; non di critica, questo, e neppure semplicemente biografico. Come dice l'autore, è un racconto non romanzesco della vita e della fortuna di lui. Il piccolo Toneri e il compositore illustre vi appaiono simpatici e cordiali. Qualche capitolo, come quello in cui si narra l'addio alla scolaresca berlinese, è pregevole per la toccante evocazione.

ALTMANN WILHELM — *Katalog der seit 1861 in den Handel gekommenen theatralischen Musik.* (Verlag für musik. Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel).

A giudicare dai primi fascicoli finora apparsi, questo catalogo è redatto con solerte cura. Opere, operette, farse, antiche e moderne, edite dopo il 1861, e, s'intende, d'un certo valore, sono citate con ample informazioni, anche del librettista, del riduttore pel pianoforte, della prima rappresentazione, dell'editore. I migliori nomi italiani hanno il loro giusto posto nelle colonne degli elenchi.

ALTMANN WILHELM — *Kurzgefasstes Tonkünstler Lexikon.* (Gustav Bosse, Regensburg).

Espertissimo ormai di guide, di statistiche, di cataloghi, l'Altmann ha preso a rielaborare il *Lessico* di Frank, e lo ha aggiornato. La limitazione dello spazio gli consente di dedicare soltanto poche righe anche alle maggiori persone dell'arte e della storiografia. Molte e utili le abbreviazioni convenzionali. Presentemente la pubblicazione è giunta al quarto fascicolo e alla lettera G.

SCHUNEMANN GEORG — *Führer durch die deutsche Chorliteratur.* (Verlag für musik. Kultur und Wissensch., Wolfenbüttel).

Questo catalogo del repertorio corale offre i suoi servigi specialmente ai direttori, i quali (dice con ragione l'compilatore) hanno da scegliere nella letteratura corale fra ciò che il loro coro può fare e ciò che deve fare. Poichè un dovere morale e sociale è anche in ogni pratica artistica. Ma quella letteratura è vastissima, e la scelta non è facile.

Ecco il catalogo, che nella utile suddivisione delle rubriche secondo il contenuto, il tema, il genere e nelle informazioni minutiose delle edizioni, delle voci, della durata, agevola la via ai ricercatori, e quasi consiglia. A questo primo *Führer* per cori maschili seguiranno quelli per cori misti e per cori femminili, anch'essi redatti da Georg Schünemann, l'insigne storico e musicologo.

Oltre a offrir servigi ai direttori di coro, il catalogo riesce prezioso a chiunque voglia aver sotto gli occhi, disciplinata e coordinata, una produzione sì abbondante e storicamente tanto interessante.

*a. d. c.*

## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MUELLER (Von K.) — *Sonate* per Violino e Pianoforte. - *Trio* per Violino, Violoncello e Pianoforte. (Ed. Hug e Co., Zurigo).

È musica che non può lasciare indifferenti, perchè fa sentire una forza che non tutti riescono ad imprimere nelle loro opere.

Forza, dunque, sì, ma stranamente connessa, da parere ostentata. Per le due Sonate, bisogna anche vincere un certo senso di diffidenza, a causa del tessuto armonico, volutamente duro: e allora la chiarezza insita delle composizioni, vi porta a gustare le dovute intenzioni dell'A.

Il Trio appartiene allo stesso genere delle musiche precedenti: buona sostanza di contenuto ed equilibrio di forme.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Quintetto* per Archi e Pianoforte. (Ed. A. Forlivesi, Firenze).

È opera profondamente sentita, e tale profondità si constata maggiormente quando l'autore si abbandona, senza restrizione, a impressioni tenere e sognanti. Efficacissimi sono gli effetti contrastanti e gli accenti drammatici o patetici che, con sapiente misura, sono distribuiti nel lavoro.

Non saprei scegliere il tempo più riuscito di questo, perchè ogni tempo è animato da sincera poesia e scritto con freschezza di movimenti ed armonie. Di particolare interesse sono i procedimenti ritmici e il sentimento formale e melodico; quest'ultimo, materiato di una loquela musicale tutta nuova, aspira a divenire norma del domani.

GHEDINI (G. F.) — *Due Poemi* per Violino e Pianoforte. (Universal Edition, Lipsia).

Ogni parte di strumenti è indipendente, seppure subordinata alle altre per ragioni di concretezza d'ispirazioni.

Due lavori animati da genuina e vigorosa spinta lirica, che si manifesta, tanto nei tempi lenti di spirito patetico, quanto in quelli mossi e a carattere di slancio.

Lo stile è romantico-modernizzato, trattato con pieno possesso della forma e dell'elaborazione tecnica; l'effetto di sonorità è certo buono; l'edizione bellissima; la difficoltà contenuta nella buona media.

NIEMANN (W.) — *Venezianische Gärten* per Pianoforte. (Ediz. Litolff, Braunschweig).

Due composizioni romantiche programmatiche, di stile e cromatismo pianistiche scorrevoli; di vitalità, intima, ottima. In questo lavoro, si ritrovano le qualità insite che tutti riconoscono del Niemann.

ROSSI (D.) — *Sonata in Re* per Violoncello e Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Lavoro di ampio respiro, in cui maniera melodica, ritmo, tonalità provengono, senz'altro, da radici di arte prettamente italiana. È questo il primo grande pregio della Sonata.

L'autore deve essere assai giovane, e alle prime lotte tormentose con se stesso; perciò, nella composizione, non ancora si constata il necessario soggettivismo esclusivista; esso però mette in evidenza la insita, schietta natura musicale del compositore.

I tre tempi, contrastanti fra loro, sono pervasi da un appropriato virtuosismo tecnico e non mancanti di procedimenti vigorosi che servono a dare maggiore vitalità alla Sonata.

GUARINO (C.) — *Danza de la capa Roja*, per Pianoforte. (Bongiovanni, Bologna).

Il giovane maestro fa sentire tutto il vigore del suo stile teso e lineare, spesso aspro, ma intenso, intonato alle vecchie musiche italiane di danze, ma con rinnovati mezzi, specie armonici. È opera che richiede dall'esecutore sicurezza ed energia.

KUBINSZKY (R.) — 1. *Melodia* - 2. *Pezzo da Concerto* per Sassofono Contralto e Pianoforte.

KARJINSKY (N.) — 1. *Rondò* per Violoncello e Pianoforte - 2. *Domenica a Mosca* per Violoncello e Pianoforte - 3. *Canzone Russa* per Violino e Pianoforte.

BLANCHET (G.) — *Pavana* per Violino e Pianoforte. (Edizioni M. Eschig, Parigi).

La melodia e il pezzo da concerto di R. Kubinszky sono musica non difficile e gradevole, e intonata all'istrumento sollista. Il sassofono è trattato abilmente.

Il Karjinsky presenta tre pezzi di fresca vitalità e consigliabili per i principianti dei due strumenti.

La *Pavana* di Blanchet è lavoro fine e delicato e di facilissima esecuzione.

LISO E. PELILLI.

---

ROESGEN CHAMPION (M.) — *Trois Duos* pour Mezzo soprano et Contralto. (M. Senart, Parigi).

Nelle tre composizioni l'autore si afferma disinvolto e sicuro nel modo di svolgere il pensiero e di condurre la composizione; nella terza parte però egli aggiunge alle doti abituali anche una bella genialità.

CHOISY (L.) — *Six Nöels* pour une ou deux Voix egales. (Edizioni Henn, Ginevra).

La prevenzione contro la donna compositrice va man mano scomparendo specialmente quando essa ha l'accorgimento di mantenersi in un ambito delicato ed espressivo nel quale la finezza del gusto e la sottigliezza della fattura possono prendere il sopravvento. Laure Choisy ha scritto molto nel campo della musica infantile e le qualità aristocratiche del suo ingegno trovano il miglior risalto nella serie di Nöels, dei quali ella ha pure ideato il testo poetico, determinando una singolare gara di sonorità tra la parola e la musica.

PARMICIANO (G.) — *Lapide*, Lirica. (Edizioni Forlivesi, Firenze).

Come la parola può far prevedere, l'argomento della lirica non è allegro e la musica naturalmente assume uno spiccato carattere elegiaco.

CHIMERI (P.) — *Elegia* per Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Il compianto compositore bresciano ha voluto ricordare sonoramente una giovanissima allieva morta all'alba della giovinezza, ed ha profuso accenti di melanconica tenerezza in tutta la composizione, affermando le ben note sue doti di armonista distinto e di conoscitore dell'arte di cantare sul pianoforte.

ZANKE (H.) — *Idée musicale*, Flöte und Klavier. (Edizioni Zimmermann, Lipsia).

Notevole composizione sapientemente dedicata a mettere in evidenza le possibilità sonore e meccaniche dello strumento al quale ricorre.

CALDERARA (A.) — *Ninna nanna della bambola* per Pianoforte a 4 mani. (F. Bongiovanni, Bologna).

Forse il ritmo della composizione è un po' lontano da quello che contraddistingue il dondolio della culla, ma comunque l'andamento melodico della composizione riesce piacevole agli adolescenti esecutori.

PARMICIANO (G.) — *Una Dea morta dell'Acropoli*. Piano solo. (Edizioni Forlivesi, Firenze).

Su un'insistenza di accordi di nona si imperniano le due pagine pianistiche ispirate a funebre grandiosità.

ZANOLLI (W.) — *Serenata mesta*, per Arpa o Pianoforte. (A. e G. Carisch e C., Milano).

L'originalissimo movimento iniziale basta a infondere alla breve composizione un sapore di curiosità musicale.

MASSA (E.) — *Tarantelle* pour Piano. (Propr. dell'A., Montpellier).

Nella prima parte della danza l'insistenza della frase d'inizio nuoce alla scorrevolezza della composizione, come nella seconda l'irrequietezza armonica genera un senso di nervosità tonale.

RABEY (R.) — *Boîte de nuit*. (Heugel, Parigi).

Moderna nell'armonia, quadrata nel ritmo, la piccola composizione riesce piacevole alla lettura e all'esecuzione.

PAGANETTI (CH.) — *Scherzo* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Degno di nota per la vivacità degli andamenti e la garbatezza della forma, questo *Scherzo* può soddisfare le esigenze dei buoni violinisti.

E. OSSONE.


**PIANOFORTE A DUE MANI**

**E. MONTANARO**

**Primi palpiti.** Dodici pezzi dilettevoli facilissimi nell'estensione delle cinque note:

| | |
|---|---|
| E. R. 1629. - Fasc. I | L. 5,— |
| E. R. 1630. - Fasc. II | » 5,— |

**Paesaggi.** Piccole interpretazioni destinate alla gioventù:

| | |
|---|---|
| E. R. 1776. - Fasc. I | L. 3,— |
| E. R. 1777. - Fasc. II | » 3,— |
| E. R. 1778. - Fasc. III | » 3,— |
| E. R. 1779. - Fasc. IV | » 3,— |

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**


# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® SOC. AN. INIZIATIVE TURISTICHE, S. REMO. — A completamento di quanto abbiamo pubblicato nel nostro fascicolo 8-9, informiamo che il poema sinfonico intitolato ad Augusto, dovrà essere assolutamente inedito e non vincolato neppure a promessa di contratto editoriale. La scadenza per la presentazione dei lavori è stabilita pel 31 agosto 1936.

La giuria è composta dai maestri Alfano, Cilea, Malipiero, Mulè e Pizzetti.

® LA FONDAZIONE EMIL HERTZKA (Wienna I, Opernring 3) ha destinato il suo concorso (con premio di Sc. 3000) a lavori drammatico-musicali (opere, pantomime, balletti), che dovranno pervenire non oltre il 31 gennaio 1936.

La giuria è composta da Ernest Ansermet, Alban Berg, Ernst Krenek, Karl Rankl, Lothar Wallerstein, Egon Wellesz, Alessandro Zemlinsky.

® BANDA MUSICALE R. GUARDIA DI FINANZA, ROMA. — Il Concorso di cui al nostro fascicolo VIII-IX è prorogato al 31 dicembre, per la presentazione delle domande.

® È stata costituita a Roma un'ACCADEMIA FASCISTA DI MUSICA che ha lo scopo di fornire a uno scelto numero di Balilla e di Avanguardisti, i quali abbiano una spiccata tendenza per la musica, la possibilità di perfezionarsi attraverso uno studio sistematico e profittevole in questa nobile arte.

Gli ammessi a detta Accademia, i quali riceveranno gratuitamente il vitto, l'alloggio, le divise durante tutto il periodo dell'anno scolastico nel convitto annesso all'Accademia del Foro Mussolini, frequenteranno nel R. Conservatorio di S. Cecilia i corsi corrispondenti alle loro attitudini e beneficeranno di libri, tasse e materiale scolastico sino al termine degli studi.

I giornali pubblicano i nomi dei giovani ammessi, in seguito a regolare Concorso, a seguire il primo anno di studi. Essi sono quattro pel corso di pianoforte, cinque per quello di violoncello, nove per quello di violino e sette per quello di canto corale.

® IL CONCORSO NAZIONALE FRA GLI INTERPRETI DELLA CANZONE ITALIANA, tenutosi alla Spezia, ha avuto il seguente risultato: 1°) Andrea Zarzano di Termini Imerese; 2°) a pari merito, Guido Casadio di Ravenna e Manlio Maurelli di Macerata; 3°) Maria Grimaldi di Napoli; 4°) Giuseppe Giambi di Bologna; 5°) Enzo Arcari de La Spezia; 6°) Alberto Fommei di Siena; 7°) Piero Fusai di Siena; 8°) Virginio Caffi di Arezzo; 9°) Carlo Cini di Arezzo.

® L'ARTE BANDISTICA, CAPISTRELLO (AQUILA). — Al concorso di cui al nostro fascicolo di luglio u. s., per composizioni e trascrizioni per banda, sono riusciti vincitori i maestri Eugenio Giudici di Bergamo (1° premio) e Luigi Ingo di S. Stefano di Camastra (3° premio).

® IL MAESTRO ITALIANO SICA ha vinto il concorso indetto dal Consiglio Provinciale di Lima, in occasione del IV centenario della capitale del Perù, per una composizione sinfonica a tema libero e su motivi nazionali peruviani.

## NOTIZIE

® S. E. DINO ALFIERI, Presidente della Confederazione internazionale delle Società di Autori e Compositori, è stato ricevuto dal Duce al quale ha riferito sui problemi concernenti la protezione degli autori in senso internazionale, e sulla posizione adottata dalla Società degli Autori in merito alle questioni che saranno discusse alla conferenza diplomatica di Bruxelles per la revisione della Convenzione di Berna che tutela le opere letterarie ed artistiche.

Secondo il mandato ricevuto dal recente Congresso internazionale degli Autori, tenutosi a Siviglia, l'on. Alfieri ha presentato al Duce il voto del Congresso stesso, riassumente la dottrina degli Autori di fronte ai problemi artistici ed economici sorgenti dallo sviluppo attuale delle industrie che utilizzano le opere dell'ingegno e dalle necessità del grande pubblico.

® Il giovane MAESTRO GOFFREDO PETRASSI sta lavorando attorno a due importanti composizioni: *Salmo IX* (Il Notturno della Domeni-

ca) per coro e orchestra e *Concerto* per piano e orchestra.

Il Salmo, che si divide in due parti da eseguirsi senza interruzione, è un lavoro di ampio respiro e l'orchestra sarà composta di archi, ottoni e strumenti a percussione. Anche nel *Concerto* l'orchestra non sarà quella normale, ma formata da pochi strumenti in modo che ciascuno di essi abbia uno spiccato carattere concertante.

## La stagione lirica invernale

Ai programmi già pubblicati negli ultimi fascicoli, aggiungiamo questi altri, più recentemente stabiliti:

® Roma (Reale dell'Opera). — Opere nuovissime: *Cyrano di Bergerac* di Alfano, *Notturno romantico* di Pick Mangiagalli, *Il dottor Oss* di Annibale Bizzelli. Opere nuove per Roma: *Orseolo* di Pizzetti e *Dibuk* di L. Rocca. Opere di repertorio: *Giulietta e Romeo* di Zandonai, *L'Italiana in Algeri* di Rossini, *Trittico* e *Madama Butterfly* di Puccini, *La Fiamma* di Respighi, *Iris* di Mascagni (con la quale si aprirà la stagione), *Adriana Lecouvrer* di Cilea, *L'amore dei tre Re* di Montemezzi, *Andrea Chénier* di Giordano, *Mefistofele* di Boito, *Gioconda* di Ponchielli, *Un ballo in maschera* e *La forza del destino* di Verdi, *Manon* e *Werther* di Massenet, *Mignon* di Thomas, *Tristano e Isotta* di Wagner e *Pelléas e Melisande* con la compagnia dell'Opéra Comique di Parigi. Dirigeranno i maestri Serafin (la maggior parte delle opere), Bellezza, De Fabritiis e Alberto Wolff; quest'ultimo lo spartito debussiano.

® Torino (Regio). — *Lòlà* di Mulè e *Resurrezione* di Alfano (nuove per Torino); ed inoltre le seguenti opere di repertorio: *Otello, Traviata, Turandot, Butterfly, Barbiere di Siviglia, Tristano e Isotta, Werther* e *Carmen*.

Direttore Ghione. Altri maestri Erede e Sigismondo.

® Parma (Regio). — *Aida, Francesca da Rimini, Carmen, Andrea Chénier* e, nuove per Parma, *Le astuzie di Bertoldo* di Ferrari Trecate e *Maria Egiziaca* di Respighi. Quest'ultima sarà seguita, direttore lo stesso Respighi, da alcune sue composizioni sinfoniche. Altri direttori saranno i maestri Armani e Berrettoni.

® Trieste (Verdi). — Alle opere annunciate nel nostro fascicolo di agosto-settembre, è da aggiungere *La serva padrona* di Pergolesi.

® Modena (Municipale). — Il maestro Del Campo dirigerà tra la terza decade di novembre e la prima di dicembre: *Aida, Un ballo in maschera, Amico Fritz*.

® Como (Sociale). — Dal 6 al 25 febbraio si daranno *Tristano e Isotta, Aida, Bohème* e *Pescatori di perle*.

## La stagione concertistica

® Milano (Quartetto). — Ai concerti annunciati nel precedente fascicolo si devono aggiungere quelli del violinista Cillario, del pianista Arrau, e del Quartetto Kolisch col clarinettista Simon.

® Milano (Amici della Musica). — Inaugurerà la nuova stagione il violoncellista Pablo Casals. Seguiranno i pianisti Backhaus, Gieseking, Orloff e parecchi concertisti italiani quali le cantatrici Cascella, Fino Savio, De Vincenzi; i violinisti Lilia D'Albore e Abbado; il violoncellista Mainardi; i pianisti Pina Pitini, Piccioli, Vitale, Cohen, Caporali; il Trio Calace-Crepax. Si avranno anche udizioni speciali: una di musiche orchestrali del 700 italiane, rivelate e trascritte da F. Torrefranca; ed una di autori italiani moderni e romantici tedeschi, sotto la direzione di Roberto Lupi ed al piano Giorgio Favaretto.

® Roma (Augusteo). — I brani nuovi del programma (alcuni anzi nuovissimi) sono i seguenti: *La passione* di Malipiero, *Stabat Mater* di Labroca, *Concerto* per violino e orchestra di Tommasini, *Edipo Re* di Strawinsky. Si daranno anche *Il Miserere* di Giovanni Piatti, una *Fantasia* per organo e orchestra di M. E. Bossi e, per chiusura della stagione, la *Messa solenne* di Beethoven. È in programma anche un concerto di musiche di Saint-Saëns e, forse, un altro dell'Opera di Stato viennese.

Direttore artistico sarà Molinari (che ha inaugurato la stagione il 10 novembre), coadiuvato dal maestro Mario Rossi. Direttore del coro, Bonaventura Somma.

Altri direttori, in ordine di data dei rispettivi concerti, Dobrowen, Casella, Baroni, La Rosa Parodi, Mascagni, De Sabata, Georgescu, Mengelberg, Del Campo, Zandonai, Walter, Gravina, Ferrero.

Tra i solisti scritturati ricordiamo i pianisti Brugnoli, Loyonnet, Rubinstein, Février, Horowitz; i violoncellisti Mazzacurati, Piatigorsky, Menuhin; i violinisti Francescatti ed Enesco; la cantatrice Anderson.

® Roma (Santa Cecilia). — Si avvicenderanno i Quartetti Italiano dell'Augusteo, Pro arte nuova, Napoletano, Pro arte di Bruxelles, Kolisch; la Société des instruments anciens di Parigi; il Quintetto strumentale, pure di Parigi; il Piccolo coro diretto dal maestro Somma; i violinisti Barera, Mary Sardo, Marcella Conforto, Wanda Luzzato, Milstein, Colette Frantz e Ginette Neveu; il violoncellista Ranzato; i pianisti Rio Nardi, Brailowski, Horowitz, Fischer; le pianiste Pitini, De Maria, Gobbi-Belcredi; il chitarrista Segovia; la cantatrice Margherita Cossa; l'arpista Sassoli Ruata.

® Roma (Camerata Musicale). — I nove concerti già stabiliti avranno i seguenti programmi ed interpreti: 1°) musiche di D. Scarlatti (cantante Anzellotti, pianista Caporali), con conferenza di A. Ghislanzoni; 2°) musiche di compositori pugliesi del 700, con conferenza del dott. Bellussi; 3°) concerto bachiano (Lavinia Mugnaini, organista Bruno, sestetto strumentale); 4°) musiche per quartetto e quintetto (Quartetto Schininà, pianista Carnevali); 5°) serata del Quartetto di viole del prof. Matteucci, con la cantatrice Cattaneo; 6°) concerto di musica contemporanea (orchestra da camera diretta da Nino Medin; 7°) concerto spirituale del gruppo delle cantatrici italiane dirette da Maddalena Pacifico; 8°) riesumazione dell'*Euridice* di Peri, direttore A. Bizzelli; 9°) concerto del Quintetto a fiati del maestro Crespi, con la pianista Marcucci.

® Torino (Gruppo Universitario Musicale). — Sono scritturati il Sestetto Poltronieri; il Quartetto Calvet; i pianisti Marcel Maas, Walter Schlaufuss Bonini, Helena Morsztyn, Rudolf Serkin; il violinista Alfredo Dubois; i violoncellisti Feuermann e Silva; il Trio di Pesaro; le cantatrici Stella Calcina e Marian Anderson. Uno speciale concerto sarà dedicato alla Canzone monodica e polifonica francese ed un altro a musiche di Maurice Emanuel.

® Napoli (Accademia Napoletana). — I dodici concerti in programma avranno ad interpreti il Quintetto strumentale di Parigi; i Quartetti Busch e Calvet; i pianisti Fischer, Zecchi, Serkin, Gieseking e Tina De Maria; i violinisti Francescatti, Milstein e Gioconda De Vito; il violoncellista Mainardi.

® Parma (Società dei Concerti). — Nelle dodici udizioni promesse si avvicenderanno i violinisti Cassadò, Francescatti e Milstein; il violoncellista Nino Albertelli; i pianisti Horowitz e Nardi; il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri; i Quartetti Lener e Pro Arte di Roma; gli Instruments Anciens. Seguiranno i concerti di una scelta cantatrice e dell'Ochestra parmense.

---

® La R. Accademia di S. Cecilia in Roma inizierà durante il corrente anno scolastico quattro corsi liberi di perfezionamento delle seguenti materie: composizione (1° novembre 1935), pianoforte (1° dicembre 1935), violino (1° marzo 1936), violoncello (1° marzo 1936). La tassa d'iscrizione a ciascun corso è di L. 200, oltre quella di immatricolazione, ch'è di L. 60.

I corsi sono affidati, rispettivamente, ai maestri Respighi, Casella, Serato e Mainardi.

® Il Fondo di cultura presso il Ministero dell'Istruzione di Lettonia, destinato a corrispondere premi di incoraggiamento agli artisti, ha assegnato la somma di 2800 lire al maestro italiano Salvatore Indovino, il quale è attualmente il direttore dell'Opera di Stato di Riga.



® Le prossime rappresentazioni wagneriane di Bayreuth avranno luogo dal 19 luglio al 31 agosto 1936, ma subiranno una interruzione durante la quindicina olimpionica 1-16 agosto. Comprenderanno *Parsifal*, la *Tetralogia* e *Lohengrin* che ritorna su quelle scene dopo un'assenza di 26 anni. Ne saranno interpreti il tenore Max Lorenz, la soprano Maria Müller, la mezzo-soprano Margherita Klose e il baritono Herbert Janssen. Dirigeranno i maestri Furtwängler e Tietjen, intendente generale dei teatri di Prussia. Nel *Parsifal* e nell'*Anello del Nibelungo* il pubblico internazionale potrà riudire i più grandi cantanti wagneriani della scena lirica tedesca, primi fra tutti Frida Leider, Marta Fuchs e Rodolfo Bockelmann.

® La Camera musicale del Reich ha proibito ai negozianti di musica l'edizione e la vendita di opere musicali di autori che hanno abbandonato il territorio tedesco dopo la rivoluzione nazionale-socialista.

® Il Teatro Municipale di Chemnitz ha deciso quest'anno di rappresentare opere di ogni nazione. Sono state scelte: per l'Italia *La Traviata* e *Un ballo in maschera*; per la Francia *Carmen* e *Mignon*; per la Finlandia *Oesterbottninger*; per l'Olanda *I sarti di Schönau*; per la Norvegia *Le notti d'amore*; per la Polonia *Halka*; per la Russia *Boris Godunov*; per la Svezia *Engelbrekt*; per la Spagna *Il tridente* e per la Cecoslovacchia *La sposa venduta*.

# NECROLOGIO

### MIKLÒS RADNAI

All'età di soli 43 anni è morto il 4 corr. il dott. Miklòs Radnai, direttore del Teatro Reale dell'Opera di Budapest. Artista nell'anima, nei suoi dieci anni di direzione il Radnai aveva ottenuto risultati brillanti, arricchendo in modo notevole il repertorio del teatro, presentando delle esecuzioni di primissimo ordine (memorabile quella della *Turandot* di Puccini), rinnovando con gusto moderno la messa in scena di molti spettacoli. Egli era un convinto e profondo ammiratore della musica italiana.

La sua scomparsa è una gravissima perdita per la scena lirica magiara.

Alla vedova signora Lili Radnai vadano le nostre devote condoglianze.

® A Milano, il 2 c. m. il noto impresario teatrale Delfino Legnani, nato a Ferrara circa sessanta anni or sono, assai stimato per la sua onestà ed intelligenza.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### CANTO E PIANOFORTE

MALIPIERO (G. F.). La Passione. Oratorio, per Soli, Coro ed Orchestra - dalla rappresentazione della Cena e Passione di P. C. Castellani. (A) L. 15,—

*Quattro Canzoni* dal film «Follia messicana» (In Caliente) (MS-Br). Testo italiano di N. F. Neroni:

WRUBEL (A.) (testo inglese di M. Dixon):
——— (123511). Ti chiamo mio amor (To call you my own). (A) L. 5,—
——— (123515). Per Canto solo. » » 1,25
——— (123512). A Caliente (In Caliente). » » 5,—
——— (123516). Per Canto solo. » » 1,25
——— (123513). La dama in rosso (The lady in red). (A) L. 5,—
——— (123517). Per Canto solo. » » 1,25

WARREN (H.) (testo inglese di A. Dubin):
——— (123514). Muchacha. (A) L. 5,—
——— (123518). Per Canto solo. » » 1,25

### OPERE TEATRALI

MALIPIERO (G. F.). Giulio Cesare. Dramma musicale in 3 atti e 7 quadri, da Shakespeare. Libera traduzione e riduzione per canto e pianoforte di G. F. Malipiero. (A) L. 30,—

### CORO

RECLI (G.) (123550). *Bella bellina* (dal «Canti d'amore»); parole popolari senesi - a 2 voci femminili. Sole parti di canto (unite). (A) L. 1,50

### VIOLINO

ALARD (D.) (E. R. 1527). *10 Studi melodici e progressivi*, Op. 10 (2° Violino ad libitum). (B) L. 6,—
——— (E. R. 1528). *10 Studi brillanti* alla 3ª ed alla 4ª posiz., Op. 16 (2° Violino ad libitum). (B) L. 8,—
——— (E. R. 1533). *10 Studi artistici*, Op. 19 » » 7,50

### MANDOLINO

*Quattro Canzoni* dal film «Follia messicana» (In Caliente). Testo italiano di N. F. Neroni:

WRUBEL (A.)
——— (123515). Ti chiamo mio amor. (A) L. 1,25
——— (123516). A Caliente. » » 1,25
——— (123517). La dama in rosso. » » 1,25

WARREN (H.)
——— (123518). Muchacha. » » 1,25

### ORCHESTRA

PIZZETTI (I.) (123487). *Concerto in Do*, per Violoncello ed Orchestra. Partitura in-16°. (A) L. 25,—

### LIBRETTI

MUCCI (E.). La Samaritana. Episodio evangelico. Musica di L. Refice. L. 5,—

## ALTRE EDIZIONI

### MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

FRANCK (C.). *Klavier-Trio. Fis moll.* (E. Eulenburg, Leipzig).

JOACHIM DE ARANA (D.). *Sonata.* Réalisation pour Violon et Piano (R. F. Donostia). (Max Eschig, Paris).

KARJINSKY (N.). *Dimanche à Moscou; Ronde.* Violoncelle et piano. — *Pièce de Concert; Mélodie.* Saxophone, Alto mi bem. et Piano. — *Chanson russe.* Violon et Piano. (Max Eschig, Paris).

KARG-ELERT (S.). *Kadenzen* zum D. dur Konzert N. 2 für Flöte, von Mozart. (W. Zimmermann, Leipzig).

LOCATELLI (P.). *Sonate E. Moll* für 2 Flöten. (W. Zimmermann, Leipzig).

LOCK (M.). *The Tempest*, arranged in two Suites for String Orchestra with optional Pianoforte. (H. Gillies Whittaker). (Oxford University Press, London).

MANFREDINI (Fr.). *Sinfonia X.* Partitur. (Universal Edition, Wien).

MOZART (W. A.). *Konzert B. dur* für Fagotto. (Litolff's, Braunschweig).

MUELLER (P.). *Dorisches Stück.* Violoncell und Klavier. (Hug & Co., Leipzig).

MUELLER (von K.). *Sonate* für Violine und Klavier Op. 31, N. 1; *Idem*, Op. 31, N. 2. — *Trio* N. 1 für Klavier, Violine und Violoncell, Op. 30. (Hug & Co, Zurich).

NIEMANN (W.). *Kleine Musik* im alten Stil für Flöte und Klavier. (W. Zimmermann, Leipzig).

PALMER (C.). *Quintette.* Quatuor à Cordes et Piano. (Hug & Co, Zurich).

PESTALOZZI (H.). *Streichquartett* in einem Satz. Partitur. (Hug. & Co. Leipzig).

POOT (M.). *Trois Pièces en Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. (M. Eschig, Paris).

ROSSI (D.). *Sonata in re* per Pianoforte e Violoncello. (A. & G. Carisch & C., Milano). L. 20,—

ROUSSEL (A.). *Andante et Scherzo* pour Flûte et Piano. (Durand & C., Paris).

SAMAZEUILH (G.). *Luciole*, Flûte et Piano. (Durand & C., Paris).

SCOLASTICUM. — *Unterstufe*, Reihe III, Heft I (Violinen, Violoncello, Viola, Flöte, Klavier ad lib.); *Mittelstufe*, Reihe III, Heft I und II (Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, Bläser, Klavier ad lib.); Reihe IV, Heft I (Violinen, Violoncello, Klavier (Cembalo), Kontrabass ad lib.); *Oberstufe*, Reihe II, Heft II (Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier, Bläser ad lib.); Reihe III, Heft I (Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass, Bläser, Klavier ad lib.). (Litolff's, Braunschweig).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore Carlo Clausetti; Responsabile Antonio Manca
Tip. E. ZERBONI - Milano - Via Carlo Poerio, 13


## DITTE RACCOMANDATE

### NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*
**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

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

*NAPOLI.*
**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*
**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*
**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*
**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

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

*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.

### INDIRIZZI DIVERSI

*MILANO.*

**Comp. di Assicuraz. Milano** - Via Lauro 7.

**Lamperti e Garbagnati** - Piazza S. Alessandro, 4 - Apparecchi fotografici.

**Ricordi e Finzi** - Via del Palazzo Marino, 3 - Pianoforti: le migliori marche.

**Soc. An. Naz. del Grammofono** - Via Domenichino, 14 - Grammofoni - Dischi - Radio.

# 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 · XVII · NVMERO XII DICEMBRE · MCMXXXV · XIV

*Tassa pagata per supplemento*

# REGALATE PER NATALE

## EDIZIONI COMPLETE DI DUE O TRE DISCHI

**"LA VOCE DEL PADRONE"**

| | | | |
|---|---|---|---|
| BACH G. S., Concerto di Brandeburgo n. 2, « Fa magg. ». *Orch. Sinf. di Filadelfia. M.o Stokowsky* | AW | 100/102 | L. 90 |
| BACH G. S.,Concerto di Brandeburgo, n. 5 in « Re magg. ». *Cortot, p., Thibaud, v., Cortet, f. e orchestra* | DB | 1783/1784 | L. 60 |
| BACH G. S., Concerto in « Mi bem. ». *Menuhin, viol. e Orch. M. Enesco* | DB | 2003/2005 | L. 90 |
| BACH. G. S., Concerto in « Re min. », per due violini e Orch. *Menuhin-Enesco, Orchestra Monteux* | DB | 1718/1719 | L. 60 |
| BACH G. S., La Ciaccona. *Orch. Sinf. di Filadelfia, M.o Stokowsky* | DB | 2451/2453 | L. 90 |
| BEETHOVEN, Sonata in « Do min. », Patetica. *Backhaus, p.* | DB | 1031/1032 | L. 60 |
| BEETHOVEN, Sonata « Al chiaro di luna », op. 27, n. 2. *Backhaus, p.* | DB | 2405/2406 | L. 60 |
| BEETHOVEN, Sonata « Les adieux », op. 71. *Backhaus, p.* | DB | 2407/2408 | L. 60 |
| BEETHOVEN, L'Appassionata. Op. 57. *Fischer, p.* | DB | 2517/2519 | L. 90 |
| BRAHMS, Sonata in « La magg. », op. 100, n. 2. *Busch, v.; Serkin, p.* | DB | 1805/1806 | L. 60 |
| BRAHMS, Sonata in « Sol magg., op. 78. *Busch, v.; Serkin, p.* | DB | 1527/1529 | L. 90 |
| CHOPIN, Studi, op. 10 n. 1 a 12. *Cortot, p.* | DB | 2027/2029 | L. 90 |
| GLAZOUNOW, Concerto in « La min. », op. 82. *Heifetz, v. con Orch. Fil. M.o Barbirolli* | DB | 2196/2198 | L. 90 |
| GRIEG, Concerto in « La min. », op. 16. *Backhaus, p. con Orch. Sinf. M.o Barbirolli* | DB | 2074/2076 | L. 90 |
| HAYDN, Trio in « Sol magg. ». *Thibaud, v., Cortot, p., Casals, violoncello* | DA | 895/896 | L. 44 |
| LJADOW, Otto Storielle di fate russe. *Orch. Sinf. di Londra* | AW | 168/169 | L. 60 |
| MENDELSSOHN. Concerto in « Mi min. », op. 64. *Kreisler v. con accomp. d'Orch.* | DB | 2460/2462 | L. 90 |
| MOLINARI, Concerto grosso in « Sol min. ». *Proff. Orch. Scala, M.o Guarnieri* | S | 10105/10106 | L. 50 |
| MOZART. Quartetto in « Do magg. », op. 465. *Quartetto d'Archi di Budapest* | DB | 1863/1865 | L. 90 |
| MOZART, Sinfonia in « Re magg. », op. 35. *Orch. Fil. Sinf. di New York, M.o Toscanini* | AW | 111/113 | L. 90 |
| MOZART. Sinfonia in « Sol min. », N. 550. *Orch. Fil., M.o Koussewitzki* | DB | 2343/2345 | L. 90 |
| MOZART, Sonata n. 42 in « La magg. », K. 526. *Menuhin Yehudi, v. e Hepzibah, p.* | DB | 2057/2058 | L. 60 |
| PROKOFIEFF, Sinfonia class. in « Re magg. ». *Orch. Sinf. di Boston, M. Koussevitzky* | AW | 173/174 | L. 60 |
| RAVEL, Bolero. *Orch. Sinf. di Boston, M.o Koussevitzky* | AW | 175/176 | L. 60 |
| RIMSKY KORSAKOW, Capriccio spagnolo. *Orch. Sinf. di Londra, M.o Coates* | AW | 177/178 | L. 60 |
| RIMSKY KORSAKOW, Grande Pasqua Russa (La). *Orch. Sinf. di Filadelfia, M.o Stokowsky* | AW | 81 e 83 | L. 60 |
| SAINT-SAENS, Carnevale degli animali (Il). *Orch. Sinf. di Filadelfia, M.o Stokowsky* | AW | 261/263 | L. 90 |
| SCHUBERT. Duo per piano e viol. in « La magg. », op. 162. *Rachmaninoff p. Kreisler v.* | DB | 1465/1467 | L. 90 |
| SCHUBERT, Grande fantasia in « Do magg. », op. 159. *Busch, v., Serkin, p.* | DB | 1521/1523 | L. 90 |
| SCHUBERT, Sinfonia n. 8 in « Si min. » (Incompiuta). *Orchestra Sinf. di Filadelfia, M.o Stokowsky* | AW | 138/140 | L. 90 |
| STRAUSS R., Till Eulenspiegel. *Orch. Sinf. B.B.C., M.o Busch* | DB | 2187/2188 | L. 60 |
| STRAUSS R., Morte e trasfigurazione, op. 24. *Orch. Sinf. di Filadelfia, M.o Stokowsky* | DB | 2324/2326 | L. 90 |
| TARTINI, Trillo del diavolo. *Menuhin, v.* | DB | 1786/1787 | L. 60 |
| TCHAIKOWSKI, Ouverture 1812. *Orch. Sinf. di Filadelfia, M.o Stokowsky* | DB | 1663/1664 | L. 60 |
| VERDI, Quartetto in « Mi min. », per archi. *Quartetto di Roma* | DB | 4427/4429 | L. 90 |
| VIVALDI, Concerto per quattro pianoforti e orchestra | S | 10447/10448 | L. 50 |

**Se siete amanti della buona musica scegliete una di queste opere. Sarà di vero godimento per la vostra famiglia in queste serate invernali.**

RIVENDITORI IN TUTTE LE CITTÀ D'ITALIA E COLONIE





# OPOPEPTOL

CARLO ERBA MILANO

**Mangiare sufficientemente: sta bene!**

ma quel che più importa è di assimilare quanto si mangia perchè il nostro organismo se ne avvantaggi.

Una regolare assimilazione avviene solo mediante una completa digestione.

**Una completa digestione è sempre assicurata dall'uso dell' OPOPEPTOL**

**20 GOCCIE DOPO I PASTI**



Gli autentici pianoforti

STEINWAY & SONS

C. BECHSTEIN

si trovano in vendita esclusivamente presso

**RICORDI & FINZI**

**MILANO**

Corso del Littorio, 1 bis - Telef. 82-361



QUALUNQUE ALTRA MARCA — QUALUNQUE PREZZO

# Opere di Compositori Italiani viventi

## da rappresentarsi durante la stagione 1935-36

### NOVITÀ ASSOLUTE

*TEATRO REALE DI ROMA e OPERA COMIQUE DI PARIGI*

**CYRANO DI BERGERAC** di **F. ALFANO.**

Commedia eroica di E. ROSTAND. Libretto in 4 atti e 5 quadri di E. CAIN. Adattamento ritmico italiano di C. MEANO e F. BRUSA . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO REALE DI ROMA*

**IL DOTTOR OSS** di **A. BIZZELLI.**

Fantasia lirica in 2 atti e 3 quadri di A. LEGA (da Verne) . . . . L. 30 - L. 3,—

*TEATRO PETRUZZELLI DI BARI*

**ASTUZIE D'AMORE** di **F. CASAVOLA.**

Un atto e 3 quadri di A. ROSSATO . . . . . L. 20 - L. 2,—

*TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA*

**GIULIO CESARE** di **G. F. MALIPIERO.**

Dramma musicale in 3 atti e 7 quadri (da SHAKESPEARE). Libera traduzione e riduzione di G. F. MALIPIERO . . . . . L. 50 - L. 3,—

*TEATRO ALLA SCALA DI MILANO*

**IL CAMPIELLO** di **E. WOLF-FERRARI.**

Commedia lirica in 3 atti. Libretto di A. GHISALBERTI, ridotto dalla commedia di C. GOLDONI . . . . . L. 50 - L. 4,—

### OPERE RECENTI

*TEATRO REGIO DI TORINO*

**LIOLA'** di **G. MULÉ.**

Tre atti di ROSSATO, dalla commedia di PIRANDELLO . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO ALLA SCALA DI MILANO e REALE DI ROMA*

**ORSEOLO** di **I. PIZZETTI.**

Dramma in 3 atti di I. PIZZETTI . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO S. CARLO DI NAPOLI e VERDI DI TRIESTE*

**CECILIA** di **L. REFICE.**

Azione sacra in 3 episodi (4 quadri) di E. MUCCI . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO REALE DI ROMA e CARLO FELICE DI GENOVA*

**LA FIAMMA** di **O. RESPIGHI.**

Tre atti di C. GUASTALLA . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO REGIO DI PARMA e COCCIA DI NOVARA*

**MARIA EGIZIACA** di **O. RESPIGHI.**

Mistero in un atto e 3 episodi di C. GUASTALLA . . . . . L. 30 - L. 3,—



*TEATRO REALE DI ROMA*

**IL DIBUK** di **L. ROCCA.**

Un prologo e 3 atti di R. SIMONI dalla Leggenda di SCIALUM-SKI . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO ALLA SCALA DI MILANO*

**LA FARSA AMOROSA** di **R. ZANDONAI.**

Tre atti e 5 quadri di A. ROSSATO da P. DE ALARCON . . . . L. 50 - L. 4,—

### IMPORTANTI RIPRESE

*TEATRO REGIO DI TORINO*

**RESURREZIONE** di **F. ALFANO.**

Quattro atti di C. HANAU . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO ALLA SCALA DI MILANO, REALE DI ROMA e MASSIMO DI CATANIA*

**IRIS** di **P. MASCAGNI.**

Tre atti di L. ILLICA . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO REALE DI ROMA*

**L'AMORE DEI TRE RE** di **I. MONTEMEZZI.**

Tre atti di S. BENELLI . . . . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO S. CARLO DI NAPOLI*

**IL SALICE D'ORO** di **R. PICK-MANGIAGALLI.**

Favola musicale. Azione mimica. Testo di R. PICK MANGIAGALLI . L. 20 - L. 1,50

*TEATRO REGIO DI PARMA, VERDI DI TRIESTE, PETRUZZELLI DI BARI*

**FRANCESCA DA RIMINI** di **R. ZANDONAI.**

Tragedia in 4 atti di G. D'ANNUNZIO, ridotta da T. RICORDI . . L. 50 - L. 4,—

*TEATRO REALE DI ROMA*

**GIULIETTA E ROMEO** di **R. ZANDONAI.**

Tre atti di A. ROSSATO . . . . . L. 50 - L. 4,—

I prezzi indicati a fianco di ciascun'opera si riferiscono allo spartito per canto e piano (per "Il Salice d'oro„ per solo piano) ed al libretto.

**G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO**

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

# 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. Casella. — Le sinfonie di Muzio Clementi . . . . . Pag. 413

G. Berra. — L'Accademia di musica antica in Venezia . . . . . » 420

**RIVISTA DELLE RIVISTE:** L'eccentricità di D. Scarlatti. - Il carattere di Spontini. - Italia. - Estero . . . . . » 425

**VITA MUSICALE:** Teatri. - Concerti . . . . . » 430

**CORRISPONDENZA DALL'ESTERO:** Lettera da Parigi (R. Schnabl Rossi) . . . » 433

**RECENSIONI:** Autografi inediti di Donizetti. - Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 436

**IN TUTTI I TONI:** Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 441

**BIBLIOGRAFIA:** Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 444

**INDICE** delle materie pubblicate nel 1935 . . . . . » 445


**BRANO MUSICALE**

G. L. Fernandez: *Marcha dos soldadinhos desifinados.*


COMPAGNIA DI ASSICURAZIONE DI MILANO

**SOCIETÀ ANONIMA - Istituita nel 1825**

**Capitale Sociale L. 48.000.000 interamente versato**

IL PIÙ ANTICO ISTITUTO ITALIANO DI ASSICURAZIONE

**Incendi - Vita - Rendite vitalizie**

**Infortuni - Responsabilità civile - Furti**

**Grandine**

AGENZIE IN TUTTE LE CITTÀ DEL REGNO

SEDE IN MILANO - Via Lauro N. 7


ANNO XVII. DICEMBRE 1935-XIV N. 12

MVSICA D'OGGI

# Le sinfonie di Muzio Clementi

Se pur il gran pubblico, il quale si rappresenta Muzio Clementi suppergiù come un secondo Czerny, ignorando totalmente che l'autore del *Gradus ad Parnassum* sia stato non solamente un grandissimo compositore, ma anche l'unico sinfonista che possa opporre l'Italia ai tedeschi in tutto lo scorso secolo — se pur questo pubblico vive tuttora in questa tragica ignoranza della reale statura storica di un Maestro che l'Italia dovrebbe onorare come uno dei suoi maggiori creatori di bellezza musicale — tuttavia l'esistenza di una attività sinfonica di Muzio Clementi è stata sino a pochi anni fa nota ad un ristretto numero di musicisti e di musicologi. Si sapeva che Clementi aveva scritto, dapprima nella sua giovinezza e più tardi nel periodo 1813-1826, circa *venti* sinfonie per grande orchestra, delle quali si trovano numerose tracce di esecuzioni nei programmi inglesi, tedeschi e francesi di quei medesimi anni. Si sapeva anche che la critica del tempo aveva manifestato la sua alta ammirazione per quei lavori, rilevandone « la solidità di costruzione, la strumentazione magistrale, gli effetti arditi, la novità della forma, la purezza melodica degli adagi », ecc. Molte volte anzi — mentre taluni critici sembravano spaventati dalle audacie di quell'arte, altri scrittori invece non esitavano a preferire queste sinfonie a quelle di Beethoven e di Haydn. Si poteva insomma comprendere, da questa documentazione, che non solo Clementi fosse stato un sinfonista fecondo e combattivo, ma anche che questa sua produzione sinfonica avesse suscitato, lui vivente, il maggior interesse in Inghilterra, in Germania ed in Francia. Maggiormente misteriosa era quindi la scomparsa totale di queste sinfonie avvenuta colla sua morte (come è noto, Clementi, nato a Roma in *Banchi Vecchi* nel 1752, morì a Evesham il 10 marzo 1832), dato che due sole sinfonie erano state da lui pubblicate (le due giovanili in *Si bemolle* ed in *Re* vennero infatti edite in parti staccate da Longmann e Broderip a Londra nel 1788), che tutte le altre erano rimaste inedite, e che alla morte di Clementi non si era rinvenuto nessun manoscritto orchestrale. Tuttavia, il *British Museum* di Londra era entrato in possesso, nel 1871, di alcuni autografi clementini, tra i quali un mirabile *allegro* di sinfonia in *re maggiore* preceduto da una stupenda introduzione minore, frammento che avrebbe bastato da solo — se esaminato con maggior cura invece che erroneamente qualificato « abbozzo » nel catalogo del British Museum — a dare una altissima idea del valore di Clementi sinfonista. Ma queste poche luci non erano sufficienti a diradare le tenebre che sembravano ormai avvol-

gere per sempre l'opera sinfonica del Maestro romano, e la straordinaria bellezza del frammento posseduto dal museo britannico, sembrava fatta sopratutto per acuire il rimpianto di una perdita così grave per la storia del sinfonismo in generale e di quello italiano in particolare.

***

Nel 1917, moriva a Londra un vecchio musicologo inglese, il Dr. William H. Cummings, il quale lasciava una ricca eredità di musica e di autografi. Questi venivano poco tempo dopo venduti all'asta dalla Casa Sotheby di Londra, ed il catalogo annunciava che — fra questi autografi — vi era un importante lotto di manoscritti di Muzio Clementi. Come fossero questi entrati in possesso del dottor Cummings non è stato possibile sapere, dato che le traccie di questi manoscritti erano già perdute alla morte di Clementi. Fu altissimo merito del Dr. Carl Engel, allora capo bibliotecario della *Library of Congress* di Washington, di comprendere subito l'importanza di questo fascio di carte e di assicurarne la proprietà alla grande biblioteca statale americana. La scoperta venne rivelata al mondo musicale da vari scritti, tra i quali quello memorabile di G. Saint-Foix apparso sulla *Rivista Musicale* di Torino nel 1924. Ma la sensazionale notizia non valse ancora a scuotere la indifferenza del mondo musicale verso il nome di Clementi e così avvenne che nessun musicista europeo e nemmeno, ahimè, italiano, ebbe la curiosità di andare a vedere questi manoscritti sul posto, o per lo meno di chiederne comunicazione fotografica alla Library, e che i preziosi cimeli rimasero allora a Washington ad attendere che qualche studioso italiano volesse finalmente interessarsi di loro e ridare a quelle musiche la nuova vita alla quale la loro bellezza conferiva pieno diritto.

Ritornando agli Stati Uniti (dopo una assenza di oltre cinque anni), nello scorso ottobre, mi recai subito a Washington, onde prendere visione di questi autografi, nei quali ero da anni certo di trovare la conferma della grandezza dell'arte sinfonica di Clementi, da me sempre intraveduta a traverso le due Sonate. E la settimana che passai a studiare quei manoscritti fu pienamente fruttuosa, come adesso dirò.

I manoscritti posseduti dalla *Library of Congress* comprendono 154 fogli di musica ed oltre un centinaio di pagine di abbozzi vari e di documenti musicali di ogni genere. Da un primo esame appare subito l'identità perfetta della bellissima calligrafia musicale con quella dei frammenti conservati al *British Museum*. I manoscritti sinfonici propriamente detti comprendono quattro sinfonie, una prima in *do maggiore*, la seconda in *re maggiore*, la terza intitolata *Great National Symphony* (che, stando alle cronache del tempo, sarebbe la penultima scritta da Clementi e che daterebbe dal 1824) ed infine una ultima sinfonia, questa pure in *re maggiore*. Nessuna di queste sinfonie si può dire veramente completa, perchè — cosa curiosa — nessuno dei primi tempi è rimasto intatto. Ma un attento studio mi convinse rapidamente che era perfettamente possibile ricostituire ciò che mancava a queste musiche, e così giunsi ben presto alla certezza che almeno due delle sinfonie avrebbero potuto rivivere di nuova e fiorente vita sonora.

***

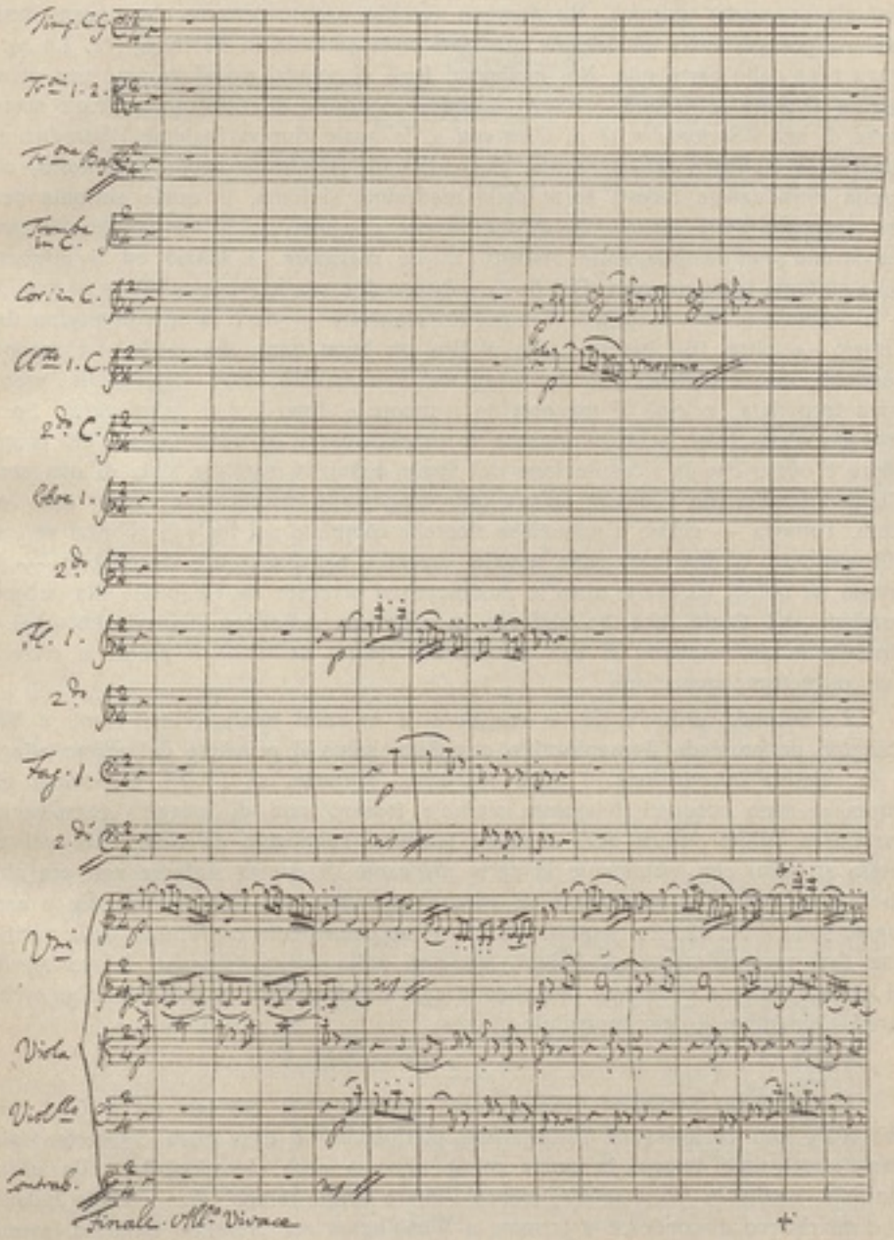
La prima sinfonia — in *do maggiore* — ha un primo tempo mancante delle prime otto pagine e di tutta l'introduzione precedente l'allegro. La ricostruzione



## SINFONIA IN «DO MAGGIORE»

(*Finale* - allegro vivace)

**L'autografo appartiene alla Library of Congress, Washington.**



dell'inizio dell'allegro — del quale si avevano più oltre alla ripresa i due temi fondamentali, non presentò per me alcuna difficoltà. Rimaneva però la questione dell'introduzione, la quale evidentemente, non mi sentivo di inventare. Vero è che avevo trovato — in quella massa di abbozzi facente seguito ai manoscritti veri e propri delle sinfonie — quattro fogli contenenti una bellissima introduzione di sinfonia pressochè ultimata. Ma nessuno avrebbe saputo provare che questa introduzione potesse avere un legame qualsiasi colla sinfonia in *do maggiore*. La sorte stava però dalla parte mia. Nei medesimi fogli di schizzi trovai dunque una prima pagina di parte di secondo violino — unica superstite di tutto un materiale scomparso di una «*Sinfonia n. 1 di Clementi* », la quale riuniva insieme l'*introduzione* ritrovata e l'*allegro* dell'autografo. Ecco dunque provato in modo perentorio, che quella introduzione faceva parte della medesima sinfonia, la quale sinfonia però era dapprima stata scritta (ed evidentemente eseguita) in *si bemolle* e più tardi trasportata dall'incontentabile Maestro in *do maggiore*. L'adagio ed il minuetto della sinfonia sono completi. Del finale esistono due versioni : la prima in *si bemolle* e la seconda in *do*. Al primo manoscritto mancano — dopo la quarta pagina dall'inizio — oltre 160 battute, vale a dire un buon terzo del totale. La seconda versione, quella definitiva in *do maggiore*, non sembra, cosa inspiegabile, essere stata terminata, e cioè il manoscritto « muore » dopo i due primi terzi. Se il secondo finale fosse stato puramente e semplicemente la trasposizione del primo, allora è ovvio che la ricostituzione del finale definitivo sarebbe stata di una semplicità infantile. Ma Clementi aveva fatto moltissime modificazioni tre le due versioni. Tuttavia — grazie a minuziose ricerche compiute sui fogli di abbozzi annessi alle sinfonie, di una calligrafia talvolta orrenda, ma finalmente decifrabile — ho potuto su questi ritrovare tutte le modificazioni arrecate da Clementi alla seconda versione del finale, che ho rimesso in partitura definitiva. Dimodochè oggi la sinfonia in *do maggiore* si può considerare risorta dall'oblìo e pronta a rivivere nel concertismo quotidiano.

La seconda sinfonia (in *re maggiore*) è in assai migliori condizioni, e Washington ne possiede il manoscritto completo, salvo il principio del primo *allegro* e la relativa *introduzione*, i quali mancano. Tuttavia, se i vari musicologi che finora si sono occupati di questa sinfonia fossero stati di maggior perspicacità, avrebbero subito veduto (dal catalogo tematico pubblicato da Saint-Foix nel già citato articolo) che certamente la parte mancante di questa sinfonia non era altro che l'*introduzione e frammento di allegro* posseduto dal *British Museum* e catalogato sotto il N. 29,321. Ipotesi che mi venne pienamente confermata dalla verifica che feci personalmente al *British Museum* nello scorso maggio. Il manoscritto di questa sinfonia è dunque completo e così un'altra delle grandi musiche orchestrali clementine è oggi eseguibile.

***

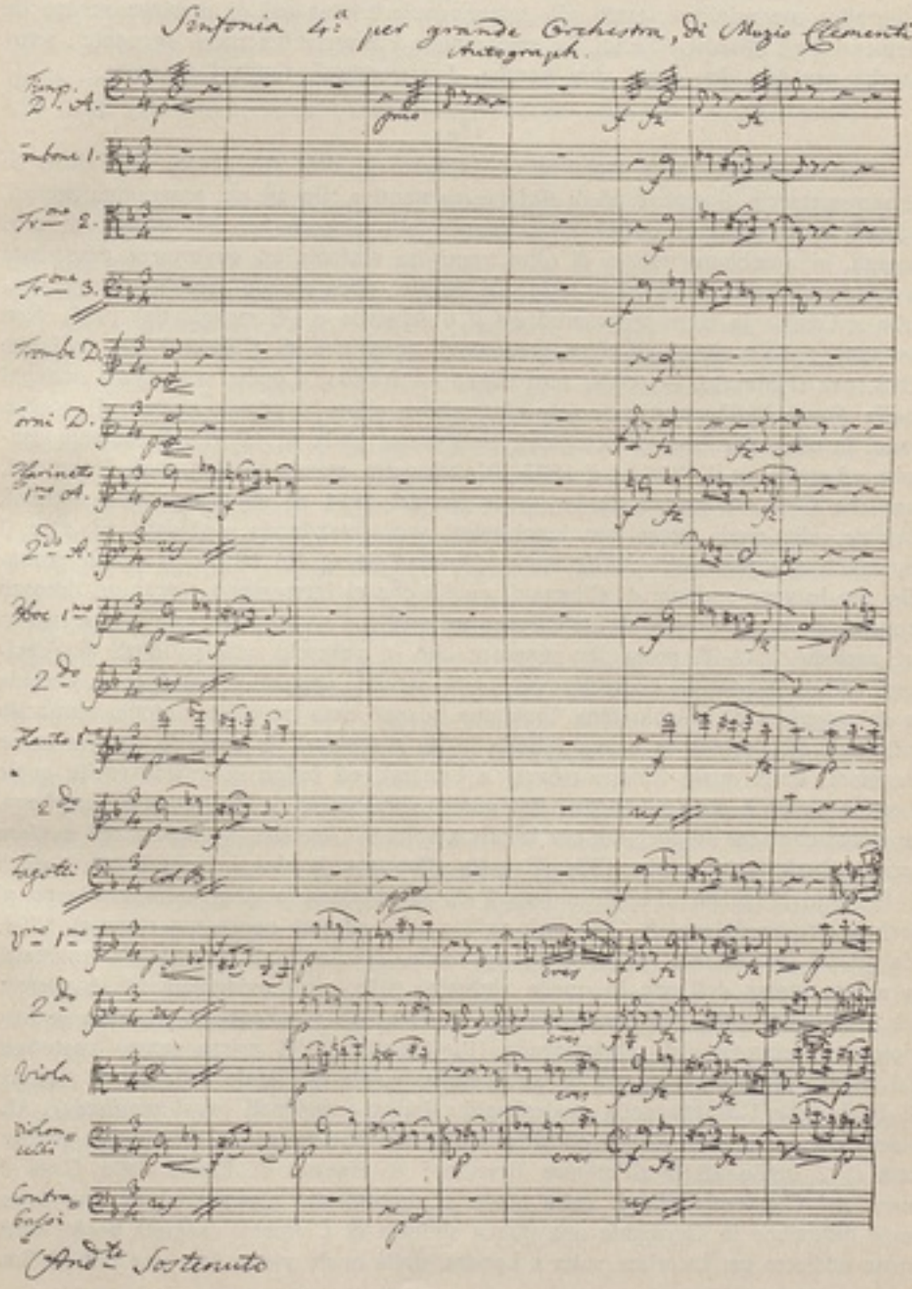
La *National Symphony* (nella quale entrano temi popolari ed il *God Save the King* con curiosissime elaborazioni polifoniche) è essa pure completa, salvo parte del primo tempo, la quale mi è apparsa però ricostituibile. Alla ultima sinfonia, quella in *re maggiore*, manca l'intero primo tempo. Ma — dalle indagini che mi riservo di condurre a termine a Washington nel prossimo febbraio (avendo sinora terminato a fondo i miei studi solamente sulle due prime sinfonie che, per



## IV SINFONIA IN « RE MAGGIORE »

(*Andante* - sostenuto)

**L'autografo appartiene al British Museum di Londra.**



alto merito della Casa Ricordi, vedranno finalmente quanto prima la luce della pubblicazione) — potrò definitivamente accertare se il magnifico *primo tempo* del *British* appartenga alla medesima composizione, nel quale caso avremmo ricuperato tre delle sinfonie di Clementi.

I manoscritti tanto di Washington quanto di Londra sono di una chiarezza calligrafica meravigliosa, tanto più sorprendente trattandosi di musiche scritte da Clementi fra i 60 ed i 70 anni. Lo strumentale è invariabilmente il seguente: strumentini per due, due corni, due trombe, due tromboni, timpani ed archi.

***

Non è sempre facile stabilire un rapporto di data tra queste sinfonie e le numerose traccie di esecuzioni di sinfonie clementine rilevate nei programmi inglesi, tedeschi e francesi di quegli anni. Stando alle ricerche di Wyzewa e di altri biografi, si avrebbero notizie di oltre venti fra sinfonie ed ouvertures presentate da Clementi fra il 1786 ed il 1824. Di queste, circa cinque sarebbero state eseguite a Londra in sette programmi tra il 6 febbraio e l'8 maggio del 1786. Non si hanno notizie sicure di altre esecuzioni sinfoniche di Clementi sino all'anno 1813, ove il Maestro — come tutti sanno — fondò a Londra con alcuni colleghi quella *Royal Philharmonic Society* che tuttora esiste e per la quale egli scrisse i suoi lavori orchestrali più cospicui. Il Wyzewa parla di 12 grandi sinfonie eseguite a Londra tra il 1815 ed il 1825. D'altra parte, stando ad autorevoli documenti, pare che Clementi stesse già lavorando sin dal 1804 ad un gruppo di *sei grandi sinfonie*, alle quali attese per lunghissimi anni intendendo « affidare ad esse il suo nome alla posterità » (*Allgemeine Musik Zeitung* del 1817). È quindi probabile che le vere sinfonie di Clementi, quelle che ci interessano sopratutto, fossero proprio sei, e che il fatto di incontrarne un maggior numero sui programmi inglesi nel periodo 1813-25 possa far supporre che in parecchi casi si trattò di rifacimenti di una medesima composizione (come sarebbe appunto il caso per la sinfonia in *do maggiore* di Washington). Troviamo in ogni caso tre delle sinfonie numerate sull'autografo, e cioè la prima (quella in *do maggiore*), la seconda (quella in *re maggiore*, della quale l'inizio trovasi a Londra), ed infine la quarta (della quale il primo tempo è pure a Londra). Per quanto riguarda la *Great National Symphony*, sappiamo che essa fu eseguita per la prima volta ai *Concerts of ancient and modern sacred Music* il 26 marzo 1824. È stata affacciata da alcuni biografi (tra i quali il Paribeni) l'ipotesi che gli autografi di Washington e di Londra risalgano al periodo pre-haydniano di Clementi, vale a dire ad una epoca anteriore al 1791. Ma questa ipotesi non regge in nessun modo. Anzitutto ne fa giustizia sommaria la natura stessa dell'arte di quelle sinfonie, sulle quali evidentemente è passato già il potente soffio del beethovenismo e dove già si affacciano in tutta la loro violenza i sintomi del romanticismo (l'*introduzione* del primo tempo posseduto dal *British Museum* tocca già da assai vicino quella del finale della prima sinfonia di Brahms, e l'*allegro* della medesima ha impeti passionali quasi verdiani!). Abbiamo poi — qualora questa ed altre prove non bastassero — una lettera indirizzata il 2 luglio 1819 all'editore Breitkopf & Haertel di Lipsia dalla Casa di pianoforti Clementi-Collard, nella quale si raccomanda vivamente per una eventuale diffusione in Germania una nuova sinfonia di Clementi eseguita poche settimane addietro per la prima volta a Londra, della quale viene data una minutissima



analisi tecnica, che è la descrizione precisa ed incontrovertibile della seconda sinfonia in *re maggiore* di Londra-Washington. Da questo prezioso documento, dalla data accertata della *National Symphony*, e dal carattere delle due altre sinfonie trovantesi a Washington (e, per un tempo solo, a Londra), è ormai fuori discussione che i manoscritti ricuperati di Clementi si riferiscono appunto al suo maggior periodo di sinfonista, e che quindi possiamo ormai — dopo oltre un secolo dalla morte del Romano, aver la certezza di trovarci in presenza di quattro fra quelle sei sinfonie che Clementi considerava come il suo testamento musicale ed alle quali egli lavorò, sempre insoddisfatto artefice, per oltre quindici anni.

***

Non è qui il caso di tentare una analisi dello stile musicale di quelle sinfonie e nemmeno di cercare di darne una immagine. Lo stile è quello di un uomo la cui vita abbraccia il periodo che va dalla morte di G. S. Bach al pieno Romanticismo. Spirito fondamentalmente classico, educato a traverso severe discipline, in possesso di una tecnica polifonica e costruttiva veramente eccezionale, Clementi tenta visibilmente in queste sinfonie di rinnovare la grande eredità classica colle nuove inquietudini ottocentesche. Ed il suo genio profondamente italiano (italiano egli rimase di nazionalità e di spirito benchè la sua vita, per quattro quinti, l'abbia passata fuori della sua patria) giunge felicemente a tale sintesi. Troviamo in queste sinfonie una nuova — e più potente — affermazione di quella musica ad un tempo grandiosa ed arguta, tragica ma anche più spesso bonaria e serena, che si incontra nelle maggiori *sonate* di pianoforte. Ma — ripeto — superfluo sarebbe il tentare di dire qui — con semplici parole — in che cosa consistano musiche che mentre esce la rivista avrò già presentato a Torino e presenterò in varie altre città d'Italia: ciò che darà mezzo al pubblico ed alla critica di formarsi una giusta opinione sulla importanza storica di queste sinfonie e sulla loro singolare bellezza. Sarà forse allora finalmente giunto il giorno di quella « riabilitazione » che molti di noi desiderano per il nome di Muzio Clementi, di quel creatore cioè che Mozart insultò chiamandolo « *un ciarlatano come tutti gli Italiani* », condannando così la maggior parte di quell'opera al totale oblio per oltre un secolo.

Non voglio chiudere questo scritto senza ringraziare pubblicamente il Dr. Oliver Strunk, il giovane bibliotecario della *Library of Congress*, per l'interessamento del quale ottenni *in dono* — con gesto veramente munifico — il materiale fotografico di tutti i manoscritti di Clementi ed ebbi inoltre ulteriori preziose indicazioni che facilitarono enormemente il mio compito. Come pure ritengo che sia dovere di additare alla riconoscenza dei musicisti italiani il nome del Dr. Carl Engel, il quale seppe evitare — acquistando in blocco l'intero fascio di manoscritti — una irreparabile dispersione di quei preziosi cimeli, ponendoli così a disposizione di chi volesse studiarli (cosa che, purtroppo, non avvenne dal 1917 sino allo scorso ottobre, e che prova abbondantemente quanto vi sia ancora da fare per restaurare degnamente il nome di Clementi nella valutazione del pubblico e della critica di ogni paese).

ALFREDO CASELLA.

# L'Accademia di Musica Antica in Venezia

GENESI DELL'ISTITUZIONE.

L'Accademia di Musica Antica è un'Istituzione geniale del maestro Comm. Gian Giuseppe Bernardi, veneziano, già Professore di Contrappunto e Fuga e di Storia della Musica nel Civico Liceo Benedetto Marcello di Venezia. Dotto e brillante conferenziere, vero apostolo di nazionalismo musicale, specie in quella parte d'Italia che il valore delle nostre armi ha ridato alla Madre Patria, il Bernardi anelava di fondare nella sua Venezia un Istituto per la diffusione della cultura musicale in genere e la conoscenza dell'antica musica, specialmente italiana. Egli raccoglieva materiale, architettava progetti e... aspettava l'occasione propizia, la quale venne nel marzo del 1919.

Il giorno 16 di quel mese, per invito dell'Università Popolare, Gian Giuseppe Bernardi tenne, nella sala massima del Liceo Benedetto Marcello, una conferenza intesa a dimostrare come in tutte le manifestazioni dell'arte del suono l'Italia fosse già grande, mentre le altre nazioni avevano ancora da cominciare. Alla conferenza assisteva Gabriele d'Annunzio, il quale, dopo aver ascoltato la interessantissima parola del Maestro, lo volle conoscere, gli disse molte cose gentili e poi gli chiese perchè non pensasse di creare a Venezia — città ideale — un istituto stabile, per svolgere il programma ch'Egli aveva perfettamente intuito essere nella sua mente e nel suo cuore. Il Bernardi rispose che tale appunto era il suo sogno e il dott. Antonio Garioni, allora assessore municipale, presente al colloquio, offerse subito la sua potente mediazione per tradurre il sogno in realtà, come Istituto del Comune.

Il progetto d'una Accademia civica di Musica Antica, redatto dal Bernardi e presentato dal Garioni, venne approvato pienamente dal Sindaco, Conte Filippo Grimani, se non che la sopraggiunta crisi politico-amministrativa provocò le dimissioni del Consiglio Comunale, e così l'Accademia Civica naufragò nel momento di entrare in porto!

Afflitto, ma non scoraggiato, il Bernardi decise allora di creare ugualmente l'Accademia, facendone un Ente annesso al Benedetto Marcello. Ne parlò al Presidente di questo, Comm. Antonio Casellati, il quale acconsentì con piacere e annunciò al pubblico l'istituzione, presso il Civico Liceo, di un corso libero di Storia della Musica, come *primo atto della costituenda Accademia Veneziana di Musica Antica*. Il pubblico rispose nel modo più lusinghiero, perchè aperte le iscrizioni il 20 aprile 1920, si chiusero il 30 dello stesso mese con il cospicuo numero di 301 inscritti. L'Accademia era fatta.

L'ACCADEMIA ANNESSA AL LICEO MARCELLO.

L'Accademia visse annessa al Liceo dal 1920 al 1929, sempre diretta dal suo ideatore, maestro G. G. Bernardi, e presieduta prima dal Sen. Pompeo Molmenti, poi dal Comm. Antonio Casellati, svolgendo la sua attività con conferenze e concerti storici.



Le conferenze, nel complessivo numero di 88, vennero tenute dal maestro Bernardi e illustrate da insegnanti e allievi del Benedetto Marcello e da altri artisti di Venezia e di fuori. Ricordiamo particolarmente i Professori: Domenico Alberghi (corno), Tito Bartoli (contrabasso), Gentile Colarocco (tromba), Goffredo Giarda (organo), Luigi Guarnieri (contrabasso), Prospero Montecchi (violoncello), Tullio Riedmiller (oboe), Giuseppe Sacerdoti (violino), Gino Tagliapietra (pianoforte), Cesare Wolf-Ferrari (arpa) tutti del Liceo Benedetto Marcello; i Professori Remigio Principe (violino) e Nino Rossi (pianoforte) del R. Conservatorio Santa Cecilia di Roma; il Prof. Gilberto Crepax (violoncello) del R. Conservatorio Verdi di Milano. E ancora i RR. PP. Benedettini dell'Abbazia di Praglia: Don Adalberto Salvadori (Priore), Don Timoteo Campi (Maestro), Don Teodoro Amato (Chierico), che illustrarono la conferenza del 10 marzo 1924 sul canto Ambrosiano e Gregoriano; la Cappella musicale della Basilica di San Marco, 60 cantori accompagnati dall'organista Primario Cav. Giovanni Pitau, e diretti dal Maestro Primario Don Umberto Ravetta, che illustrarono le lezioni del 15 e 22 maggio 1924 sulla Polifonia Sacra; la Società corale Excelsior, 50 cantori, diretti dal Maestro Giovanni Concina, che illustrarono l'ultima lezione dello stesso anno (29 maggio) sulla Polifonia Profana.

Dei concerti storici ricordiamo particolarmente: quello di antiche musiche per liuto, dato il 1° marzo 1923 da Rita Brondi, e la serata Pergolesiana del 17 maggio anno stesso al Teatro La Fenice, in cui si rappresentò l'intermezzo *Livietta e Tracollo* di G. B. Pergolesi, esecutori Ninì Bagnasco e Angelo Zoni, Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra G. G. Bernardi. In modo speciale ricordiamo poi, il concerto d'organo, dato il 7 febbraio 1924, per inaugurare il V anno accademico, dall'illustre artista Marco Enrico Bossi.

Troppo lungo sarebbe fare la storia di questo primo decennio di vita accademica; ci limiteremo, quindi, a ricordarne i principali avvenimenti:

Nel 1921, S. M. la Regina Madre, accogliendo l'analoga domanda del Direttore, concedeva all'Accademia l'Alto Suo Patronato, « *lieta di attestare in tal modo all'Istituto, di cui apprezzava l'intento nobilissimo, tutta la Sua simpatia e benevolenza* » (dal telegramma indirizzato all'On. Sen. Prof. Molmenti, Presidente Accademia Veneziana Musica Antica da la Dama di Palazzo Contessa Pes).

Nel 1923 S. M. la Regina Madre, Alta Patrona dell'Accademia, aderendo all'istanza del Maestro Bernardi, offriva all'Istituzione la Sua fotografia con questa dedica autografa: « *Alla Accademia Veneziana di Musica Antica - Margherita* », Roma, 18 febbraio 1923.

Nel 1924 S. M. il Re, « volendo dare all'Accademia Veneziana di Musica Antica uno speciale e pubblico attestato della Sua benevola considerazione, concedeva ad essa la facoltà di far uso dello Stemma Reale », Roma, 26 gennaio 1924.

In questo stesso anno S. E. il Presidente del Consiglio, in riconoscimento dell'opera benemerita del Direttore, gli mandava in dono il Suo ritratto con questa dedica autografa: « *Al maestro G. G. Bernardi - Cordialmente Mussolini* - Febbraio 1924.

Nel 1926 l'Accademia di Musica Antica perdette la sua Alta Patrona, S. M. la Regina Margherita, spentasi il 4 gennaio a Bordighera. Fu perdita assai grave,

perchè l'Augusta Dama aveva, si può dire, culiata l'Istituzione, che Le fu poi sempre carissima. Infatti il Maestro Bernardi, che nella sua qualità di Presidente dei concerti nel Padiglione Veneto all'Esposizione di Roma del 1911, aveva avuto l'onore di avvicinare la Regina e di conversare con Lei intorno alla musica antica, appena fondata l'Accademia si era fatto premura di darne notizia alla Maestà Sua. E la Maestà Sua, ben lieta, plaudendo vivamente alla lodevole iniziativa, aveva invitato il Maestro a tenerLa sempre informata dell'attività accademica.

Trascorso il periodo di lutto, il maestro Bernardi si rivolse a S. M. la Regina Elena, pregandoLa di voler succedere alla Sua Augusta Suocera nell'Alto Patronato dell'Accademia, e S. M. Regnante, accogliendo benignamente la domanda, diede, con lettera del 23 luglio 1926, la tanto ambita adesione, facendo pure all'Accademia il dono prezioso del Suo ritratto con firma autografa.

Nel periodo 1925-26 Gian Giuseppe Bernardi istituì tre nuove Sedi accademiche, la prima a Padova, la seconda a Treviso e la terza a Udine. Egli rispondeva così al desiderio espressogli, fin dal 1920, da S. E. il Senatore Molmenti e confermatogli nel 1923 da S. E. il Ministro Giovanni Gentile, « che l'azione della Accademia di Musica Antica avesse da estendersi oltre la cerchia cittadina ».

La Sede di Padova, istituita sotto la presidenza dell'Avv. Comm. Sergio Leoni, venne inaugurata l'11 giugno 1925 con un discorso del Vice-Presidente, Dottor Bruno Brunelli, seguito da un concerto d'antiche musiche d'organo, del maestro Comm. Oreste Ravanello. La Sede di Treviso, istituita sotto la presidenza del Cav. Uff. Enrico Usigli, venne inaugurata il 27 dicembre 1925 con la Commemorazione (conferenza-concerto) di Antonio Salieri. La Sede di Udine venne inaugurata, con un discorso del suo Presidente, Barone Prof. Enrico Morpurgo, l'11 gennaio 1926.

Tra queste Sedi accademiche, istituite fuori di Venezia, va particolarmente ricordata quella di Treviso, per una manifestazione d'arte veramente eccezionale, vale a dire l'esumazione dell'opera comica *La Serva Astuta*, libretto di Carlo Goldoni, musica di Baldassare Galuppi detto il Buranello, ricostruita dal maestro Bernardi e da lui concertata e diretta in quel Teatro Sociale la sera del 23 aprile 1927.

Poco dopo questa riuscitissima esumazione il maestro Bernardi cadde malato gravemente. Causa: l'intenso lavoro da lui sostenuto per preparare l'opera per la Sede di Treviso, mentre pure attendeva a organizzare e illustrare i nove concerti della commemorazione di Beethoven, nella Sede di Venezia, e teneva sei conferenze musicali nella Sede di Udine; e tutto in meno di quattro mesi! Troppo fidente nella sua forte fibra, sprezzatore e ignaro d'ogni arte medica, trascinò il male incurato, per essere poi costretto a due anni d'inazione. Inazione relativa però, perchè attese ugualmente a regolare la vita interna dell'Accademia, immaginò e diresse un concorso per una monografia bio-bibliografica su Antonio Vivaldi (il Prete Rosso), svolse e condusse a termine le pratiche necessarie per il distacco dell'Accademia dal Civico Liceo Benedetto Marcello ed il suo insediamento in Sede propria.

Il Concorso, chiuso il 31 dicembre 1927, venne giudicato (1) nel 1928 a favore del Rag. Arcangelo Salvatori del R. Provveditorato agli Studi del Veneto, al quale fu consegnato il premio in denaro, offerto dall'Accademico benemerito Cav. Marco Sullam, mentre la monografia veniva pubblicata nel fascicolo di agosto 1928 della « Rivista Mensile della Città di Venezia », di cui il Podestà, Conte Pietro Orsi, donò 100 estratti al vincitore.

(1) La Commissione esaminatrice era composta dei Signori: Comm. Antonio Casellati, Presidente dell'Accademia e del Liceo Marcello, Maestro Gian Giuseppe Bernardi, Direttore dell'Accademia, Dott. Comm. Luigi Ferrari, Direttore della Biblioteca Marciana, Prof. Gabriele Bianchi, insegnante di Storia della Musica nel Liceo Marcello, Dott. Cesare Musatti, pubblicista, Dott. Roberto Gallo, Direttore della Rivista della Città di Venezia.



Il distacco dell'Accademia dal Liceo Benedetto Marcello si elaborò nel 1929 e si concluse nel 1930, insieme con l'Istituzione di una nuova Sede Accademica, che il Municipio, auspice il Podestà, Conte Dott. Ettore Zorzi, concesse nello storico Palazzo dei Giustiniani ai SS. Apostoli, dove tutt'ora si trova.

### L'Accademia in Sede propria.

L'inaugurazione della nuova Sede seguì il 12 maggio 1930, alla presenza delle maggiori Autorità cittadine.

La cerimonia cominciò con la benedizione impartita da S. E. il Cardinale Pietro La Fontaine, Patriarca di Venezia, che tenne poi un magnifico discorso sulla musica antica, al quale seguì la lettura, fatta dal Segretario Accademico, maestro Don Luigi Vio, della relazione sulla vita dell'Accademia nel decennio 1920-1929. Chiuse la seduta un interessante concerto di antiche musiche per clavicembalo e viola d'amore, dato dagli Accademici Prof. Maria de Lutti e Prof. Oscar Crepax.

Così s'inaugurò felicemente la nuova Sede dell'Accademia di musica antica, in cui, sempre sotto l'abile direzione del maestro Bernardi, si svolse e si svolge l'attività dell'Istituto. Il Direttore tenne e tiene ogni anno corsi di storia della musica, di carattere generale e particolare, illustrati da ottimi elementi della città nostra e di fuori. Una particolare menzione merita a questo proposito l'esimio concertista Luigi Enrico Ferro, Professore di violino nel Civico Liceo Benedetto Marcello di Venezia, che nel quinquennio 1931-1935 diede costantemente alla Accademia l'opera sua di solista, o di *primo*, in piccoli gruppi istrumentali. E dopo di lui sono da ricordare le pianiste-clavicembaliste Maria de Lutti ed Egide Sartori, le pianiste Maria Mazza e Maria Conciato, il pianista Gino Gorini, la soprano Annita Cipollato Rosada, il basso Nino Manfrin e il coro del R. Istituto Magistrale N. Tommaseo, diretto dal valente maestro Nicolò Zambon.

Nel quinquennio 1931-1935 (anni accademici XII-XVI) occorre far cenno di fatti specialmente importanti:

Nel 1931 S. A. R. la Principessa Maria di Piemonte, accogliendo l'analoga domanda del Direttore, si degnava di accettare la Presidenza onoraria, dell'Accademia, e a questa attestava speciale simpatia mandandole in dono il Suo ritratto con firma autografa.

Nel 1933, in seguito al ritiro, per motivi di salute, del Comm. Antonio Casellati dalla Presidenza dell'Accademia, che teneva con amore e competenza da 10 anni, accettò cortesemente di sostituirlo S. E. il Senatore Ministro di Stato Conte Giuseppe Volpi di Misurata.

Nel 1935 il maestro Bernardi istituì nell'Accademia la Scuola Femminile gratuita di Canto Corale, affidandola alle cure del maestro Prof. Carlo Polacco. La Scuola, d'una quarantina di signorine distinte, tutte conoscitrici di musica (per la maggior parte pianiste, o violiniste) mercè l'eccellente preparazione, potè venire utilizzata, con ottimo esito, nei concerti dell'anno accademico (XVI). Tali furono le Commemorazioni di M. E. Bossi (20 febbraio), di Camillo Saint-Säens (30

marzo) e di Vincenzo Bellini (29 aprile e 1 maggio). Queste Commemorazioni, alle quali bisogna aggiungere quella di Enrico Wieniawski, affidata al Prof. L. E. Ferro (violino) e al maestro Ernesto Barbini (pianoforte) costituirono altrettanti successi per l'Accademia. Alla commemorazione di M. E. Bossi aderirono di persona, o per telegramma, i Direttori dei Conservatori, dove il Commemorato diede l'opera sua d'insegnante, o di Direttore. A quelle di Saint-Säens e di Wieniawski aderirono, con la loro presenza, il Console di Francia a Venezia, Georges Gueyraud e la presidenza della Società Italo-Polacca, e con telegrammi e lettere i Ministri dell'Educazione Nazionale di Francia e di Polonia, l'Ambasciatore polacco a Roma e il Console della Polonia a Trieste. A quella di Bellini aderì con un telegramma il Podestà di Catania, città nativa del commemorato.

L'Anno accademico si chiuse trionfalmente il 16 giugno con il saggio finale della Scuola di Coro, comprendente pure esecuzioni pianistiche e violinistiche di alunne della Scuola stessa.

In quest'occasione il Direttore dell'Accademia rendeva pubblica l'adesione di S. A. R. la Principessa Maria di Savoia a prendere sotto l'Alto Suo Patrocinio la Scuola Corale Femminile dell'Accademia, alla quale faceva pure il dono prezioso della Sua fotografia firmata.

Ma un'immensa sventura colpiva poco dopo l'Accademia: la perdita del suo Grande e prezioso Amico, S. E. il Cardinale Pietro La Fontaine, Patriarca di Venezia, passato a miglior vita il giorno 9 luglio, il quale non aveva mancato mai di benedire l'Istituzione all'aprirsi di ogni Anno accademico, sia in persona, sia facendosi rappresentare dal M. R. Monsignore Dott. Umberto Ravetta, Rettore del Seminario veneziano ed ex-maestro della Cappella Marciana. Il Direttore della Accademia, legato da lunga, profonda amicizia e venerazione all'Eminente Presule, lo ricordò in forma modesta alle allieve di Canto Corale in una lezione dello scorso luglio; mentre una Commemorazione solenne si sta ora preparando per l'apertura del nuovo Anno accademico, con l'esecuzione di due composizioni dello stesso Bernardi, delle quali il compianto Patriarca fece il libretto; e cioè l'Oratorio *Caecilia* e lo scherzo comico *Il Vecchio e la Morte*.

Non vogliamo chiudere con una nota così triste questo breve cenno storico su l'Accademia di Musica Antica di Venezia, ma piuttosto augurando alla benemerita Istituzione ancora lunga e prospera vita, guidata sempre dal suo illustre Fondatore, nobile esempio di entusiasmo e di disinteresse, che prodiga tutto sè e attorno a sè raccoglie, una eletta e sempre più larga schiera di collaboratori.

GIULIANA BERRA.

# RIVISTA DELLE RIVISTE

## L'"eccentricità" di Domenico Scarlatti

Nel fascicolo d'ottobre del *Monthly Musical Record*, Edward J. Dent considera le influenze e le caratteristiche delle opere clavicembalistiche di Domenico Scarlatti, ricordando dapprima l'entusiastica ammirazione di Burney e di Roseingrave per Domenico.

Roseingrave, secondo le recenti ricerche di Constant Lambert, era un compositore di notevole originalità; è perciò possibile che la sua musica abbia influito sullo sviluppo dello stile musicale di Scarlatti; questa influenza potrebbe essere stata favorita dalla non breve consuetudine di vita dell'inglese e dell'italiano. A Vienna Burney incontrò un piccolo numero di entusiasti di Scarlatti, fra i quali il dott. L'Augier, il quale aveva vissuto a Madrid ed era stato il medico di Scarlatti.

Il culto di Scarlatti può essere scorto in due diverse direzioni. Una fu continuata a Londra da Clementi. L'altra, a Vienna, dallo Czerny, che per primo pubblicò sonate scarlattiane; attraverso Czerny, Liszt conobbe le musiche di Scarlatti, le quali forse attraverso Liszt furono ammirate da Brahms. Questi, come sappiamo da Busoni, amava moltissimo Scarlatti, ne suonava le musiche con grande piacere, e ne raccolse quei preziosi manoscritti che ora sono serbati nella biblioteca della Società della musica a Vienna.

È importante rilevare questo culto viennese per Domenico, specialmente verso la fine del Settecento, per accogliere con convinzione quella singolare affinità che Hubert Parry ha segnalato fra Domenico e Beethoven. Il Barry notò che Scarlatti sembra aver anticipato Beethoven nel metodo della composizione, specialmente nella frequente ripetizione di una breve frase. Il Dent più decisamente opina che Beethoven può avere preso a modello Scarlatti, proprio per l'uso di quella ripetizione. Ricorda inoltre che lo Czerny fu allievo di Beethoven. In quanto alle caratteristiche nazionali, il Dent dice che Domenico, come Purcell e Grieg, resta indipendente dalle «principali correnti della musica».

Possiamo certamente trovare in Domenico caratteristiche spagnuole. Parecchi musicisti spagnuoli di oggi inclinano a considerarlo come il fondatore della musica spagnuola. Molti ritengono Purcell come un inglese, benchè il Grattan Flood affermi che egli era irlandese; Grieg è il musicista nazionale della Norvegia, ma i suoi immediati antenati erano scozzesi. Scarlatti può essere stato il fondatore della musica spagnuola, ma egli era nato a Napoli da famiglia siciliana e andò in Ispagna quando era già formato.

Per «corrente principale» si deve intendere ciò che procede da una tradizione classica. È questa che produce i lavori grandi nella proporzione e nel carattere, come il *Messia* di Haendel e le *Messe* di Bach e di Beethoven. L'importanza di uomini come Purcell, Domenico Scarlatti e Grieg sta non nelle loro caratteristiche nazionali, ma nella eccentricità della loro personalità, cioè nel fatto che essi stanno lontani dal centro della musica. E una piccola parte di tale loro eccentricità musicale sta nell'accoglimento di qualcosa di popolaresco.

Sono stranezze di armonia, di ritmo, di stesura. In ogni modo la maggiore eccentricità consiste nell'opposizione alle abitudini della musica classica. Su Domenico poterono influire i ricordi spagnuoli della musica per chitarra e le reminiscenze delle opere comiche napoletane. In quanto Domenico Scarlatti è andato contro corrente, noi pensiamo di dovere sempre più modificare il nostro punto di vista sui musicisti che fecero altrettanto, come Perotino, Gesualdo, Berlioz, Mussorgski. Ciò non diminuisce la nostra ammirazione per artisti come Haendel, Mozart e Brahms, ma ci fa guardare con maggiore curiosità e simpatia verso il futuro.

F. LIMENTA
**Presso una fonte solitaria**
Violino, Violoncello, Pianoforte
(123246) L. 6.—
*EDIZ. RICORDI*

# Il carattere di Spontini

Delle molte lettere che Gaspare Spontini scrisse da Parigi e da Berlino al marchese Vinc. Vallemani Ghisleri, otto, conservate nell'archivio privato della famiglia Benigni Olivieri a Fabriano, sono pubblicate da R. Sassi in *Note d'archivio*. Esse appartengono all'ultimo decennio della vita del musicista, dall'abbandono di Berlino dopo la guerra sleale ed iniqua di perfidi detrattori al ritorno alla piccola Maiolati, per morire serenamente nel paese dov'era nato. Se nulla contengono che abbia relazione con l'arte musicale, salvo qualche fuggevole accenno ad uffici ricoperti ed onorificenze conseguite, sono tuttavia ricche di dati biografici e di spontanee espressioni di pensieri e di sentimenti, le quali contribuiscono alla conoscenza del carattere dell'uomo nelle sue virtù e ne' suoi difetti.

Tra le prime, la bontà innata dell'animo, la cortesia squisita, la riconoscenza per i benefici ricevuti; l'amore verso gli umili e i bisognosi, che si manifestava nelle molteplici opere di beneficenza; il disinteresse, il nostalgico desiderio della terra nativa che gli sorrideva con i suoi panorami solatii fra le brume del clima parigino, benchè il ritornarvi gli dovesse costare la rinunzia ad agi, ad amicizie, ad onori; il fervido sentimento religioso, serbatosi intatto in mezzo alla società volteriana di Parigi come gli era stato instillato nell'anima da fanciullo in casa degli zii sacerdoti; la dirittura, la schiettezza, la forza del sentimento, che si manifesta anche nell'abuso di punti esclamativi, segno non dubbio della commozione che gli agitava l'animo mentre scriveva. Tra i difetti è facile notare un certo orgoglio ed alto senso del suo valore, che del resto è una *superbia quaesita meritis;* una lieve dose di vanità che si esprime nella stima dei titoli nobiliari e cavallereschi e degli onori, sebbene dichiari di comprenderne la caducità; una paura esagerata dei moti rivoluzionari, che gli fanno quasi prevedere prossima la fine del mondo — tale è il tono apocalittico assunto dal suo stile quando tratta quest'argomento, — ed un'assoluta intransigenza di principi.

Giova a questo proposito ricordare che la tarda età, l'ambiente ecclesiastico nel quale era vissuto da giovane, quello ufficiale e borghese di Parigi e della Francia, ostilissimi alle rivendicazioni liberali italiane, attenuano alquanto l'impressione dolorosa di certi giudizi politici, i quali, del resto, più che la novità delle idee, deplorano le turbolenze che agitavano la vita pubblica negli Stati italiani, artificiosamente esagerate nei giornali francesi, e si concludono nel desiderio di un governo che assicurasse anche con la forza ai popoli benessere, tranquillità, sicurezza; aspirazioni alle quali, cambiato il momento politico e raggiunta l'unità e l'indipendenza della patria, possiamo oggi *toto corde* sottoscrivere anche noi.

Del resto la rigidezza delle opinioni politiche e religiose di Gaspare Spontini era già nota dai suoi biografi; osserva per esempio, Alcibiade Moretti che « lo Spontini, giovanissimo e tutto dato all'arte, non comprese quanto vi era di buono e di grande in quel ridestarsi di popoli curvi da secoli sotto un giogo di ferro o accasciati nell'inerzia e dimentichi della grandezza degli avi, e a lui forse della rivoluzione francese non altro fu mostrato che gli eccessi e i delitti, donde quell'avversione che egli dicono avesse poi sempre alle idee democratiche ». Il « dicono » del biografo, in base alla corrispondenza privata, può forse cambiarsi in recisa affermazione, ma resta sempre giusta la chiusa del suo cenno biografico: « Ci basti sapere che egli amò la patria d'affetto operoso, e, quali che fossero le sue opinioni, ricordare che pochi uomini onorassero al pari di Gaspare Spontini il nome italiano in terra straniera ».

---

## ITALIA

**Corriere della Sera.** - Milano, 15 novembre 1935.

F. A.: *Politica dei programmi nell'E.I.A.R.*

**La Provincia di Bolzano.** - Bolzano, 29 novembre 1935.

A. Ghislanzoni: *Musica e arte d'oggi.*

**Note d'Archivio.** - Roma, ottobre 1935.

P. Coradini: *Un sacramentario del sec. XI* (Descrizione di un missale romanum serbato nella biblioteca della Fraternita dei Laici in Arezzo). — R. Brenzoni: *Evaristo F. Dall'Abaco* (Alcuni documenti e alcune notizie anche del figliuolo Giuseppe Clemente). — R. Sassi: *Lettere inedite di G. Spontini* (specialmente interessanti pel carattere). — G. Fini: *I maestri di cappella della cattedrale di Urbania.* — N. Pelicelli: *Musicisti in Parma* (cont.). — F. Ghisi: *Un terzo esemplare della Musica practica di De Barcia* (nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze). — M. Gabrielli: *Gli organari Paci di Ascoli Piceno.*

**Intercine.** - Roma, ottobre 1935.

A. Hübl: *La Commedia musicale nel film russo.*

**Il Quadrivio.** - Roma, 16 novembre 1935.

C. Garavaglios: *Limiti e materia del canto popolare.*



**Rassegna Dorica.** - Roma, novembre 1935.

H. Kühner: *Piero Calabrini e la sua « Sinfonia silvestre ».*

**La Tribuna.** - Roma, 30 novembre 1935.

S. D'Amico: *Opera alla Radio.*

**Rivista Nazionale di Musica.** - Roma, ottobre 1935.

M. Rinaldi: *Il destino di Mussorgski.*

## FRANCIA

**La Revue Musicale.** - Parigi, novembre 1935.

R. Bernard: *C. Saint-Saëns.* — E. Lockspeiser: *Debussy, Ciaicovski, Von Meck.* (È in corso di pubblicazione a Mosca la corrispondenza di Ciaicovski con la signora von Meck, che fu la prima mecenate di Debussy e con lui si recò in Russia, essendo l'amante di Ciaicovski. In queste lettere si leggono, fra molti dati imprecisi, notizie interessanti la giovinezza di Debussy, specialmente entusiasta di Ciaicovski, le sue predilezioni per altri russi, per alcuni francesi, la repugnanza per Wagner, i primi saggi di composizione, la facilità musicale).

Ch. van den Borren: *Un'opera spagnuola del XVII secolo.* (Si tratta di quella intitolata *Celos aun del aire matau*, traducibile, approssimativamente *La gelosia uccita i delitti in cielo come sulla terra*, testo di Calderon, musica di Juan Hidalgo, rappresentata nel 1660 nel palazzo del Buen Retiro a Madrid. La partitura reca la melodia vocale, il basso non cifrato, qualche insignificante coro omofonico. Tutte le parti erano sostenute da donne, meno una. L'armonia, quale si intravede nel continuo, non ha alcuna delle arditezze monteverdiane, mentre la monodia è per lo più analoga alla italiana dei primi decenni del '600. La declamazione sillabica è proprio quella del genere comico. Manca l'aria; si trovano invece recitativi e ariosi, i quali talvolta diventano ariette senza svolgimento. Più volte ricorrono gli stessi motivi, non per ragioni logico-espressive di un dato momento, ma soltanto per opportunità formalistica. L'impressione generale è quella d'un'operetta elevata, senza grossolanità, ma anche scarsa di respiro e d'intensità drammatica).

C. Cezan: *Le origini della musica jugoslava.* (Separati geograficamente e storicamente da qualsiasi cultura europea, gli slavi del sud hanno durante parecchi secoli sviluppato un'arte indipendente, che risale alle più antiche origini). — A. Suarès: *Pensées sur la musique.*

**Le Ménestrel.** - Parigi, 25 ottobre; 1 novembre 1935.

Ch. Koecklin: *Anonimato.* (A proposito della frase, che ha avuto una certa fortuna: « Un vero artista non firma le sue opere », ricorda le diverse condizioni sociali dei tempi dell'artigianato anonimo e quelli attuali, avvertendo che anonimato non implica impersonalità).

P. Bertrand: *Bizet e la Spagna* (sul recente libro di R. Laparra).

**Le Monde Musical.** - Parigi, 31 ottobre 1935.

A. Mangeot: *Il centenario di Saint-Saëns.* — G. Samazeuilh: *Luigi Barthou e la musica.* — M. Touzé: *La vita dell'archetto.* — A. Mangeot figlio: *La vita musica nell'U. R. S. S.*

**Le Guide du concert.** - Parigi, 25 ottobre; 1, 8, 15 novembre 1935.

J. Bruyr: *Intervista con T. Klingsor* (Pseudonimo di Louis Leclère).

P. Soccanne: *Lully e la compagnia dell'Opéra* (1672-1688) (continua).

L. Baudry: *Intervista con L. de Serres.*

## GERMANIA

**Die Musik.** - Berlino, ottobre 1935.

A. Rosenthal: *Il coro maschile concertante.* — H. Stephani: *F. Draeseke e la sua storica importanza.* — H. E. Pfeiffer: *La verità sul padre di L. v. Beethoven* (Per rivendicare il nome di Johann v. B., che il Rolland, fra gli altri biografi, ha giudicato soltanto « un tenore sempre ubbriaco » il Pfeiffer s'è giovato di documenti dell'archivio di Stato di Berlino, accertando la parte che gli antenati di Ludwig ebbero nella vita musicale di Bonn. Il nonno aderì alla società che i borghesi fondarono per promuovere le rappresentazioni teatrali. Il padre ebbe il grande merito di sostenere l'idea di un teatro nazionale a Bonn, cioè in una città che era la vedetta culturale dell'occidente tedesco. E, lottando contro le infiltrazioni straniere, tentò un'affermazione del teatro tedesco).

R. Sonner: *La musica degli antichi germani* (Per ribattere il concetto dell'« oscuro nord barbarico », il Sonner passa in rassegna le prime manifestazioni della musica e gli an-

tichi istrumenti). — M. FISCHER : *H. Schütz.* — B. ENGELKE : *L'antica Opéra comique è oggi capace di nuova vita?* (Si occupa delle opere comiche di Rousseau, Dauvergne, Duni, Grétry, Philidor). — H. J. MOSER : *Geografia della cultura musicale* (Sui concetto di razza, sul folclore, su i viaggi dei compositori, la trasmigrazione delle forme).

**Die Musik.** - Berlino, novembre 1935.

M. HERRMANN : *Danza e musica.* — G. SNELL : *Spettacoli tedeschi di danza.* — K. HERBST : *Condizioni per lo sviluppo della musica amena, per la danza.* — E. HARICH-SCHNEIDER : *Cembalo e tastiera.* — L. STADELMANN : *Il cembalo nella volontà d'espressione del nostro tempo.*

**Allgemeine Musik-Zeitung.** - Berlino, 25 ottobre ; 1, 8 novembre 1935.

F. HERZFELD : *Musica e parole straniere.* (Sulla traduzione delle didascalie italiane per le indicazioni dei movimenti). — R. PETZOLDT : *Domenico Scarlatti.*

O. ECKSTEIN VON EBRENEGG : *Sull'azione scenica.* — P. SCHWERS : *Friedrich Rösch.* — F. CROME : *L'accademia nella vita musicale danese.*

E. ZANDER : *Bilancio della nuova fortuna di Händel in Germania.* — H. SCHMIDT-GARRE : *Soggettivismo e obbiettivismo nella musica russa.* — W. KRIENITZ : *Augusto Bungert.*

**Neues Musikblatt.** - Berlino, novembre 1935.

A. LAAFF : *Schütz.*

**Signale für die Musikalische Welt.** - Berlino, 23, 30 ottobre ; 6 novembre 1935.

K. ROLAND : *D. Scarlatti.*

K. HUSCHKE : *In memoria di A. Nikisch.*

W. PETZET : *La traduzione del « Don Giovanni »* (a cura di S. Anheisser).

**Die Musik-Woche.** - Berlino, 26 ottobre ; 2, 9, 16 novembre 1935.

W. NOHL : *Beethoven e Berlino.* — W. ABENDROTH : *Il nuovo « Concerto » per violoncello di H. Pfitzner.*

R. SCHMIDT : *Diritti e doveri dei capi delle orchestre.*

H. SCHERER : *Restaurazione di antichi istrumenti.*

H. J. MOSER : *I Müllerlieder di Schubert considerati nella cantabilità.*

**Zeitschrift für Musik.** Regensburg, novembre 1935.

M. UNGER : *Inedite composizioni di Beethoven* (L'Unger, che già aveva trattato questo argomento, lo riprende per analizzare alcune varianti fra i manoscritti beethoveniani. Innanzi tutto si tratta di composizioni assai minori, la cui conoscenza, data la persona dell'artista, è pertanto interessantissima. L'Unger esamina minuziosamente una sconosciuta elaborazione pianistica del *Lied Freudvoll und leidvoll*, su testo di Goethe, e due abbozzi di un poema di J. J. Rousseau). — M. UNGER : *Beethoven e E. Th. A. Hoffmann.* (Ricerca delle notizie che Beethoven ebbe dell'Hoffmann. Nei quaderni delle conversazioni si trovano frammenti di canzoni e di recitativi sul giuoco di parole — quasi un motto dello stesso Hoffmann : *Hoffmann du bist kein Hof mann, Hoffmann,* cortigiano ; « Hoffmann tu non sei un cortigiano »). — M. UNGER : *I ritratti beethoveniani di Neugass.* (Descrizione del ritratto a olio, che, già appartenuto alla famiglia Brunsvik a Martonvasar in Ungheria, si trova ora in casa della signora Jenny Finaly nella villa Landau-Finaly, a La Pietra, nei dintorni di Firenze ; e dell'altro ritratto, dello stesso pittore, che trovasi nel castello dei Lichnowski a Grätz presso Troppau). — M. UNGER : *La madre di Beethoven* (Nel marzo '32 fu finalmente ritrovata nel cimitero di Bonn la tomba della madre di Beethoven. L'Unger riassume la biografia dei parenti di B. Dal suo canto F. KNICKENBERG fa la storia del trovamento ; F. WAGENSEIL tratta dell'identificazione dello scheletro, nella parte antropologica ; W. CEELEN esamina la parte patologica anatomica ; K. GRUNBERG e G. KORKHAUS studiano i resti nell'aspetto dell'orecchio e dei denti. — A. POHL : *La prima Leonora di Beethoven* (Ricorda la cantante A. Milder-Hauptmann). — G. KINSKY : *Una lettera di Beethoven a Grillparzer* (Ringraziamento per l'invio di un poema d'opera). — W. HASSKE : *Il « Concerto » di Pfitzner per violoncello.*

**Musica Sacra.** - Regensburg, novembre 1935.

I. MÖLDERS : *Nel centesimo anniversario della nascita di Pio X.*

**Volkische Musikerziehung.** - Braunschweig, novembre 1935.

H. HOFFMANN : *Musica e discorso* (In Schütz, Bach, Beethoven). — O. SPRECKELSEN : *Canto di popolo.*

O. LORENZO FERNANDEZ

# MARCHA DOS SOLDADINHOS DESAFINADOS

(QUE TIVERAM MEDO DE PARTIR PARA A GUERRA)

## *MARCHE DES PETITS SOLDATS QUI JOUENT FAUX*

*(QUI ONT EU PEUR DE PARTIR POUR LA GUERRE)*

*Les petits soldats partent pour la guerre. Mourir? La peur leur fait trembler les jambes.*

*Ils jouent faux.*

*Les plus courageux cherchent à réagir et entonnent un chant patriotique. La discordance ne fait qu'augmenter.*

*Les tambours battent et les clairons sonnent pour sauver la situation.*

*La peur devient de la terreur.*

*Chaque soldat marche comme il peut. La confusion est à son comble. Ce qu'il y a de mieux à faire c'est de rentrer chacun chez soi.*

*Et tous, heureux, joyeux, s'en reviennent, jouant toujours un peu faux, car leurs jambes ne sont pas encore bien raffermies.*

*(Version de G. DUFRICHE)*

Supplemento musicale al fascicolo XII - 1935 di Musica d'Oggi.

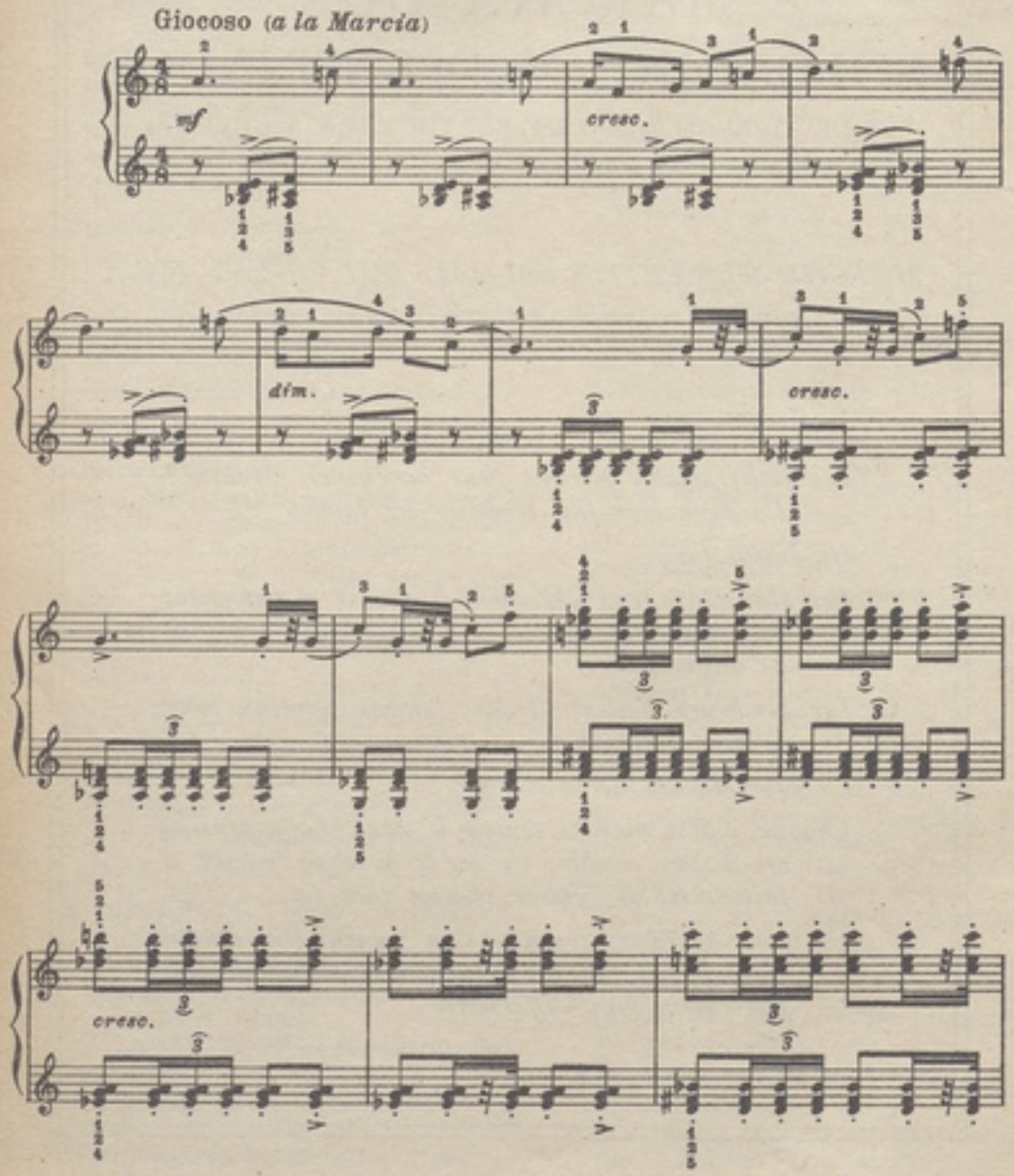
*Para ANDRADE MURICY*

# Marcha dos soldadinhos desafinados

## (*Marche des petits soldats qui jouent faux*)

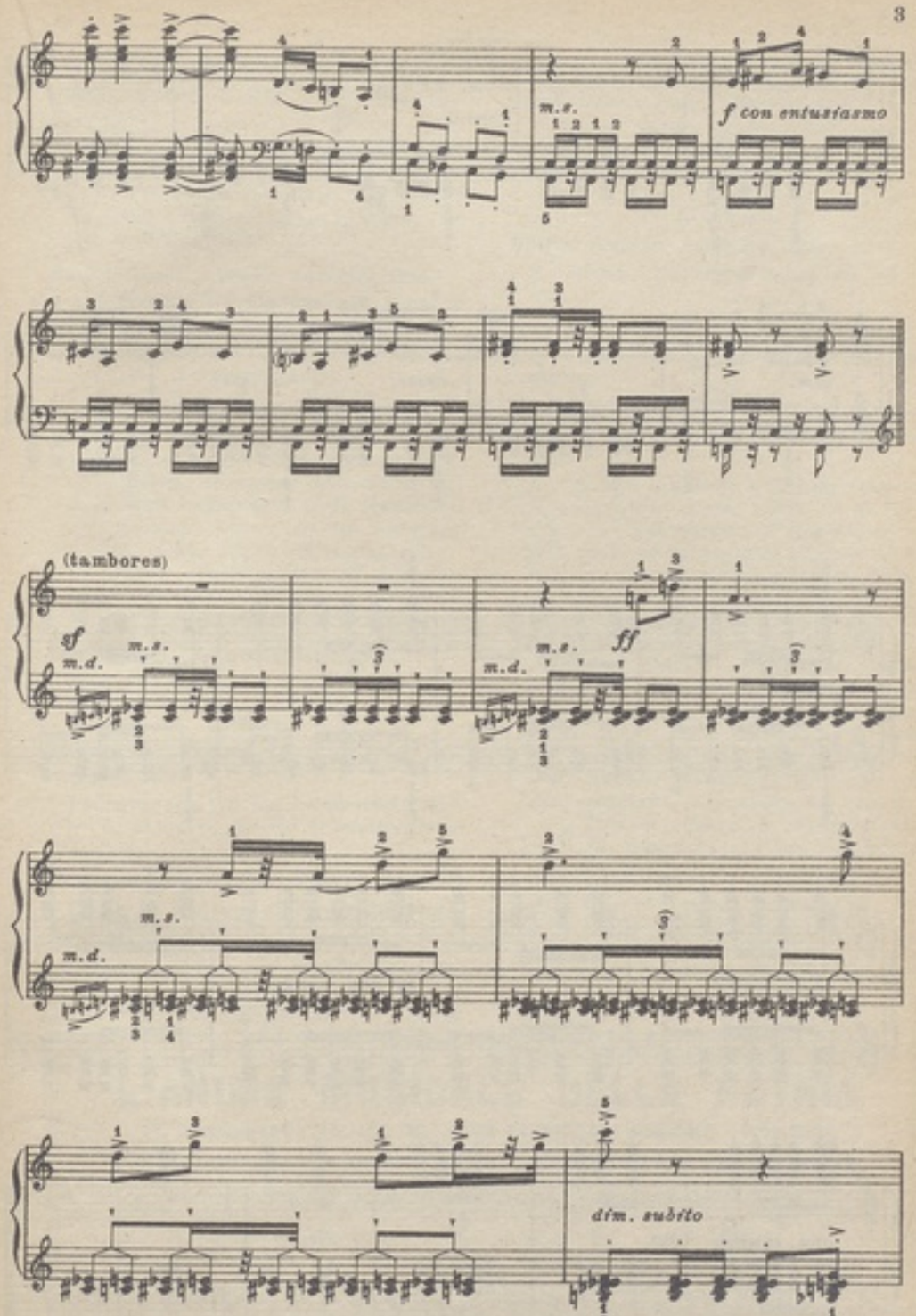
O. Lorenzo Fernândez
(Op. 53. N. 1.)

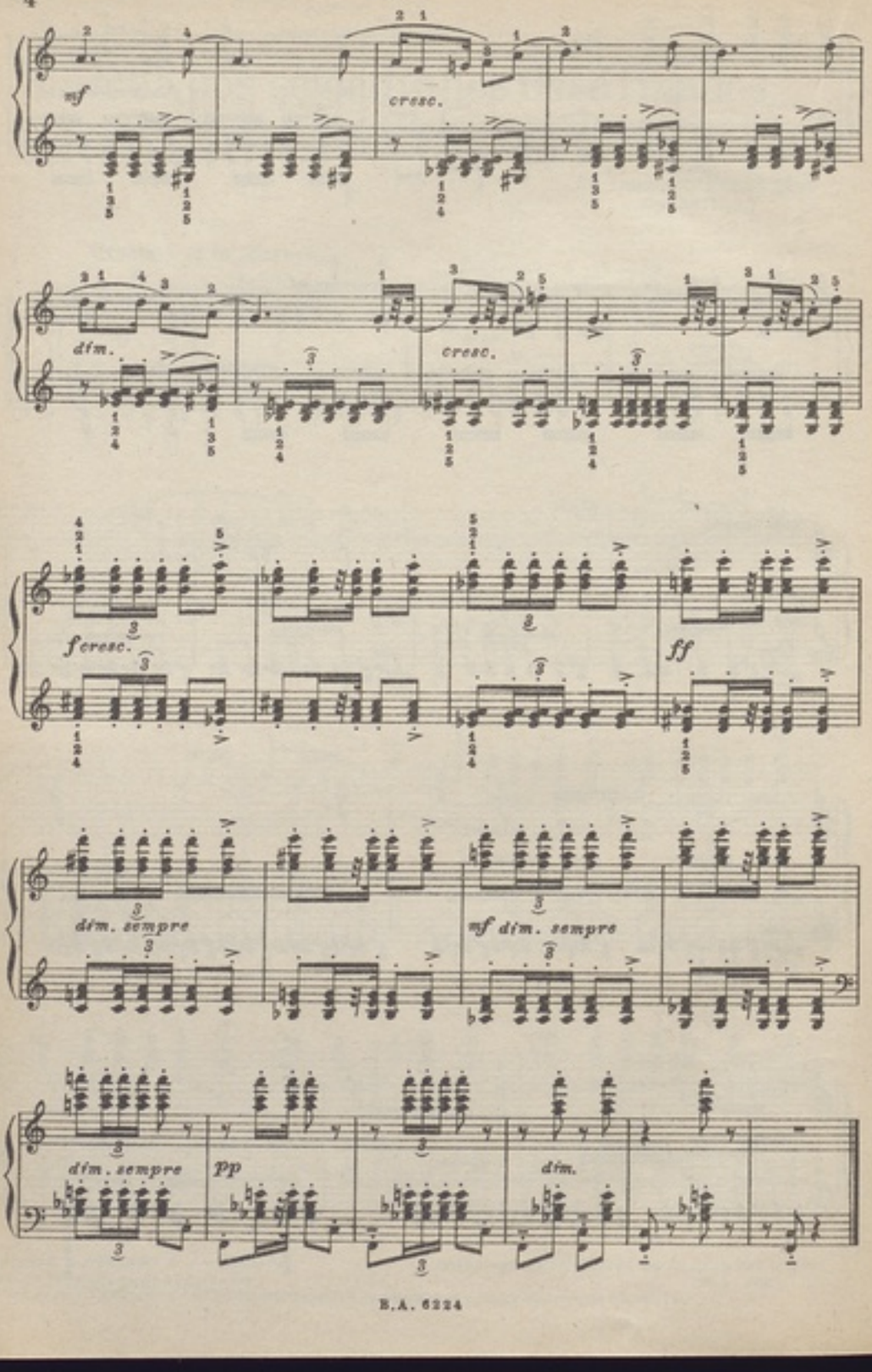
Giocoso (*a la Marcia*)




*Propiedad G. RICORDI & C. - Editores.* (*Copyright MCMXXVIII, by G. RICORDI & Co.*)
Todos los derechos están reservados.
Tous les droits d'exécution, diffusion, reproduction, traduction et arrangement sont réservés.
B. A. 6224










### INGHILTERRA

**Monthly Musical Record.** - Londra, novembre 1935.

E. Blom: *Una sonata programmatica di Beethoven. (L'addio, l'assenza, il ritorno).* — E. Wellesz: *Guido Adler.* — C. Spitz: *Da Schütz a Bach.* — D. Calvocoressi: *Le idee di Mussorgski nel 1863.*

**Musical Times.** - Londra, novembre 1935.

A. Brent-Smith: *Gli anni più ricchi di opere musicali.* — E. Normann Hay: *Trasmissioni radio.*

### SVIZZERA

**Schweizerische Musikzeitung.** - Zurigo, 1, 15 novembre 1935.

G. Herz: *La storia della fortuna di Bach.* — W. Heim: *Il cembalo nella musica moderna* (Una composizione di H. Kaminsky). — J. Durand: *Lettere alla mia amica Cunegonda* (Elogio dell'*Orseolo* di Pizzetti). E. Krenek: *Nuovi orientamenti della musica nel dramma* (sul *Cristoforo Colombo* di Milhaud e una conferenza di Claudel).

**Dissonances.** - Ginevra, ottobre 1935.

Edit.: *Che si fa per i musicisti svizzeri?*

### SPAGNA

**Revista Musical Catalana.** - Barcellona, novembre 1935.

J. Llongueres: *Il classicismo nella danza.* — F. Lliurat: *Intorno all'interpretazione musicale.*

**Musicografia.** - Monovar, novembre 1935.

Edit.: *La situazione economica dei compositori.*

### CECOSLOVACCHIA

**Der Auftakt.** - Praga, novembre 1935.

W. Reich: *Piccolo breviario mahleriano.* — P. Stefan: *Salzburg nel 1935.* — E. Steinard: *Il festival internazionale di Praga.*

### AUSTRIA

**Musica.** - Vienna, novembre 1935.

H. Singer: *Sull'organizzazione dei musicisti.*

**Musica Divina.** - Vienna, novembre 1933.

F. Krieg: *Azione cattolica e musica da chiesa.*

### AMERICHE

**The Musical Quarterly.** - New York, ottobre 1935.

A. Cerepnin: *Musiche della Cina moderna* (Canti popolari, scuole, teatri). — K. Jeppesen: *Sul contrappunto* (A proposito di recenti teorie sul contrappunto lineare). — R. Haunas: *Cerone, filosofo e didatta* (Analisi del *Melopeo y Maestro*. Conclude: «Questo, fra tutti i trattati del sec. XVII è probabilmente più vicino alla comprensione del nostro tempo. Scevro di pedanteria matematica e filosofica, fondamentalmente umano nel riconoscimento della musica sacra e profana, chiaro, sincero, ha il suo posto fra i famosi libri teorici di Gaffurio, Zorlino, Vicentino, Doni, Kircher, Mersenne»). — A. M. Locke: *Descartes e la musica del Seicento.* — I. Philipp: *Ricordi di Stephen Heller.* — K. W. Gehrkens: *Le basi psicologiche della direzione.*

**Gaceta Musical.** - Avana, ottobre 1935.

A. Valverde: *C. Saint-Saëns.*

Per strenna:

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

# VITA MVSICALE

## TEATRI

### PRIME RAPPRESENTAZIONI

### "La Fiera,, del maestro Cremesini

Il libretto di questa nuova opera giocosa in due atti — presentata al Verdi di Firenze il 16 novembre — è del noto commediografo Luigi Bonelli, il quale, ispirandosi ad una vecchia stampa raffigurante la famosa Fiera dell'Impruneta nel 1600, ha immaginato una vicenda gustosa ed eminentemente teatrale.

La musica del maestro Marino Cremesini, che ha al suo attivo altre tre opere, è (come rileviamo dai giornali) di carattere popolaresco, leggera e tecnicamente moderna. Abbondano le romanze facili, i concertati ed i cori di bella efficacia.

Il pubblico ha applaudito dopo i passi migliori (da ricordare specialmente la scena d'amore, il trescone, il brindisi) ed ha ripetutamente chiamato alla ribalta, alla fine d'ogni atto, gli autori e gli interpreti: maestro Del Cupolo, tenore Bova, l'Alberti, baritono Reali, basso Ferroni, ecc.

---

® Una stagione d'opera si sta svolgendo al Puccini di Milano. All'*Aida* (maestro Puccetti, signore De Roggero e Galli, Serani, Roggio) hanno fatto seguito *Madama Butterfly* (maestro Santarelli, la Pilla, Fazzini, Consti), *Barbiere di Siviglia* (maestro Santarelli, la Aimaro, Campagnano, Pierelli, Rovelli, ecc.); *La Gioconda* (maestro Puccetti, la Lucini, la Galli, la Monticone, Voltolini, Fregosi).

Al Carcano, pure di Milano, il maestro Cecchetti ha diretto *Cavalleria*, *Pagliacci* e alcuni quadri del ballo *Pietro Micca*.

® Con *Norma* si è riaperto, completamente restaurato, il Comunale di Bologna. Il celebre spartito ha avuto ad eccellenti interpreti il maestro Marinuzzi, la Cigna, la Stignani, Merli, Pasero. Successivamente sono andate in scena *Nerone* di Mascagni, diretto dall'autore e con gli interpreti della Scala; *Don Carlos* (Marinuzzi, la Cigna, la Stignani, Pasero, Merli, Rimini, poi Basiola); ed *Il Crepuscolo degli Dei* (Guarnieri, la Sbisà, la Toniolo, la Sani, la Sigalla, Fagoaga, Tagliabue, Pasero).

® A Parma (Regio) il maestro Pais ha diretto *I quatro rusteghi* di Wolf Ferrari, principali interpreti la Caratelli, la Dragoni, la Tess, Baccaloni, Sansanelli, ecc.

® Con *Aida* (maestro Pais, Pertile, la Caniglia, la Giani, Nava, Righetti) si è inaugurata la stagione d'inverno al Municipale di Modena.

Successivamente è andato in scena *Un Ballo in maschera* (maestro Pais, Pertile, Guicciardi, l'Arangi Lombardi, la Giani e Righetti).

® In una serata benefica a Taranto furono eseguiti per la prima volta alcuni brani della nuova opera *Rossana* del maestro Corrado Minniti, su libretto di Terenzio Lo Martire.

® Il maestro Richard Hageman ha diretto con grandissimo successo all'Opera House di Chicago *La Fiamma* di Respighi, principali interpreti la Raisa, il tenore Tokatian e il baritono Carlo Morelli. Vi sono state ben trentasei chiamate.

## CONCERTI

### MILANO

® Concerti sinfonici. — Organizzate dalla Federazione Fascista e dal Sindacato Giornalisti, sotto la direzione artistica del maestro Toni, si sono avute diverse serate di musica sinfonica e vocale. Hanno diretto i maestri Votto, Bellezza, Cordone, Baroni, Lucon, Breisach, e nelle interpretazioni di pezzi d'opera si sono distinti gli artisti Guicciardi, Fazzini, Flamini, Melandri, Scaringi, Taccani, Viviani e le signore Albanese, Gaio, Paggi, Pagliughi, Scacciati, Wild. Nei programmi sinfonici figuravano anche un giovanile *Inno trionfale* di Toni, *Cimitero di guerra* di Lattuada, *Canzone dell'emigrante* di Marinuzzi, la sinfonia di *Liolà* di Mulè (nuova per Milano), i tre Preludi per l'*Edipo Re* di Pizzetti, la Ninna Nanna della *Suite infantile* di Napoli, l'intermezzo della *Corsaresca* di La Rotella, l'episodio sinfonico della *Giulietta e Romeo* di Zandonai, le *Fontane di Roma* ed una serie delle *Antiche Danze ed Arie* di Respighi, ecc.

In una udizione ha meritato molti applausi il violinista sedicenne Franco Ferrari, autentica grande promessa.



® Teatro del Popolo. — Nel concerto del 15 novembre, tra un *Quartetto* di Mozart, in cui si è distinto il pianista Horszowski, ed un *Trio* di Brahms si è eseguita la *Sonata a cinque*, per arpa, flauto, viola, violino e violoncello, di Malipiero, accolta con molto favore.

Nella successiva udizione, Casella, dirigendo un piccolo complesso da camera, ha fatto riudire con piacere la sua *Serenata* e conoscere due nuove composizioni: il *Divertimento in quattro esercizi* di Dalla Piccola per soprano (l'Anzelotti), oboe, clarinetto, viola e cello e *Introduzione e Allegro* di Petrassi, per violino e 11 strumenti. Nonostante il giudizio del pubblico sia stato un po' contrastato, è risultato evidente l'ingegno dei due giovani compositori e, nel lavoro di Petrassi, si è ammirata la sobria architettuta, gli indovinati effetti caricaturali e il buon impiego dello strumentale.

Negli ultimi tre concerti hanno meritato calorosa accoglienza il giovanissimo violinista Giorgio Ciompi, vincitore di un importante premio a Parigi (rivelatosi ricco di doti e di squisita sensibilità), il già noto pianista Vico La Volpe, ed il violoncellista Gaspare Cassadò.

® Quartetto. — Un complesso di fiati solisti della Scala, con la cooperazione del sassofonista Rascher e del pianista Beraldi (direttore Leandro Serafin) ha svolto un interessante programma, comprendente anche la *Serenata in mi min.* per flauto e pianoforte di Platti, la *Sonata*, per saxofono e pianoforte, di Jacobi, il *Rondino in mi bem. magg.* per otto strumenti a fiato, di Beethoven, ecc.

Successivamente ha avuto molti applausi il violoncellista Feuermann.

® Amici della musica. — Il Manhattan String Quartett ha fatto conoscere un magistrale *Quartetto in mi bem.* di Hindemith. — La pianista Nella Basola, dal tecnicismo assai corretto, ha interpretato anche due *Studi-Film* di Castelnuovo Tedesco, recenti e assai pregevoli.

Hanno inaugurato la nuova stagione il violoncellista Crepax, col pianista Calace ed un complesso d'archi del G.U.F. di Pavia, direttore Guido Farina. Oltre la *Sonata* di Pizzetti, sono piaciuti particolarmente (entrambi nuovi) il *Concertino* di Montani per pianoforte e orchestra d'archi, e un *Concerto* di Leo-Cilea per violoncello e orchestra d'archi. Esecuzione ottima da parte di tutti.

® Concerti diversi. — Per quelli di serie, hanno suonato, oltre il Duo pianistico Rawicz-Landauer (in programma *La danza attraverso i secoli*), il giovane violinista Enrico Romano, la pianista tredicenne Hilde Somer, il pianista svizzero Baumgartner ed il Duo pianistico Bormioli-Semprini che ha rinnovato il successo dell'anno scorso.

Tra le altre udizioni vanno ricordate quelle del pianista Anton Bilotti, apprezzato come compositore ed interprete, e del violinista Andor Dula.

Al Lyceum hanno avuto lietissima accoglienza il violoncellista A. Ranzato col pianista R. Bossi, in musiche di Bach, Boccherini, Ranzato, Bossi, De Falla, ecc.

La musica eseguita rappresentava una parte del programma che i due concertisti eseguiranno presto a Vienna.

### ROMA

® Augusteo. — Nei sei concerti diretti da Molinari (uno era dedicato a musiche di Saint-Saëns, con la collaborazione del violinista Principe, del pianista Silvestri e dell'organista Germani) hanno avuto particolare accoglienza: *Notturno e Rondò fantastico* di Pick Mangiagalli, in seconda udizione *Sardegna* di Porrino, presente e assai festeggiato, *Fontane di Roma* di Respighi.

Le novità dei programmi — tutte accolte con grande favore — erano le seguenti: *Concerto* di Paisiello per cembalo, rielaborato per pianoforte e orchestra da Brugnoli, il quale, rispettando il carattere e lo stile del lavoro, ha dedicato le sue cure principalmente al pianoforte, con l'aggiunta di una cadenza tratta dagli elementi fondamentali del Concerto; *Concerto in do min.* per pianoforte e orchestra dello stesso Brugnoli (solista in entrambe le composizioni), di carattere lirico-drammatico e costituito da quattro episodi concomitanti; la 3ª Suite delle ormai celebri *Antiche danze e arie per liuto* di Respighi, ed il *Concerto a cinque* (altrettanti strumenti solisti e orchestra d'archi) pure di Respighi, lavoro di vigorosa e calda eloquenza; *Sarabanda e Allegro*, per violoncello e orchestra, di Mortari, già eseguita al Festival di Venezia; *Sinfonia in la magg.* di Mozart; *Tripartita* di Vogel. Del lavoro di Mortari è stato eccellente solista Mazzacurati già distintosi anche nel *Concerto in re magg.* di Haydn.

Nelle due sue udizioni il maestro Dobrowen ha presentato due novità: *Sinfonia classica* di Prokofieff e *Sinfonia breve* di Lidia Ivanova, una russa risiedente a Roma.

® Accademia di S. Cecilia. — Notevoli, nel concerto di inaugurazione, affidato al Quartetto italiano, un *Quartetto piccolo in sol* di G. G. Cambini e la *Sonata* per violino e pianoforte di Sinigaglia, assai piaciuta.

In altra seduta, un piccolo coro misto (diretto dal maestro Somma) ha eseguito, con successo, otto *Villotte* rivelate da Torrefranca e composizioni di Palestrina, Vittoria, Perosi, Bach, Donati, ecc.

® Filarmonica. — Il primo concerto è stato dedicato a compositori italiani tra il XVI e XVII secolo (Porpora, Provenzale, Marenzio,

Palestrina), interpreti un complesso di clavicembali e archi e la cantatrice Anzellotti, direttore Armando Antonelli.

® CONCERTI DIVERSI. — Una serata di musica belliniana, al Lyceum, è stata preceduta da un discorso di Alberto Ghislanzoni. Mario Bellucci ha parlato, a sua volta, alla Camerata sui compositori pugliesi (Traetta, Sarri, Paisiello ecc.) dei quali si sono eseguite alcune composizioni.

TORINO

® E.I.A.R. — Il maestro Respighi ha inaugurato la stagione con un concerto di sue musiche tutte nuove per Torino ed assai applaudite: il prologo, primo e secondo atto dell'*Orfeo* di Monteverdi (da lui realizzato orchestralmente); il *Concerto a cinque* (per altrettanti strumenti e orchestra d'archi); la prima *Suite* tratta dal fantasioso ballo *Belkis, Regina di Saba*. Del primo e dell'ultimo lavoro parlammo già quando si dettero alla Scala. Del *Concerto a cinque* accenniamo nella rubrica di Roma.

® R. CONSERVATORIO. — Breve stagione di concerti sinfonici. Il maestro Piccardi ha diretto anche l'*Ouverture da Concerto* di Goffredo Petrassi e la *Fantasia su un tema di Beethoven* di Desderi, presente e applauditissimo. — Il maestro Krannhals fece conoscere una *Antica ninna nanna partenopea* di Alfano, la cui parte vocale venne sostenuta da Gabriella Gazzera. — Il maestro Gedda oltre a pagine di Beethoven, Franck ed Emmanuel ha diretto anche il *Concerto in re min.* di Mozart (al piano, ottimamente, Attilio Brugnoli).

Pure al Conservatorio, per la Pro Cultura, il cantante Gerhard Hüsch ha eseguito senza interruzioni l'intero *Viaggio d'inverno* di Schubert, fra il vivo godimento del pubblico.

® CONCERTI DIVERSI. — Il Quartetto stabile de « La Stampa » ha fatto conoscere e applaudire il 2° *Quartetto* di Labroca. — La Stefano Tempia, diretta dal maestro Pistone, ha dato il suo 273° concerto con musiche di Festa, Fiesco, Carisio, Giardini, Pergusio ecc, molte delle quali trascritte dallo stesso Pistone.

TRIESTE

® Il maestro Victor De Sabata ha diretto, oltre brani del consueto repertorio, anche *Il Palio di Siena* di R. Bossi, nuovo per la città, che ottenne caloroso successo.

NAPOLI

® S. CARLO. — In occasione della commemorazione di Virgilio fatta dal senatore Marciano, un coro di 500 fanciulli con orchestra ha eseguito il *Carme secolare* musicato da Carlo Jachino.

® ACCADEMIA NAPOLETANA. — Ha inaugurato la stagione, con vivo successo, il Quartetto italiano.

® CAMERATA. — Ottima udizione del Quartetto Poltronieri che ha presentato le *Invenzioni* di Nino Rota e trascrizioni di musica antica di Bossi. — Successivamente è stato applaudito il violoncellista Mazzacurati. In programma *Pastorale* di Jachino, *Sarabanda e Allegro* di Mortari, *Canto nostalgico* di Mazzacurati ecc.

® CONSERVATORIO. — Concerto sinfonico — direttore Ugo Aiello — di composizioni di iscritti al G.U.F. di Napoli. Ricordiamo *Ouverture* di Aladino Di Martino, *Berceuse* di Jacopo Napoli, *Scherzo* di Dell'Orefice, *Ninna Nanna* di Japocìaro, *Campane* di Blasio, *Concerto* di Penotta ecc.

® SALA DEGLI ARTISTI. — Commemorazione di Raffaele Calace con felice rievocazione di Giuseppe Calletti e concerto di composizioni per strumenti a plettro, del commemorato.

VARIE DALL'ITALIA

® Carlo Zecchi ha inaugurato la stagione degli Amici della Musica a PALERMO, ottenendo il consueto caloroso successo.

® In due recite alla Filarmonica ed alla Stampa di BOLOGNA, Franco Alfano ha fatto udire sue liriche, note e recentissime, interprete di alto valore Graziella Gazzera Valle, al piano lo stesso Alfano.

® Al Lyceum di FIRENZE, il Trio femminile romano, di cui fa parte la ben nota pianista Claudia Gasparoni, interpretò assai bene musiche di Wolf-Ferrari, di Pizzetti e di Zanella.

® Un concerto di composizioni del maestro Renzo Martini si è tenuto a PARMA, procurandogli molti applausi anche come interprete pianistico. Piacque particolarmente un suo recente *Corteo di nozze*.

® A BERGAMO è stato commemorato Vincenzo Bellini, con un discorso del senatore Cappa e un concerto vocale strumentale al quale parteciparono Toti Dal Monte, Montesanto e Ederle.

® La eletta cantatrice Chiarina Fino Savio ha dato due concerti a RACCONIGI per espresso invito della Principessa di Piemonte, che l'ha vivamente complimentata.

® A PRATO è piaciuta una nuova Messa a tre voci dispari con archi e organo del maestro Guido Guerrini, direttore del Conservatorio di Firenze. Concertatore e direttore il maestro Bresci.

® Il maestro Bruto Michelini ha diretto a FERRARA l'orchestra sinfonica del D.L.P. presentando in prima esecuzione un *Minuetto* di Pellegatti e l'Inno solenne *Alla primavera* di Marchesi.

VARIE DALL'ESTERO

® Ad un concerto Gigli-Gieseking a BERLINO è intervenuto anche Hitler, oltre, beninteso, l'Ambasciatore italiano e i maggiorenti della colonia.

® Pure a BERLINO ha diretto un concerto alla Radio il maestro Lualdi. Nel programma figuravano musiche sue, di Wolf Ferrari, di Respighi, di Pick Mangiagalli.

® Dai giornali recentemente giuntici rileviamo più ampie notizie, di quelle pubblicate nello scorso fascicolo, sui concerti tenuti dai maestri Gui e Ferrero in RUSSIA, entrambi vivamente apprezzati. Quest'ultimo, oltre che a Mosca e Leningrado, ha diretto anche a Odessa e Prostov, ed uno dei brani più applauditi dei suoi programmi è stato l'episodio della Danza del Torchio e Cavalcata della *Giulietta* di Zandonai.

Nei programmi di Gui figuravano il *Requiem* di Verdi, con solisti e cori russi, tra cui quello celebre della cappella di Leningrado, due *Corali* di Bach, trascritti dallo stesso Gui, un *Concerto* di Vivaldi, *I Pini di Roma* di Respighi che ebbero calorosissimo successo, tanto a Leningrado che a Mosca.

® Nei concerti della Filarmonica di VIENNA, direttore Toscanini, ha ottenuto caloroso successo la nuovissima ouverture shakespeariana (5ª della serie), *Racconti d'inverno*, di Castelnuovo Tedesco. Il successo si è rinnovato alla ripetizione del concerto, avvenuta subito dopo, a BUDAPEST.

® Ottima accoglienza ha avuto a VARSAVIA, sotto la direzione di Gregor Fitelberg e con la partecipazione del violinista Jacques Thibaud, l'*Adagio* e *Pastorale* di Aldrovandini, nella trascrizione del maestro Piccioli.

® Nella sala del Conservatorio di BASILEA hanno avuto unanimi consensi — direttore Gottfried Becker — il poema sinfonico *Alba* ed alcune liriche con orchestra di Giulia Recli, ed il *Concerto* per violino e orchestra di Leone Sinigaglia.

® Don Licinio Refice ha diretto al teatro Broadway di BUENOS AIRES alcuni brani dei suoi oratori *Il martirio di S. Agnese* e *Trittico francescano*, interpreti la Muzio e il tenore Baldrich. Ottimo successo.

RECENTE SUCCESSO
DEI FILMS

**Donne di lusso**

*TRE CANZONI* (Versi di E. FRATI)

WARREN (H.)
123474. - La Canzone di Brodway
123475. - Le parole sono nel mio cuore
123476. - Quando a passeggio andiamo

**Follia Messicana**

*QUATTRO CANZONI* (Testo italiano di F. NERONI)

WARREN (H.)
123514. - Muchacha

WRUBEL (A.)
123511. - Ti chiamo mio amor
123512. - A Caliente
123513. - La dama in rosso

Ciascun numero:
Per Canto e Pianoforte L. 5.—
Per Canto solo o Mandolino » 1.25

*EDIZIONI RICORDI*



# Corrispondenza dall' Estero

## Lettera da Parigi

La stagione dei concerti orchestrali è stata inaugurata coll'aggiunta di nuove associazioni come la « Filarmonica » presieduta dal Cortot, l'« Orchestra Nazionale » per la Radio, stipendiata dallo Stato e invidiata dalle troppe altre società in concorrenza più o meno infelice. Due concerti di questo nuovo complesso sono stati diretti da Arturo Toscanini.

Il successo dei due concerti è stato quello solito, che disarma qualunque critico, accontenta i musicofili sinceri e anche quelli snobistici. L'orchestra nazionale ha suonato benissimo e le *lezioni* di due settimane potrebbero servirle se non seguissero altre bacchette. Sulla qualità di un'orchestra che suona sempre per la « Radio », dunque non sottoposta al giudizio immediato di un *pubblico visibile*, si potrebbe fare uno studio.

I due programmi non presentavano nulla di nuovo. Un direttore che dirige di passaggio, non può esperimentare. È vero che con Toscanini anche i brani più noti sembrano ringiovanire e perfino nobilitarsi. Così è succeduto per la *Danse Macabre*, suonata in memoria di Saint-Saëns, che sembrò come uscita dallo smacchiatore, perchè ci rilevò lo smagliante colorito offuscato dalle tradizionali esecuzioni sempre approssimative.

Per i veri musicofili ci fu la quasi-prima esecuzione della *Sinfonia* di Cherubini scritta per Londra nel 1815 e trasformata nel 1824 in quartetto. Non si ricorda che questa sinfonia

sia stata eseguita dopo la prima apparizione. Il manoscritto, scoperto poco tempo fa nella Biblioteca di Stato di Berlino, ha servito alla prima edizione stampata ora solamente a Magonza e curata dal musicologo dott. Winter. Differenza importante fra la *Sinfonia* ed il *Quartetto in Do magg.* è il secondo tempo completamente diverso. Gli altri tempi sono perfettamente uguali. Solamente il ritmo del terzo tempo è diverso, e Toscanini, a ragione, ha preferito quello del quartetto.

V'è stato chi ha giudicato inutile eseguirla, adducendo che non contiene nulla che Haydn, Mozart e Beethoven non abbiano detto più efficacemente. Penso che questo modo di vedere sia discutibile. In ogni modo lo credo errato nel senso che in ogni arte ci sono degli artisti necessari alla conoscenza: anche se non rappresentano le pietre miliari della storia dell'arte. Non si vive di soli genii. Basterebbe considerare l'alta considerazione di stima di Beethoven pel Cherubini. Non viviamo un'epoca di tale ricchezza inventiva musicale da poter rinunciare ad ascoltare una sinfonia perfetta nella forma, sovente — specialmente nel delizioso Scherzo — piena di grazia e spirito.

I programmi delle due serate erano completati, nella prima da *Nuages* e *Fêtes* di Debussy, dalla Morte di Sigfrido e Marcia funebre del *Crepuscolo degli Dei*, dal Baccanale del *Tannhäuser*, dall'ouverture del *Cellini* di Berlioz e dall'Interludio sinfonico della *Redenzione* di Franck; e nella seconda dalla *Saga* di Sibelius, dallo Scherzo del *Sogno d'una notte d'estate* di Mendelssohn, dalla *Pastorale*, e da due sinfonie di Rossini e di Verdi.

***

In altra mia potrò giudicare se la nuova formazione dell'Orchestra Nazionale risponda al suo alto scopo culturale. Ma sarà giudizio relativo, perchè bisognerà udirla allo stato normale. Osserverò anche quale risultato possa dare la nuova formula di concerti dedicati interamente a composizioni inedite o contemporanee.

Con tale sistema si è voluto facilitare l'assistenza della critica, non più obbligata a spostarsi da una ad altra sala da concerto; cosa sovente impossibile. Ma i direttori hanno preferito le mezze misure. Hanno fissato i concerti al sabato, giorno di magra affluenza, temendo che alla domenica il vero pubblico fosse meno curioso e meno cortese. Ci voleva più coraggio, perchè non v'è dubbio che la musica non si scrive per la sola critica: specialmente quando i critici sono, essi stessi, compositori, sottoposti da un momento all'altro al giudizio critico-giornalistico dei colleghi.

Il primo di questi concerti annunciava dei nomi promettenti. Honegger ci offrì un suo *Radio-Panoramique*. Si capisce che non occorreva filo conduttore. L'autore immagina le impressioni musicali di un uditore della T.S.F. sbalestrato, ogni dieci battute, da un posto all'altro. Conosco molti uomini che adorano il giro del mondo in due minuti. Quello di Honegger tende l'orecchio ad una cantata di Bach interrotta da una danza di jazz negro, per passare ad altri svariati elementi musicali. Tale idea poco peregrina dovrebbe risultare comica e divertente. L'effetto fu assolutamente nullo. Per ascoltare un simile pot-pourri non occorre l'imitazione in sala da concerto poichè basta starsene comodamente a casa e possedere un buon apparecchio.

Per fortuna e conforto si è udita la *Sinfonia IV* di Alberto Roussel, accolta con eccezionali applausi. Finalmente ecco della musica che deve incontrare il favore della critica e del pubblico. Giudico superfluo elogiare le note qualità dell'autore, e specialmente il colorito orchestrale smagliante. Il lato più interessante per me è la ricerca, quasi riuscita, di una nuova forma. L'ultimo tempo col suo ritmo martellato è di una bellissima efficacia. Tutto è solidamente costruito, senza sviluppi inutili che hanno fatto il loro tempo perchè certamente non superabili.

Terminava questo concerto l'intera esecuzione de *L'Enfant et les Sortilèges* di Ravel. Non si sa se siano le difficoltà di distribuzione delle parti o della messa in scena che impediscono la diffusione di questo racconto di fate pieno di delicata poesia e fornito di quello spirito musicale personalissimo del Ravel. Il fatto è che anche in sala da concerto, senza l'aiuto scenico, non è mancato il successo.

Di novità degne di rilievo null'altro. Il pubblico, come ieri e probabilmente come domani, corre verso i suoi favoriti Beethoven e Wagner con *ad laterem* qualche volta i discendenti più o meno diretti. Non mi pare che possa interessare se il direttore d'orchestra X sia interprete troppo personale o impersonale della *Settima*, s'intende sempre quella di Beethoven.

Ricorderò però il grande successo di Bruno Walter in un concerto puramente mozartiano. Sembra ormai che ne sia diventato lo specialista per eccellenza. Egli riesce a destare l'interesse del pubblico anche per i lavori meno noti di Mozart. Credo che siano il suo grande amore e una simpatica sentimentalità — che si potrà discutere ma che incontra il favore della folla — gli elementi che vivificano come di nuova luce il puro classicismo del Raffaello della musica.

***

A teatro non c'è stata che l'*École des maris*. Il libretto del signor F. Laurent è letterariamente buono. Penso però che scegliendo fra le commedie del Molière vi si troverebbe cosa più atta ad essere musicata. V'è poi un lusso di parole dannoso al discorso musicale.

Per quello che riguarda la musica del Maestro Bondeville dirò che mi è piaciuta specialmente l'assoluta sua sincerità (cosa rara al giorno d'oggi) e un abile rispetto della voce umana. È tutta musica che scorre facilmente e piacevolmente. Quello che sorprende sono le mancanze tecniche cominciando dall'orchestrale veramente dilettantesco. Per un musicista francese si potrebbero chiamare mancanze originali.

Il centenario di Saint-Saëns ha provocato — s'ignora per quanto tempo — una specie di riesumazione dell'illustre musicista da parecchi anni troppo dimenticato. Dei noti critici hanno polemizzato con simpatica violenza. C'è stato chi lo ha proclamato fra i più grandi e chi non gli ha riconosciuto che una ammirabile facilità di mestiere. Il fatto è che Saint-Saëns, per l'assieme della sua produzione artistica, non ha per sè il favore popolare e naturalmente neppure il consenso dei giovani di quando in quando pronti a riconoscere il talento di qualche grande scomparso.

Penso che forse è la mancanza di vera personalità che danneggia la figura storica del Saint-Saëns. Visse nell'epoca più gloriosa del romanticismo musicale; ma per il teatro non seppe svincolarsi dalla tradizionale forma francese del « grand opéra » tipo Meyerbeer, Halévy. Nella musica programmatica Liszt ne oscurò la produzione sempre tecnicamente interessante, orchestralmente colorita, intelligentemente equilibrata di sapienza e buon gusto, ma priva di quella vita e musicalità interna senza la quale non resiste a lungo neppure la più alta perfezione della pura forma. Ciò non toglie che di lui vivrà oltre *Sansone e Dalila* anche altra musica orchestrale e da camera, e che la popolarità non diminuirà il merito di una *Danza macabra*.

Raoul Laparra ha scritto un opuscolo su *Bizet e la Spagna* per dichiarare, più o meno, che difetto del capolavoro *Carmen* è l'insufficienza di folklore spagnolo.

Pare impossibile che un musicista possa pensare che valga meglio un folklore d'imitazione, che quello *creato* dal musicista; il solo che crea un ambiente di poesia. La musica egiziana più vera è quella *inventata* da Verdi, e tutti gli orientalismi abili del David o di altri autori non valgono pochi accordi dell'*Aida*.

E poi ci sono gli spagnoli che hanno adottato la musica della *Carmen* come se fosse nata da loro.

RICCARDO SCHNABL-ROSSI.



G. RICORDI & C., Editori - MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO

MUSICA D'OGGI

Rassegna mensile di vita e di coltura musicale

FONDATA NEL 1919

MILANO ✍ Via Berchet, 2 - Telef. 81-313 ✍ MILANO

*Pubblica in ogni fascicolo:*

Articoli (dei più reputati scrittori italiani e stranieri) su interessanti argomenti di carattere musicale;
Il riassunto delle principali riviste di tutto il mondo;
Un notiziario degli avvenimenti internazionali del mese (teatri e concerti);
Confidenze degli autori, informazioni, concorsi, necrologie, ecc.;
L'elenco delle nuove pubblicazioni, edite in Italia e all'Estero, e la recensione delle più 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, sia come professionisti, sia come dilettanti, o persone colte in genere, s'interessano all'arte musicale ed alle sue svariate manifestazioni.

*Prezzi d'abbonamento:*

**ANNO: Italia Lire 15 - Estero Lire 22 - SEMESTRE: Italia Lire 8 - Estero Lire 12**
**(oltre le tasse governative di L. 0,30)**

**UN NUMERO: Italia L. 1,50 - Estero L. 2,-**

**L'IMPORTO SI PUÒ VERSARE NEL NOSTRO C/C. POSTALE N. 32-069**

# RECENSIONI

## *Lettere di Donizetti*

Che una esauriente biografia di Donizetti sia ancora da scrivere, al pari d'un severo saggio critico dell'opera sua, si disuguale nel valore e si interessante, siamo tutti d'accordo. E anche d'accordo nel riconoscere che a una monografia biografica occorra sopratutto il sostrato dei carteggi, come documenti del carattere morale e pratico. Più convincente è infine la biografia che lasci sovente la parola ai documenti epistolari, riferendone le più caratteristiche frasi, i più schietti pensieri, le espressioni più spontanee. Anche in ciò difetta il *Donizetti* del compianto Giuliano Donati Petteni. La raccolta e la pubblicazione delle lettere sarà dunque utilissima. La segnalazione dei raccoglitori e dei testi è già un piccolo ma utile servigio.

È appunto un servigio alla futura biografia donizettiana quello che compio qui, grazie alle comunicazioni di Gaspare Casella, l'antiquario napoletano che con tanto buon fiuto e tanta destrezza persegue i fogli sparsi o dimenticati delle personalità preclare anche nell'arte musicale. Recentemente egli ha ceduto al senatore Giovanni Treccani parecchie lettere di Donizetti, le più ancora inedite o sommariamente riferite dai biografi, le quali, per essere state inviate a persone della famiglia, sono attendibilissime, come immediati documenti di sincerità.

Una di esse reca luce sul matrimonio di Donizetti con Virginia Vasselli. Nell'accennare a questo avvenimento, il Petteni notò che il padre di lui si era doluto di non essere stato invitato alle nozze. Risulta ora che gli sposi non comunicarono ad Andrea Donizetti il giorno degli sponsali. Ai rimproveri di lui, Gaetano rispose così il 19 luglio 1828:

*Capisco che potevate offendervi del non avervi partecipato il matrimonio, ma anche io credetti farvi risparmiare spese e ricevere con una sola lettera notizia di tutti e due i figli, ma già le mie delicatezze non sono capite. Voi poi dite che di creanza ne sapete più di me (e anche questo sarà) ma questo benedetto matrimonio di già ve lo aveva partecipato da gran tempo sicchè mi pare di non avere in gran cosa mancato.*

E per far la pace invitava il padre a fargli visita a Roma o a Napoli; avrebbe pensato lui al viaggio di ritorno.

Sul tema del guadagno c'è un'interessante lettera, quella del 9 dicembre 1831. Il fratello Giuseppe, che, nato a Bergamo nel 1793, musicista anch'esso, s'era arruolato nell'esercito napoleonico divenendone capomusica, aveva deciso di partire per Costantinopoli, dove gli era stato offerto l'ufficio di direttore d'una banda militare. Il sultano Mahmoud gli dette tale carica nel '32, elevandolo più tardi al grado di direttore di tutte le musiche militari dell'impero ottomano. E Giuseppe tenne l'ufficio fino alla morte, avvenuta a Costantinopoli nel '59. Orbene non piacque a Gaetano l'accettazione del fratello, mossa sopratutto dall'interesse. E scrisse:

*Converrà credere che gli ottomila franchi l'abbiano acciecato... Ditegli che a questo mondo bisogna esser discreti nel desiderare, e si vive felicemente. Io non desidero farmi milionario, e per ciò quel poco che guadagno mi basta, e vivo senza debiti e felicissimo. Egli desidera forse troppo, e si potrebbe trovar pentito.*

Si ricordi che Gaetano era accusato di comporre in fretta e che Bellini più volte affermò che le sue opere meritavano maggior compenso, perchè più elaborate di quelle di Donizetti. Si può pensare, ora, che sopratutto la facilità, più che il desiderio del guadagno, spingesse Donizetti a tanta fecondità.

Il 2 ottobre '34 Donizetti trasmetteva a suo padre un incarico di Nicola Zingarelli. Questi desiderava dal Mayr un autografo da offrire a una collezionista. E passando a una sua opera aggiungeva:

« Maria Stuarda » *proibita comparirà ora come* « Buondelmonte », *e ciò perchè la sua musica piacque alla prova generale, e se avessi fatto, una cagnara, non avrei ora fatto questo cambiamento barbaro.*

Un'altra lettera, senza firma, forse fu scritta in uno dei primi sintomi dello squilibrio mentale. È infarcita di parole francesi, di qualche monosillabo tedesco, di frasi dialettali:

*Pare un gran dramma per la prosa, poichè le guerre, le cospirazioni, gli incendi, i delitti, piovono da ogni parte, e tutto questo per un bambino che entra in tutti gli atti o non ne parla mai... Tu sai che i bambini alle 9 vanno a letto, quindi questo o sbadiglierebbe in faccia al pubblico, o piangerebbe, e se ne passarìa del fracasso degli altri e mangerebbe bombons pendent que la mère pleure. Nein, Nein!...*

*Iersera la recita del* « Don Sebastiano » *diretto da me! Applausi e chiamate. Ma dopo tanti tagli, bisogna che ne faccia degli altri per quei due soldi infami alla porta, dopo le dieci. Pazienza! Si replicò oltre gli applausi al 1°, un duetto al 2° atto, e si replicarono due pezzi al 4°, ma sono 5 atti, e non vonno pagar due soldi... che sentimento musicale!*

Importante è specialmente la lettera da Vienna del 29 giugno '46, pochi giorni prima della partenza per Parigi. Tratta di affari. Comunica al fratello il proposito di recarsi a Parigi, ma ha scarsa fiducia di concludere qualche cosa. Intenterà un processo a Mr. Pillet, *directeur du Grand Opéra*, per farsi versare le 15 mila lire della penale dovutagli per la mancata rappresentazione del *Duca d'Alba*:

*Scribe a intenté le proces, il a gagné. Je veux moi aussi, plus heureusement, lui faire le segond; avec la copie de toutes les raisons de Scribe, et le miennes aussi car le contrat est signé por tous le trois... Nous verrons!!*

Riferiva inoltre il cattivo successo della «stagione italia». Inviava una riduzione per banda della marcia del *Don Sebastiano*, destinata al fratello a Costantinopoli. Usava frasi scherzose sui rapporti familiari.

Ciò dimostra, a confutazione dei biografi, che in quel tempo la mente del maestro non era tanto turbata da vietargli qualsiasi attenzione e ragionamento.

BETTINA LUPO.



**MUSICA SINFONICA**

**M. CASTELNUOVO TEDESCO**

**Ouvertures per il teatro di Shakespeare**
**N. 4: "Giulio Cesare"**

(123359) L. 12

**I. PIZZETTI**

**Concerto in Do per Violoncello e Orchestra**

(123487) L. 25

Partiture in formato tascabile

**EDIZIONI G. RICORDI & C.**

## LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DEL GRANDE CARLO — *Monumenta musicae byzantinae.* (Estr. da *Dioniso*, Siracusa).

L'erudito cultore del dramma e della musica greca recensisce i primi volumi, progettati dal Tillyard, dal Wellesz, dallo Hoeg, per il progresso degli studii della musica bizantina. E nel recensire il primo tomo dei *Monumenta* e i primi fascicoli dei *Subsidia* mostra anche in questo ramo la sua preparazione nei problemi dei testi, delle teorie, delle trascrizioni. Le critiche e le riserve che aveva formulate vengono infatti accettate implicitamente nel proseguo delle edizioni danesi.

—— *Antonio Scontrino nella vita e nell'arte.* (Radio, Trapani).

Pubblicato dal Comitato per le onoranze allo Scontrino, l'opuscolo contiene un discorso di E. Moschino, una biografia, l'elenco delle opere, alcuni giudizii.

ROUGNON PAUL — *La musique et son histoire.* (Garnier frères, Parigi).

Un libro deplorevole. Apriamolo a caso. A pag. 144, Alessandro Scarlatti sarebbe nato a Trapani nel 1649. A pag. 149, Rossini si chiamerebbe Giacomo. A pag. 151, Ponchielli avrebbe scritto un'opera intitolata *La Maschera*. A pag. 152. Leoncavallo è scritto Léon Cavallo. Basta. Sulla copertina, l'autore è presentato come *Professeur au Conservatoire*.

ROUGNON PAUL — *Dictionnaire général de l'art musical.* (Delagrave, Parigi).

Compilazione sommaria, squilibrata, con grossolani errori e sviste nella parte cronologica e storica.

ANGUISSOLA CARLO — *Musicisti piacentini.* (S.T.E. Porta, Piacenza).

L'Anguissola, che già dette notizie interessanti di V. Legrenzio Ciampi, raccoglie ora e chiarisce dati incerti di Geminiano Giacomelli e di Sebastiano Nasolini, anch'essi di Piacenza. Alla fine un elenco delle opere.

GRAY CECIL — *Sibelius the Symphonies.* (Oxford University Press, Londra).

Autore di una recente monografia su Sibelius, il Gray provvede ora a un accurato studio analitico, con citazioni, delle sette Sinfonie di quel compositore.

*a. d. c.*

DE RENSIS (R.) — *Ottorino Respighi.* (G. B. Paravia e C., Torino).

Udii per la prima volta il nome di Ottorino Respighi nei primi mesi del 1902. Fu Marco Enrico Bossi, mio venerato maestro, a parlarmene. Egli allora faceva la spola tra i due Licei di Venezia e di Bologna. Era stato Giuseppe Martucci a farglielo conoscere e il Bossi, non certo facile e proclive all'elogio, ne parlava con sincera ammirazione. L'anno dopo vidi il Respighi per la prima volta, violino di spalla alla prima esecuzione italiana del *Canticum Canticorum*. Da allora seguii sempre con interesse lo sviluppo della produzione respighiana, ch'ebbi occasione di sentire e risentire quasi per intero.

Oggi, nel leggere questo volume del De Rensis, rivivo un po' la mia vita di tutto questo primo terzo di secolo. La rivivo col massimo piacere, perchè ritrovo tutto quello che ho potuto vedere e sapere e lo trovo esposto col più grande ordine, con chiarezza, serenità e verità. Verità sopratutto. Non è una monografia. Nè potrebbe esserlo. Una monografia è possibile col maestri scomparsi, quando si può esaminare la loro opera intera nel suo complesso e cercare di studiarla, approfondirla per fissarne il posto che le spetta nella storia dell'arte. Questo non si può fare ancora col Respighi (e speriamo non si possa ancora per un bel pezzo). Respighi è vivo, sano e in piena attività di produzione. Come dunque giudicarlo? Il De Rensis non lo ha nemmeno tentato ed è gran merito.

Egli si è limitato a quanto poteva, esponendo la vita e la successione dei lavori del maestro bolognese. Vita semplice e serena di lavoro appassionato e ininterrotto; produzione sempre elevata e mirante solo a raggiungere le vette dell'arte pura. Anche nell'esporre le intenzioni varie che guidarono il musicista nei diversi rami della sua produzione, il De Rensis si è limitato a quanto era l'assolo indispensabile. Ciò gli è servito per dar maggior risalto alla figura del Respighi considerato come uomo. È indubitato che questo nostro musicista, così popolare a tutti i pubblici del mondo, ha saputo accaparrarsi le maggiori simpatie non solo per il suo valore, ma pure per il suo carattere. Egli scrive musica, ma non scrive articoli, nè critiche, non tiene conferenze, concede poche interviste, parla pochissimo, ma quando parla dice cose sensate e serene. Valga per tutte la sua risposta al *referendum* sulla Gioconda, che vi fu pochi anni fa a Roma.

Si sa: il pubblico ama i fatti e non le ciarle. E Respighi lavora e non parla. Scrive e, quando può, eseguisce o dirige le sue musiche. Ecco il vero artista. La sua figura balza netta e completa dal volumetto del De Rensis che si legge da capo a fondo senz'ombra di stanchezza, tanta è la fede che lo ha ispirato, senz'ombra d'intenzioni apologetiche che sarebbero risultate, oltre che inutili, ridicole. Respighi non ha bisogno d'incensamenti nè di vane spiegazioni esegetiche, miranti solo a mascherare deficenze congenite. Egli lavora e presenta il suo lavoro. Non ci resta che ringraziarlo e dirgli: Avanti, maestro; attendiamo la sua *Lucrezia*.

*m. z.*

## MUSICA SACRA

DE ZUCCOLI (GAST.) — *Padre nostro*, per Voce media e Organo. (Casa Ed. Giuliana, Trieste).

Anche questa composizione si presenta con una caratteristica già rilevata in altre produzioni del fecondo e valoroso compositore. Mentre cioè il canto riveste una forma piana, quasi strofica, l'accompagnamento è invece largo e pieno, armonicamente ricco, e ad esso è affidato il compito di dare unità al lavoro. A parte questa considerazione di carattere tecnico, c'è da notare la esatta ed accurata interpretazione delle parole del testo, e la nobiltà e sostenutezza della ispirazione, non indulgente a facili effetti, ma pure di immediata efficacia.

CASIMIRI (R.) — *Missa pro Defunctis* (Cantu gregoriano). (Ediz. « Psalterium », Roma).

Accompagnamento notevole per la sua semplicità artistica, e parsimoniosità armonica.

CASIMIRI (R.) — *Missa pro Defunctis* (III) 3 Vocib. inaegual. (C. T. B.). Organo comitante vel sine Organo. (Edizioni « Psalterium », Roma).

Messa pregevole per la sua praticità, essendo facile e nello stesso tempo melodica. I versetti figurati del *Dies Irae* e di altri pezzi sono alternati con versetti gregoriani artisticamente accompagnati.

CASIMIRI (R.) — *Societatis Polyphonicæ Romanæ Repertorium*. Vol. VI. (Ediz. « Psalterium », Roma).

Raccolta sapientemente curata e corredata di segni dinamici e di espressione assai appropriati, tale da rivelare la mano espertissima dell'illustre revisore.

Questo VI volume comprende, tra i diversi altri splendidi lavori dovuti ad autori della Scuola veneta e romana del 500, il notissimo *Stabat Mater* a 8 voci di Palestrina ed il magnifico mottetto, pure del medesimo, *Peccantem me quotidie* a 5 voci, toccantemente espressivo.

VITTORIA (T. L.) — *Ecce Dominus Veniet* - a 5 voci. — HÄNDL (J.) — *In Domine Jesu* - a 5 Voci.
(Ed. Chester, Londra).

Questi due Mottetti fanno parte della Raccolta di musica polifonica già altre volte segnalata, edita e curata da H. B. Collins. Il N. 31 è una composizione del Vittoria; l'*Alleluja* è di tale potenza e splendore da potersi paragonare al celebre finale del Credo della *Messa* di Papa Marcello di Palestrina.

Notevole pure il Mottetto dell'Händl.

*Tudor Church Music*. Second Series (N. 71 a 80). (Oxford University Press, Londra).

Continua la felice pubblicazione di testi musicali antichi, specie di autori del 500 e del primo 600, ed in particolare dell'inglese Thomas Tallis.

Poichè trattasi di musiche e di autori già passati in giudicato, e dato ancora che le caratteristiche musicali di quei secoli, nel campo della musica polifonica, sono ben conosciute, converrà piuttosto notare la cura e la competenza che i revisori hanno dimostrato nel presentarci tali musiche opportunamente corredate di tutte le indicazioni e di tutti i segni espressivi necessari ad una buona esecuzione.

ARGENTI (G.) — *Messa « Victimæ Paschali »* a tre e quattro Voci dispari ed Organo. (Editrice Francescana Musicale, Assisi).

È costruita, in tutti i suoi numeri, sopra un unico tema, direttamente derivato dal gregoriano. È evidente che questo modo di comporre, mentre conferisce maggiore unità ed organicità al lavoro, d'altro lato non sempre riesce ad evitare una certa uniformità e monotonia. Tale scoglio è stato in complesso evitato dall'autore di questa Messa, col presentarci il tema sotto diversi aspetti, variandolo opportunamente ed accompagnandolo di elementi secondari, sì da raggiungere una notevole varietà nella sostanziale unità della composizione. A parte qualche lieve squilibrio stilistico, particolarmente avvertibile nel Credo, la Messa si giova anche, in generale, di una scorrevole vocalità.

R.

DIFFONDETE
"MUSICA D'OGGI„



## MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

FREY (E.) — *Vierte Suite - Fünfte Suite - Sechste Suite* per Pianoforte. (Hug e Co., Zurigo).

Musica dinamica, scritta con sicurezza tecnica non comune. Se pure mancante, in complesso, di una originale ispirazione, ha, però, una base di valore innegabile.

MEDTNER (N.) — *Tema con variazioni* per Pianoforte. (Zimmermann, Lipsia).

Variazioni fatte di musica semplice ma viva; espresse con naturalezza di sentimenti, con nobiltà di stati d'animo, e musicalità sincera.

POULENC (F.) — *Concerto in re minore* per due Pianoforti. (Rouart Lerolle, Parigi).

È un concerto ridotto dall'orchestra, per due pianoforti, dall'autore. La musica porta i segni di quella severa maturità che si addice a un musicista provetto. Un materiale tematico inciaivo viene trattato con slanci appassionati e impeti di fuoco. Lo spirito, specialmente nel larghetto, è di un romanticismo di vecchio stampo, che qualche volta rasenta i limiti del luogo comune. Però tutto procede con disinvolta scorrevolezza, sicchè la composizione risulta, se non sempre interessante, piacevole.

DUPONT (J.) — *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. Riduz. per Pianoforte. (A. Leduc, Parigi).

La composizione, di stile espressivo, è di struttura a due tempi distinti, seppure incatenati. Mentre trovo che l'autore mostra una buona maestria tecnica, non mi pare, però, che abbia raggiunto lo scopo prefissosi. È musica che non esige troppo da chi la suona, seppure assai dinamica.

ZANKE (H.) — *Sonata* per Pianoforte e Violino o Flauto. (Zimmermann, Lipsia).

Lavoro onesto, di tono dignitoso, composto secondo le buone regole formali dello stile antico. Nessuna difficoltà per l'esecuzione.

GRAUN (J. G.) — *Trio Sonata* per Flauto, Violino e Pianoforte. (Zimmermann, Lipsia).

Sonata settecentesca col violoncello ad libitum. Adagio, Allegro non tanto, Allegro, tre tempi di diversa ampiezza e carattere, ma in istile parimente vivo. Il lavoro è piacevole.

HAVEMANN (G.) — *Quattro melodie* per Flauto e Pianoforte. (Zimmermann, Lipsia).

Melodie graziose ed eleganti, ma pervase di ricercatezze che riescono nocive alle composizioni stesse. Senza virtuosismo, sono pezzi per un buon flautista, ed un pianista dal tocco delicato e dolce.

LINO E. PELILLI.

SPOLIANSCKI (M.) — *Tango Habanera* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Il ritmo di questo genere di danza è un poco sfruttato e nonostante le trovate armoniche del compositore la composizione non riesce a liberarsi di quei luoghi comuni che per qualche tempo andrebbero dimenticati.

LONGAS (F.) — *Espanola* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Interessantissima lirica di bell'effetto vocale e pianistico, ispirata alla luminosità musicale che distingue i compositori della penisola iberica.

KARJINSKY (N.) — *La cigale et la fourmi* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Originalissima nella forma, la celebre favola costituisce un significativo esemplare di efficace narrazione vocale.

DESPORTES (Y.) — *Mélodies* pour Chant et Piano. (Heugel, Parigi).

Un'altra compositrice che sa ciò che vuole e si dimostra padrona sicura e sapiente del materiale armonico.

DELANNOY (M.) — *Deux chansons de Clarin*. (Heugel, Parigi).

*La Tourterelle* presenta un chiaro andamento ritmico arieggiante le vecchie canzoni di Francia, mentre *Le Serpent*, alternando il tempo pari al cinque quarti, colorisce vivacemente una bizzarria poetica di Alessandro Arnoux.

DI MARSICONOVO (M.) — *Lady Macbeth* per una Voce e Pianoforte. - *Nei giardini lacustri* per Violino e Pianoforte. - *Notte* per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

La nota e ammirata dama napoletana dimostra di conoscere e prediligere gli atteggiamenti arditi della musica moderna e li esplica con sicura precisione di vedute tanto nelle composizioni vocali quanto in quelle strumentali.

GAUBERT (PH.) — *La verdure dorée*. Poèmes pour Chant et Piano. (Heugel, Parigi).

Pur appoggiandosi ad una arditezza armonica delle più moderne, i poemi del compositore francese accennano a un ritorno alla semplicità, sempre desiderabile nella musica vocale.

BRUNNER (H.) — *Sonatine* für Violine und Klavier. (Edizioni Hug, Zurigo).

Chiara nella concezione e nella forma, concisa nell'espressione e non priva di risalto, la *Sonatina* conquista presto la simpatia di chi la legge e di chi la sta ad ascoltare. Dei tre tempi, il primo riesce a persuadere con immediata prontezza.

VODIKA (F.) — *Idylky* per Violino e Pianoforte. (Edizioni Matice, Praga).

I quattro piccoli pezzi che compongono la Suite prediligono gli andamenti armonici audaci, che all'occhio specialmente impongono frequenti acrobazie enarmoniche. Dei quattro brani, l'ultimo appare il migliore.

GAILLARD GAUTIER — *Deux transcriptions* pour Violon et Piano. (Max Eschig, Parigi).

Pezzi di colore ricchi di effetti strumentali.

MONFEUILLARD (R.) — *Souvenir* pour Violoncelle et Piano. (Max Eschig, Parigi).

Pagina melodica di modeste proporzioni che richiede dagli esecutori notevole sensibilità di penetrazione musicale ed espressiva.

ELISABETTA ORSONE.

## MUSICA SINFONICA

KONSTANTINOFF (K.) — *Légende du Bouleau*. Ballade symphonique per Pianoforte e Orchestra. (Max Eschig, Parigi).

Lavoro nobile e serio: pensato e realizzato superbamente per lo strumento cui è destinato, unitamente all'orchestra. La ballata, in forma libera, incarna un concetto descrittivo psichico. Malgrado la scaltrita tecnica, si constata lo stesso l'anima romantica dell'A. russo. Tutto è trattato bene, con perfetta coscienza delle possibilità alle quali si deve andare incontro. La composizione deve risultare d'ottimo effetto.

CANTU' MARIO — *Poema Ligure* per Orchestra. (A. e G. Carisch e C., Milano).

L'A., musicista che sa costruire, dimostra di possedere una bella sensibilità in armonia con la chiarezza; ed il poema si fa leggere d'un fiato perchè dice cose semplici, con finezze di espressioni e buon gusto.

Il primo e secondo tempo, specialmente, hanno momenti di reale efficacia.

La concezione, di forma programmatico-impressionistica, ha il pregio di essere espressiva e comunicativa. L'A., con risultati ottimi, sa abbandonarsi senza preoccupazioni a quanto l'anima gli suggerisce. Guardando il mare illuminato dalle prime luci dell'alba e udendo il suo misterioso mormorio, si commuove a tali varietà di aspetti che hanno del divino e, così, parla magnificamente per tramite di quel suono che non è solamente fatto di vibrazioni fisiche, ma ancor più di quelle animiche. Il complesso strumentale è trattato con mano maestra e varietà di risorse, sia negli impasti degli archi che in quelli degli istrumentini. L'A. riesce molto bene a ricavare i tocchi piacevoli, unitamente alla signorile composezza.

Buon lavoro dunque, che fa desiderare di seguire il Cantù nell'evoluzione della sua personalità in divenire.

CALTABIANO (S.) — *Ouverture in Fa* per Orchestra. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Il lavoro, preciso di linee e vivace di ritmi, denso senza essere farraginoso, rivela un musicista colto e di gusto: e può formare il diletto dei non pochi cultori musicali i quali oltre al contenuto, si compiacciono pure dei buoni procedimenti di amalgama istrumentale.

DUPONT (J.) — *Concerto* per Pianoforte e Orchestra. (A. Leduc, Parigi).

Di struttura moderna, senza essere aggressiva. La scrittura è lineare e semplice. Il concerto, piacevole e di media difficoltà, può riuscire gradito agli esecutori che abbiano familiarità con i compositori contemporanei.

ZECCHI ADONE — *Due Preludi* per Orchestra. (Bongiovanni, Bologna).

Sono preludi con nessun procedimento di moda, ma d'arte sentita e sincera. Tecnicamente sono trattati, anche nel lato istrumentale, molto bene, sì che tutto procede con bella naturalezza.

LINO E. PELILLI.

BACH-KLENOVSKY — *Organ Toccata and Fugue in D minor*, for Orchestra. (Oxford University Press, Londra).

Il Klenovsky, pseudonimo di Henry Wood, ha orchestrato con genialità di risorse strumentali e per un melodontico complesso la celebre *Toccata e Fuga* di Bach. La sua partitura ha effetti maestosi, imponenti, quali si addicono ad una sapiente amplificazione dell'originale per organo.

BOSSI (R.) — *Ricreazioni di antiche musiche italiane* per Orchestra d'Archi. (A. e G. Carisch e C., Milano).

Il maestro Bossi ha con sobrietà di mezzi riunite in forma di Suite per archi una *Canzone* di Francesco da Milano, un'*Aria* e un *Minuetto* d'Ignoto del XVII secolo, un'*Elevazione* di Zipoli e una *Fughetta* di Pollaroli, ricavandone simpatici impasti e vivacità di colorito.

LELEU (J.) — *Transparences* pour Orchestre. (A. Leduc, Parigi).

Ispirata a tre poemetti di A. Gide e di P. Valéry, l'autore presenta una tavolozza ricca di colori strumentali, allegra e festosa nell'*Arbre plein de chants*, soffusa di voluttà e di seduzione in *Miroir d'eau* e fiammeggiante di luci che si rincorrono in una vivida fantasmagoria in *Etincelles d'été*.

MANFREDINI (FR.) — *Sinfonia X.* (Universal-Edition, Vienna).

Richard Ehrmann ha ricavato la partitura di questa breve, espressiva, significativa sinfonia del primo settecento italiano dalle parti stampate che sono nella Biblioteca Nazionale di Parigi e ne ha armonizzato con proprietà di stile il basso continuo. La Sinfonia può essere eseguita per varie combinazioni di archi e pianoforte ed anche per archi soli. Precedono alcuni cenni biografici sull'A., una breve analisi della Sinfonia e alcuni consigli utili per l'esecuzione.

SONZOGNO (G. C.) — *Quadri rustici* per piccola Orchestra. (Suvini-Zerboni, Milano).

È notevole nell'A. una calda sensibilità melodica, che si rivela chiara e penetrante nell'*Idillio montano*. I *Battibecchi* brillano per vivacità e contrasti ritmici e per contrapposizioni di sonorità, che con molta efficacia sviluppano e rendono il tema propostosi. L'A. adopera la sua tavolozza di colori con mano abile e sicurezza di effetti.

WILLIAMS R. VAUGHAN — *Job*. A Masque for Dancing. (Oxford University Press, Londra).

L'A. segue con intelligenza e con pronta intuizione la vicenda drammatica e ne mette in rilievo i tratti più interessanti e significativi. Pur senza ricchezza di fantasia, nè di colorito, l'A. è un maestro della polifonia, della quale si avvale con mano esperta.

*Job* fu eseguito la prima volta in concerto nel Festival di Norwich, nel 1930. La prima esecuzione teatrale fu data dalla « Camargo Society » nel « Cambridge Theater » di Londra nel 1931.

ZILCHER (H.) — *Tanzfantasie* für Orchestre. E. Eulenburg, Lipsia).

Brillante fantasia su motivi di danze, collegati e strumentati con abilità dall'A.

G. F.

**L'importo dell'abbonamento pel 1936 può essere versato nel nostro c/c. postale 32-069.**

# IN TVTTI I TONI

## CONCORSI

® OP. NAZ. DOPOLAVORO, ROMA. — Concorso tra compositori italiani iscritti al P. N. F. per un'opera lirica da eseguirsi eventualmente dal complesso artistico del « Carro di Tespi Lirico », durante il giro che farà nel 1937.

Con l'istanza diretta alla Direzione Generale dell'O. N. D. (Roma - Via Capo d'Africa n. 25) i concorrenti dovranno trasmettere non più tardi della mezzanotte del 31 dicembre 1936-XV:

*a*) il libretto dell'opera dattilografato in quattro copie; *b*) lo spartito per canto e pianoforte chiaramente manoscritto con l'indicazione schematica degli strumenti; *c*) la partitura d'orchestra; *d*) il certificato di nazionalità italiana dell'autore; *e*) il certificato d'inscrizione al P. N. F.; *f*) il certificato d'inscrizione al Sindacato Nazionale Musicisti.

All'autore prescelto sarà corrisposta una somma di lire ventimila per la preparazione del materiale (parti di coro, parti d'orchestra e quant'altro necessario per l'esecuzione).

Le opere inviate al concorso debbono rispondere all'indirizzo tracciato dal Duce: « *andare verso il popolo* ». Nella scelta del soggetto, nella sua trattazione scenica e letteraria, nello stile della musica e nella sua elaborazione tecnica i lavori debbono mantenersi adatti alla sensibilità ed alla mentalità del più vasto pubblico dopolavorista e del clima spirituale del Fascismo.

® SINDAC. INTERPROV. MUSICISTI, ROMA (Via Vittorio Veneto 7). — Concorso per composizioni di musica leggera: *a*) per canzoni di carattere popolareggiante; *b*) per danze con canto o senza; *c*) per pezzi concertistici.

Possono partecipare al Concorso tutti i musicisti italiani iscritti al Sindacato. Il termine per la presentazione dei lavori scade alle ore 12 del 4 gennaio p. v.

® La Commissione di lettura di S. Cecilia, nel concorso permanente di lettura, ha scelto per l'ESECUZIONE ALL'AUGUSTEO il poemetto sinfonico *Nel silenzio d'una sera* del maestro Luigi Menegazzoli di Roma.

® SINDACATO FASC. MUSICISTI MILANO. — Al Concorso di giovani concertisti da presentare alla Rassegna nazionale, sono stati dichiarati vincitori:

*Pianoforte*: 1) Arturo Benedetti e Alfredo Rossi; 2) Elio Cantamessa e Rosy Fontanella; 3) Antonietta Felolo, Tina D'Avorra, Mariuccia Bernardini.

*Violino*: 1) Carlo La Spina e Pina Carmirelli; 2) Secondo Prato; 3) Giannino Carpi.

*Violoncello*: 1) Antonio Janigro.

*Canto*: 1) Margherita Piciacci. Segnalate le signorine Orsi, Martignano e Orsini.

*Complessi da camera*: 1) Trio di Milano.

® ACCADEMIA DI BEL CANTO, MILANO. — Al concorso hanno partecipato ben 88 candidati. I quattro posti di studio gratuito per il corrente anno scolastico sono stati assegnati a Bruno Margherita e Viero Iolanda, soprani; al tenore Alberto Chiselli ed al baritono Angelo Tasca, mentre la mezzo soprano Cugini è stata dichiarata elemento promettentissimo.

## NOTIZIE

® L'ISPETTORATO DEL TEATRO ha stabilito l'atteggiamento che si dovrà tenere, di fronte alle nazioni sanzioniste, nel settore dello spettacolo.

Ha deciso che dai *repertori dei teatri lirici* vengano eliminate le opere di autori appartenenti a quelle nazioni, mentre per le opere francesi sarà attuata soltanto una diminuzione sul numero di quelle che normalmente si rappresentavano.

Nel campo dei *concerti* e, in generale, della *musica seria* si userà lo stesso criterio, mantenendo leggere percentuali di musica sinfonica e da camera francese e spagnuola.

Per quanto riguarda la *musica leggera*, invece, saranno eliminate tutte le composizioni appartenenti ad autori di paesi sanzionisti.

In conseguenza di quanto sopra, al TEATRO ALLA SCALA, invece di *Mignon* di Thomas e de *La leggenda della città invisibile* di Rimski Korsakoff, si daranno *Siberia* di Giordano e *Arlesiana* di Cilea.

Al REGIO di TORINO, l'*Elisir d'amore* prenderà il posto del *Werther*.

Al REALE DELL'OPERA, la *Manon Lescaut* di

Puccini e un'altra opera italiana da stabilirsi sostituiranno *Manon* di Massenet e *Mignon*.

Al Verdi di Trieste, al posto del *Principe Igor* di Borodine si darà *Francesca da Rimini* di Zandonai.

La E.I.A.R., a sua volta, ha sospeso la trasmissione di *Gojescas* di Granados.

® Il m.° Respighi ha terminato una nuova opera, *Lucrezia*, su libretto di Carlo Guastalla. Il nuovo lavoro, che sarà rappresentato nel 1936, comprende circa un'ora di musica. L'argomento ha tre distinti momenti e si riferisce alla storia di Lucrezia romana. Fra ciascuno di essi passano brevi intervalli di tempo, segnati non dall'orchestra, ma dal recitativo di una voce femminile collocata in orchestra, che funzionerà come didascalia dell'azione e talvolta come una specie di coro greco.

® Il comitato per la celebrazione del Centenario di Vincenzo Bellini, presieduto da S. E. Starace, ha affidato alla Casa Editrice Treves la pubblicazione di un volume sul grande catanese. A cura di Ildebrando Pizzetti, che ha preparato una densa prefazione, scrittori specialisti in tutta Europa hanno esaminato lo spirito e l'arte dell'immortale Maestro. Il volume, che apparirà in elegante veste editoriale, sarà anche illustrato con particolare cura.

® Raffaello De Rensis, il ben noto critico musicale romano, ha tenuto alcune conferenze in varie città della Germania, sotto gli auspici della Dante Alighieri, suscitando i più vivi consensi da parte del pubblico affollatissimo e della critica.

A Monaco ha parlato dei *Musicisti italiani in Baviera*, soffermandosi specialmente su Ercole Bernabei ed E. Wolf Ferrari che, riconosciuto fra gli spettatori, fu fatto segno ad una calda manifestazione. A Norimberga trattò della *Musicalità tedesca e della musicalità italiana*. A Dresda mise in evidenza il contributo di entusiasmo e di scienza dei maestri italiani in quella città.

® Il maestro Sergio Failoni ha avuto la riconferma, per altri cinque anni, a primo direttore del Teatro Reale dell'Opera di Budapest.

### Ancora la stagione lirica

® Napoli (S. Carlo). — Opere nuove: *Nerone* di Mascagni, *Cecilia* di Refice, *La campana sommersa* di Respighi, *Le burle di Lisetta* di Garau, *Baldo* di Cicogna. Opere di repertorio: *Gioconda* (che inaugurerà la stagione il 26 dicembre), *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Andrea Chénier*, *Barbiere di Siviglia*, *Elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Walchiria*. Si daranno anche il ballo *Salice d'oro* di Pick Mangiagalli e le danze del *Fernando Cortez* di Spontini. Direttori saranno Capuana, Mascagni e Refice; questi ultimi due per le rispettive loro opere.

® Genova (Carlo Felice). — *Giulio Cesare* di Malipiero e *Arabella* di Strauss (novità assolute); *Nerone* di Mascagni, *Fiamma* di Respighi e *Nozze di Figaro* di Mozart (nuove per la città); *Dannazione di Faust*, *Aida*, *Manon Lescaut*, *Lohengrin*, *Elisir d'amore*, *Un ballo in maschera* (opere di repertorio). Dirigeranno le proprie opere i maestri Mascagni, Respighi e Strauss; e le altre i maestri Gui, Questa e Previtali.

® Bari (Petruzzelli). — *Astuzie amorose* di Casavola e *Nerone* di Mascagni (opere nuove); *Piccolo Marat*, *Madama Butterfly*, *Adriana Lecouvrer*, *Aida*, *Francesca da Rimini*, *Barbiere di Siviglia*, *Favorita*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana* e *Thaïs* (opere di repertorio). Dirigeranno Del Cupolo e Mascagni (pel *Nerone*).

® Piacenza (Municipale). — *Aida*, *Carmen*, *Cavalleria* e *Pagliacci*. Direttori Votto e Lucon.

### La stagione concertistica

® Torino (E.I.A.R.). — La stagione sinfonica di 21 concerti iniziatasi il 6 c. m. andrà fino al 13 marzo. Dirigeranno in ordine di data i maestri Respighi, Casella (violista Hindemith), Pizzetti (violinista Milstein), Gui, Tansini (Quartetto Lener), Parelli (violoncellista Bonucci), Walter, Ansermet (pianista Gorini), La Rosa Parodi, Cooper (violoncellista Mazzacurati), Colarocco (violinista De Vito), Rossi (pianista Lang), Ferrero, Amfitheatroff (pianista Zecchi), Previtali (pianista Milhaud), De Sabata. Non ancora stabilita la data di un concerto di autori italiani diretto da Petralia.

Sono in programma le seguenti novità d'autori italiani (oltre quelle del maestro Respighi delle quali abbiamo parlato nei Concerti): *Sinfonia in do magg.* di Clementi, ritrovata da Casella; *Fantasia* di Montani; *Rapsodia umbra* di Parelli; *Tango* di G. C. Sonzogno; *Quintetto*, op. 163, di Schubert, trascritto da Ghedini; *I proverbi di Salomone* di L. Rocca; *Le metamorfosi* di Ferro; *Marinaresca e Baccanale* di Ghedini; *Divertimento* per orchestra di Alfano; alcuni Frammenti sinfonici tratti da *La favola del figlio cambiato* di Malipiero; *Il Commiato* pure di Malipiero; *Serenata* di Labroca; l'ouverture per *Il racconto d'inverno* di Castelnuovo Tedesco; il poema *Armonie della notte* di Vittadini.

® Venezia (D.L.P.). — Si avvicenderanno il Quartetto Manatthan di New York, il Duo Franchetti (pianoforte) Ciampi (violino), la violinista De Vito col pianista Gorini, il Quartetto di Roma, il Trio Casella-Bonucci-Poltronieri, la violoncellista Buranello, i pianisti Agosti, Silvestri e Zecchi.

® Firenze. — I concerti di quest'anno, sotto gli auspici dell'Ente autonomo, saranno sinfonici sia quelli sinfonici che da camera. Direttore è il maestro Gui che avrà per collaboratore Fernando Previtali. Altri maestri che dirigeranno: Lualdi, Guarnieri, De Sabata, Ferrero, Reiner, Walter, Knappertsbuch, Dobrowen. Tra i solisti, è assicurata la collaborazione dei pianisti Zecchi e Brugnoli, della violinista De Vito e dell'organista Schlatter.

I concerti di musica da camera saranno tenuti dai Quartetti Principe, Lehner e Kolisch; dal Trio Poznlak; dal Duo Semprini-Bormioli e Borgatti-Barjanski; dai pianisti Castelnuovo Tedesco, Orloff, Gorini, Fischer; dai violinisti Ferraresi e Ciompi; dai violoncellisti Brunelli e Bonucci; dalla Comoedian Harmonist; da Tito Schipa e dalla cantatrice Anderson.

® Napoli (Conservatorio). — Per i concerti sinfonici sono stati scritturati i direttori Gui, Casella, Respighi, Pizzetti, Capuana, F. M. Napolitano, Amfitheatrof, Scherchen, Dobrowen; e tra i solisti, Zecchi e Casella (pianoforte), Szigeti e Poltronieri (violino), Bonucci, Viterbini (violoncello), Maria Caniglia cantante).

Maestra del coro (dell'Associazione A. Scarlatti) Emilia Gubitosi.

® Palermo (Amici della Musica). — I dieci concerti saranno sostenuti dai pianisti Zecchi, R. Bossi (quest'ultimo si presenterà anche come compositore) e Gieseking; dai violoncellisti Ranzato e Piatigorski; dal violinista Abbado; dalla cantatrice Maria Rota; dal chitarrista Segovia; dal Quartetto Busch e dai Comedian Harmonists.

® Cagliari. — L'Accademia dei concerti, direttore artistico il maestro Fasano, promette quattro udizioni sinfoniche della propria orchestra (dirette da Pizzetti, Ferrero, Gui e dallo stesso Fasano), e due di propaganda affidate ai maestri Previtali e Fasano.

Si avranno anche cinque concerti di musica da camera: pianista Zecchi, violoncellista Bonucci, cantatrice Pasini, Quartetti Principe e Kedroff (vocale).

---

® La Società Internaz. per la musica contemporanea darà la sua prossima manifestazione a Barcellona, nella seconda quindicina di aprile 1936. Si avranno tre concerti sinfonici (con o senza solisti), due sedute di musica da camera e una udizione di quella Banda Municipale.

® Come Bayreuth e Monaco, anche Stoccarda ha deciso d'organizzare annualmente dei festival musicali. L'anno venturo sono in programma alcune rappresentazioni mozartiane, nel quadro intimo del Wilhelm-Theater di Cannstadt.

® L'Associazione femminile Riccardo Wagner di Stoccarda ha eseguito per la prima volta un *Concerto* vocale composto dal maestro nel 1873 e dedicato a sua moglie Cosima in occasione del 36° compleanno. Il pezzo, scritto per quattro voci giovanili, s'intitola *Catechismo dei bambini* e finora non era noto che a pochissimi.

® Molte opere di Ermanno Wolf Ferrari saranno rappresentate nella prossima stagione all'estero: *Le Donne curiose* a Basilea e Krefeld; *I quatro rusteghi* a Berlino, Vienna, Görlitz, Hannover, Kassel, Königsberg, Schwerin; *Il segreto di Susanna* a Kassel; *I gioielli della madonna* a Darmstadt; *Sly* a Erfurt, Kaiserluntern, Schwerin; *La vedova scaltra* a Breslavia e Magonza.

Per *Il Campiello*, di prossima rappresentazione alla Scala, vi sono varie richieste da parte di primari teatri tedeschi.

® In una importante riunione tenuta a Monaco di Baviera — alla quale hanno partecipato anche Riccardo Strauss, von Reznicek e Graener — è stato stabilito che da tutte le Radio tedesche debba essere bandito il Jazz negro, perchè tipo di musica importato in Germania da intellettuali ebrei o bolscevizzanti.



# NECROLOGIO

### OSCAR PALERMI

Il valoroso insegnante di pianoforte del Conservatorio di musica di Napoli è morto in quella città il 13 novembre, lasciando vivo rimpianto per la probità della sua vita sia privata che artistica. Aveva anche una sua scuola fiorentissima e come pianista era meritatamente stimato anche all'estero.

Era nato, nella stessa Napoli, il 3 settembre 1864.

® A Padova, ove risiedeva da circa quaranta anni, è deceduto, in età di 76 anni, il 2 dicembre, il violoncellista Arturo Cucoli, concertista e insegnante di grande riputazione.

® A soli 47 anni di età si è spento a Napoli, il 4 corr., il maestro Giuseppe Papi, fratello del noto direttore di orchestra Gennaro Papi. Si può dire che egli era nato maestro di coro. In tale qualità aveva svolto una luminosa carriera in America del Nord. Venti anni or sono era stato direttore del coro della Scala. Ora, da parecchi anni, circondato da generale stima ed affetto, dirigeva la massa corale del S. Carlo di Napoli.

Condoglianze vivissime alla desolata famiglia.

® Inviamo sentite condoglianze anche al m.° Agide Tedoldi per la morte del suo illustre padre (avv. Alessandro), avvenuta a Palvareto nei primi giorni del corrente mese.

# BIBLIOGRAFIA

## EDIZIONI RICORDI

### PIANOFORTE

BUOGO (M.). *Tecnica degli Arpeggi*. Prefazione di A. Casella:
——— (E. R. 1764). Volume 1° (B) L. 8,—
——— (E. R. 1765). » 2° » » 6,—

### CANTO E PIANOFORTE

GUERCIA (A.) (E. R. 1555). *L'Arte del Canto Italiano. Metodo*. Parte II. (B) L. 8,—
CLAUSETTI (C.) (97812). *Africanella*. Canzone militare napoletana (MS-Br). Versi di R. Bracco. (A) L. 5,—
——— (123871). Per Canto solo. » » 1,50

### OPERE TEATRALI

WOLF-FERRARI (E.). IL CAMPIELLO. Commedia lirica in 3 Atti. Libretto di M. Ghisalberti (da Carlo Goldoni). (A) L. 50,—

### VIOLONCELLO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.) (123456). *Concerto in Do*, per Violoncello ed Orchestra. Riduz. (Zanon-Malnardi). (A) L. 15,—

### SAXOFONO E PIANOFORTE

MONTI (V.) (123524). *Il Czardas* (Parola). (A) L. 5,—
——— (123525). *Zingaresca*. Pezzo di concerto (Parola). (A) L. 5,—

### MANDOLINO

CLAUSETTI (C). (123571). *Africanello*. Canzone militare napolet. con parole. Versi di R. Bracco. (A) L. 1,50

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

CLAUSETTI (C.) (123572). *Africanella*. Canzone militare napoletana. Versi di R. Bracco. Trascrizione di G. Bonavolontà. (A) L. 6,—

### BANDA

VESSELLA (A.) (E. R. 1506). *Studi d'Istrumentazione*. Fasc. 6°: Combinazioni fra Tromba, Corno, Trombone e Flicorno. (B) L. 25,—

### GRANDE BANDA

SALLUSTIO (G.). *Inno a Benito Mussolini* (Cirenei). Versi di E. Mucci:
——— (123442). Partitura. (A) L. 5,—
——— (123443). Parti staccate. » » 10,—

### LIBRETTI

GOLDONI (C.). IL CAMPIELLO. Adattamento in 3 Atti di M. Ghisalberti per la musica di E. Wolf-Ferrari. L. 4,—
MALIPIERO (G. F.). LA PASSIONE, per Soli, Coro e Orchestra, dalla «Rappresentazione della Cena e Passione» di P. C. Castellani. L. 1,50

## ALTRE EDIZIONI

### CANTO E PIANOFORTE

BARUZZI (C.). *Canto Romagnolo* per Coro di voci virili. Prima serie. (U. Pizzi, Bologna). L. 8,—
CAMPOGALLIANI (E.). *Piangete occhi* (da Poliziano). — *L'Arrivo* (A. Pinelli). (F. Bongiovanni, Bologna). Ciascuna L. 8,—
CREMESINI (M.). *Cinque Canti*. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 6,—
DAVICO (V.). *Ninna-Nanna d'inverno*. Poema di U. Galeota. — *Due Canti Trecenteschi* Strambotto, Lamento). (Edizioni Fortin, Paris).
DE VIVO (V.). *L'eco risponde*. Versi di G. Rocco di Torrepadula. (F.lli De Marino, Napoli). L. 8,—
FIUME (O.). *Dalla mia terra*. Canto popolare gugliese. (A. Forlivesi & C., Firenze). L. 4,—
HAENDEL (G. F.). *Perseus and Andromeda*. An operatic masque by A. G. Latham. (Oxford University Press, London).
JAQUES-DALCROZE (E.). *Entrons dans la ronde*. 12 chansons d'enfants. (A. Leduc, Paris).
——— *Douze chansons de gosses* en deux cahiers. (Hengel, Paris).
MEDICUS (W.). *Sechs Cocosse-Lieder*. (L. Doblinger, Berlin).
MOTTU (A.). *Prière*. Paroles de M. D'Angoulême. (M. Senart, Paris).
SCHWEITZER (M.). *Tristesse*. Poème de R. Huertas. (M. Senart, Paris).
STOLZENBERG (G.). *Drei Lieder* nach Worten von A. Holz. (Litolff, Braunschweig).
VAUGHAN WILLIAMS (R.). *Two French folk-songs*. — *Two English folk-songs*. — *Six English folk-songs*. (Oxford University Press, London).
VOMACKA (B.). *Zizi metuym*. (Hudebni Matice, Praze).
VUATAZ (R.). *J'entends sonner en moi...* Poésie de Ch. Reber. — *Consolation*. Poésie de Ch. Reber. (M. Senart, Paris).
WRUBEL (A.). *Ia colliente*. (Chapell & Co. Ltd., London).

### CORO

MARCHESI (O.). *Al fuoco! Al fuoco!* Inno pompieristico (a 2 voci di uomini). (F. Bongiovanni, Bologna). L. 5.
——— *Il Giorno*. Poema corale. (F. Bongiovanni, Bologna). L. 10,—
PIGARELLI (L.)-PEDROTTI (A.). *Canti della montagna*. (Ediz. Foto E. Pedrotti, Trento).
SIMON (H.). *Die Fische* für 3 stimmigen Frauenchor — *Erntedank* für 2 stimm. Jugend - bzw. Frauen. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).
TIESSEN (H.). *Volkslied am Abend* für 4 stimmigen gemischten Chor. (H. Litolff's Verlag, Braunschweig).



# Indice delle materie pubblicate nel 1935

*(i numeri in parentesi si riferiscono a quelli delle pagine)*


## ARTICOLI, CORRISPONDENZE E CRITICHE

ALCARI C. — La «Zaira» fu veramente fischiata? (262).
AUTORI DIVERSI. — Prospetto delle nuove Opere italiane rappresentate nell'anno 1934 (38).
— La celebre cantante Jenny Lind (310).
— Enrico Polo (341).
BELLUCCI LA SALANDRA M. — Domenico Sarri: saggio cronologico delle sue opere (93, 133).
BERNARDI G. G. — Contributo allo studio dell'elemento comico nell'Opera seria veneziana del secolo XVII (53).
BERRA G. — L'Accademia di musica antica in Venezia (420).
BIGNAMI G. — Per un Museo strumentale (98).
BRUGGEMANN A. — Lettere dalla Germania (77, 279, 396).
— Bach - Händel - D. Scarlatti (211).
CASELLA A. — Le sinfonie di Muzio Clementi (413).
CATALDO A. — I programmi dei concerti nelle Scuole (386).
CLARETIE G. — Una prova del «Don Carlos» con Verdi (12).
DAMERINI A. — Una lettera inedita di Ponchielli (141).
— L'«Orseolo» di Pizzetti al Comunale di Firenze (188).
— Il 2° Maggio musicale fiorentino (234).
DELLA CORTE A. — Ipocrisi sulla casa dove Bellini si spense (268).
DE NAPOLI G. — I Centenari melodrammatici del 1935 (3).
DE RENSIS R. — Il premio Mussolini a Zandonai (173).
DOTTO P. — Gaspare A. Scarlatti il palermitano (383).
FARA G. — A proposito di scavi etnologici (181).
FERRAROTTI M. — Ritratti inediti di musicisti (223).
FLEISCHMANN H. R. — Lettere da Vienna (28, 156, 378).
FOA R. G. — Lettera da Londra (158).
LUPO B. — Nuove musiche per canto e pianoforte di Castelnuovo Tedesco (100).
MAZZI F. — L'evoluzione musicale in Europa (178, 346).
NATALETTI G. — Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo (301).
NERETTI L. — Dalle carte di un celebre tenore (7).
PANNAIN G. — Paul Dukas (270).
PAOLONE E. — Angelo Mariani e la sua malattia (209).
PROCIDA A. — «Lilolà» di G. Nalè al S. Carlo (69).
— Francesco Santoliquido (138).
RINALDI M. — Giovani musicisti romani: G. Salvlucci (45) - E. Porrino (273).
SALLUSTIO G. — L'«Orfeo» di Monteverdi nella trascrizione di G. Benvenuti al Reale dell'Opera (20).
— «La Vigna» di Guerrini al Reale dell'Opera (111).
— «Balilla» di C. Guarino al Reale dell'Opera (113).
— Il Bellini maggiore (253).
— La 3ª Rassegna di musica contemporanea a Roma (193).
SCHNABL-ROSSI R. — Lettere da Parigi (119, 244, 433).
SCUDERI G. — «Nerone» di Mascagni alla Scala (67).
— «Fiordisole» di Vittadini alla Scala (110).
— L'«Orfeo» di Monteverdi nella realizzazione di Respighi alla Scala (148).
SVAMPA O. — Uno sconosciuto autografo di Rossini (345).

## RIVISTA DELLE RIVISTE

### ARTICOLI

A basso porto: La singolare fortuna all'estero di un'opera italiana (316).
Beethoveniani (documenti) (143).
Bellini visto da Casella (272).
Insegnamento musicale (Il problema dell') (62).
Marenzio Luca (Nuovi studi su) (351).
Monteverdiane (Qualcosa). Il «Vespero» e l'«Orfeo» (15).
Piccinni (Un'opera sconosciuta di) (315).
Rondò (L'evoluzione del) (389).
Saint-Saëns C. (390).
Scarlatti D (L'eccentricità di) (425).
Schütz (1885-1935) (184).
Spontini (Il carattere di) (426).
Stradivari (Le cause della voce dei violini di) (230).
Televisione (La) e la musica (196).

### RIVISTE

MILANO. — L'Ambrosiano (16).
— Bollettino di vita e cultura musicale (185, 272, 352, 390).
— Il Corriere della Sera (16, 63, 107, 144, 185, 273, 316, 352, 390, 426).
— Musica Sacra (16, 63, 144, 273, 317, 390).
— Il Popolo d'Italia (391).
— Scenario (141).
— La Sera (317, 352).
BARI. — La Gazzetta del Mezzogiorno (16, 273, 317, 391).
BERGAMO. — La Musica orante (107, 144).
— L'Organista liturgico (16, 144, 352).
BOLOGNA. — Il Resto del Carlino (273, 352, 391).
BOLZANO. — La Provincia di (426).
CATANIA. — Il Popolo di Sicilia (317).
FIRENZE. — La Nazione (16, 63, 185).
GENOVA. — Il Giornale di Genova (317).
NAPOLI. — Il Mattino (317).
ROMA. — Augustea (391).
— Bollettino Ceciliano (144, 185, 231, 317, 352).
— Bollettino dei Musicisti (16, 63, 144, 231, 317, 391).
— Intercine (352, 426).
— L'Italia Letteraria (63, 144, 135, 273).
— Note d'Archivio (107, 144 317, 426).
— Nuova Antologia (144).
— Ottobre (185).
— Il Popolo di Roma (273).
— Il Quadrivio (231, 426).
— Rassegna Dorica (63, 107, 144, 185, 231, 273, 317, 391, 427).
— Rivista Nazionale di Musica (63, 144, 273, 391, 427).
— La Tribuna (273).
TORINO. — La Rassegna Musicale (16, 141, 231, 317, 391).
— La Stampa (16, 317).
— Torino (317).
VENEZIA. — La Gazzetta di Venezia (144).
— Venturo (145).
VERONA. — L'Arena (16).

---

AVANA. — Gaceta Musical (66, 187, 319, 393, 429).
BARCELLONA. — Revista Musical Catalana (19, 66, 109, 147, 187, 275, 319, 355, 393, 429).
BERLINO. — Allgemeine Musik-Zeitung (17, 18, 64, 108, 146, 186, 232, 274, 318, 354, 402, 428).
— Die Musik (17, 64, 108, 146, 186, 232, 274, 318, 353, 427).
— Musik in Zeitbewusstsein (18, 65, 108, 146, 186, 232, 274, 318, 354).
— Die Musik-Woche (354, 392, 428).
— Neues Musikblatt (17, 146, 232, 318, 392, 428).
— Signale (18, 65, 108, 146, 186, 232, 274, 318, 354, 392, 428).

BRAUNSCHWEIG. — Volkische Musikerziehung (18, 66, 109, 146, 186, 232, 274, 355, 393, 428).
BRUXELLES. — Revue Musicale Belge (19).
BUENOS AIRES. — Mercurio Musical (66, 275).
— La Sillurane Musicale (275).
DUSSELDORF. — Gregorianblatt (274).
GINEVRA. — Dissonances (19, 66, 147, 233, 319, 355, 393, 429).
— Le Rythme (66, 319).
LONDRA. — The British Musicien (186).
— The Chesterian (17, 108, 145, 274, 319, 392).
— Musical Opinion (17, 64).
— Music and Letters (63, 145, 392).
— The Musical Times (17, 63, 108, 145, 186, 231, 274, 319, 353, 392, 429).
— Monthly Musical Record 17, 64, 108, 145, 232, 353, 392, 429).
MAGONZA. — Neues Musikblatt (66, 186).
MONOVAR. — Musicografia (19, 66, 109, 147, 187, 233, 275, 319, 355, 393, 429).
NUOVA YORK. — Modern Music (66, 109, 187, 275).
— The Musical Quarterly (19, 109, 233, 355, 429).
— Music Vanguard (275, 355).
PARIGI. — Le Courrier Musical (17, 63, 107, 185, 231, 273, 353).
— Le Guide du Concert (17, 63, 145, 185, 231, 282, 392, 427).
— Le Guide Musical (108, 145, 185, 186, 273, 392).
— Le Ménestrel (17, 63, 107, 145, 185, 231, 273, 317, 353, 392, 427).
— Le Monde Musical (17, 63, 107, 145, 185, 231, 273, 318, 353, 391).
— Les Nouvelles Litteraires (273).
— Revue Grégorienne (107, 145, 231, 318, 391).
— Revue Liturgique et Musicale (63, 107, 185, 231, 353, 391).
— La Revue Musicale (16, 107, 145, 231, 317, 353, 391,427).
— Revue de Musicologie (16, 185, 317, 392).
PRAGA. — Der Auftakt (109, 187, 275, 355, 429).
RATISBONA. — Musica Sacra (18, 65, 109, 186, 232, 319, 355, 428).
— Zeitschrift für Musik (18, 65, 108, 146, 186, 232, 318, 354, 428).
RIO DE JANEIRO. — Cultura Artistica (275).
— Revista Brasileira de Musica (187, 319).
VIENNA. — Anbruch (109, 147, 319).
— Musica (109, 187, 233, 275, 319, 355, 393, 429).
— Musica Divina (66, 109, 187, 233, 275, 393, 429).
ZURIGO. — Schweizerische Musik-Zeitung (19, 66, 109, 147, 187, 232, 274, 319, 355, 393, 429).
— Schweizerische Musikpaedagogische Blätter (319).

Caro Lettore,

Il sottoscritto ti offre un abbonamento di favore a

**L'ITALIA CHE SCRIVE**

(il più vecchio, il più giovane, il più diffuso periodico bibliografico nazionale) per sole **L. 17,50** - (estero **L. 22,50**).

Ti offre inoltre la Edizione 1936 del

**CHI È?**

(Dizionario degli italiani d'oggi) comprendente circa 6500 voci e interamente rifusa e **rivoluzionata** per sole **L. 54.**

Applica sul vaglia una delle unite sigle.
Se vuoi il suo catalogo chiediglielo pure.
Te lo manderà subito **gratis** anche se tu fossi in capo al mondo.
Saluti cordiali!

M 1936 | M 1936

A. F. FORMIGGINI
EDITORE IN ROMA

## TEATRI

(20, 67, 110, 148, 188, 240, 276, 320, 356, 394, 430).

PRIME RAPPRESENTAZIONI

ASSAFIEFF B. — La fontana di Bakhchisarai (25).
BALESTRINO U. — Flora (114).
BELOCH D. — Asfodelo (240).
BENVENUTI G. — (Vedi Monteverdi).
BERARDI V. — Il menestrello (214).
BITTNER J. — La mammola (29).
BOSSI R. — La burla valdostana (114).
CANU G. — Grazia (25).
CLAUSETTI P. — Alì babà (114).
CREMESINI M. — La fiera (430).
DAVICO V. — Narciso (114).
DE MARCO L. — La notte del redentore (277).
DOHNANYI (von). — La sacra fiaccola (401).
EGK WERNER. — Il violino magico (284).
GARAU G. — Le burle di Lisetta (150).
GAVAZZENI G. A. — Nanfila (114).
— Paolo e Virginia (356).
GOETZE. — Scacco al Re (280).
GUARINO C. — Ballilla (113).
GUERRINI G. — La Vigna (111).
HAGEMAN R. — Caponsacchi (157).
HAHN R. — Le marchand de Venise (245).
KORMANN H. L. — Il maestro di Palmira (81).
LEVIGNANI S. — Cucina e salotto (150).
— Le due give (114).
LOTHAR M. — Il cuore freddo (280).
MARIOTTE. — Gargantua (121).
MASCAGNI P. — Nerone (67).
MAURICK L. — Il ritorno di Jörg Tilman (401).
MIRSCH-RICCIUS. — Lo studente di Praga (389).
MONTEVERDI C.-BENVENUTI G. — Orfeo (20)
MONTEVERDI C.-RESPIGHI O. — Orfeo (148).
MORTARI V. — Si può star peggio (73).
— Intermezzo (114).
MOUREN G. — Il festino di mezzanotte (150).
MULÉ G. — Lilolà (69).
MUSELLA S. — Il bimbo stella (114).
PASTORINO R. — L'usignolo (73).
PEDROLLO A. — Ariadée (150).
PIZZETTI I. — Orseolo (188).
POLZINETTI G. — Arsura (114).
PULIGHEDDU G. E. — La bella nel bosco (114).
RAFFAELLI V. — Il piccolo muto (150).
RATTA C. — Marfisa (394).
RESPIGHI O. — (Vedi Monteverdi).
ROSSELLINI R. — La danza di Dassine (114).
RUDRINGER G. — La gente di Tegernsee in cielo (80).
SAM BARLOW. — Mon ami Pierrot (120).
SAVAGNONE G. — Il drago rosso (150).



SICURIANI F. — Silvio Pellico (276).
STORTI R. — Leonardo (394).
STRAUSS R. — La donna taciturna (283).
TAUBER R. — Il sogno che canta (29).
VITTADINI F. — Fiordisole (110).
WAGNER-REGÉNY R. — Il favorito (282).
ZANOLI. — La morte del redentore (276).
ZAPPAROLI E. — La vispa Teresa (114).

## CONCERTI

(26, 74, 116, 153, 193, 241, 277, 321, 357, 395, 431).

## CORRISPONDENZE DALL'ESTERO

(2, 77, 119, 156, 244, 279, 358, 396, 433).

## RECENSIONI

*(indice alfabetico degli autori)*

ADAM LE BOSSU (323).
AIGRAIN R. (82).
AISBERG D. S. (363).
ALTMANN W. (324, 402, 403).
AMFITHEATROF D. (326).
ANGUISSOLA C. (324, 437).
*Annuaire O. G. M.* (361).
ARGENTI G. (438).
AUBIN T. (162).

BACH G. S. (123, 363).
BACH-KLENOVSKY (440).
BAGNOLI F. (286).
BAGUTTI B. (325).
BALLIMAN R. (362).
BARBIERI B. (123).
BARESEL A. (325).
BEETHOVEN L. (32, 263).
BELLINI V. (160) (Vedi Pastura).
BELLUCCI-LA SALANDRA M. (286).
BELOCH D. (361).
BETTI A. (324).
BILLÉ J. (32).
BIZZELLI A. (361).
BLANCHET G. (403).
BONACCORSI A. (324).
BORREL E. (161).
BOSCHOT A. (360).
BOSSI R. (84, 440).
BOVET J. (364).
BRUNEAU A. (200).
BRUNNER H. (439).
BRUSCHETTINI M. (363).
BUEKEN E. (402).

CALAMOSCA G. (362).
CALDERARA A. (404).
CAMPIO T. (280).
CAMUSSI E. (328).
CANTU' M. (440).
CARABELLA E. (201).
CARSE A. (363).
CASELLA A. (32, 326).
CASIMIRI R. (438).
CASTELNUOVO-TEDESCO M. (84, 403).
CENTEMERI G. L. (361).
CERTANI A. (32).
CHIMERI P. (434).
CHOISY L. (404).
CHOPIN F. (31, 362).
CIMARA P. (327, 364).
CLEMENTI-MORONI (325).
COLOMBO A. (362).
CORTOT A. (30).
COWELL H. (200).
CRAS J. (289).

DE ANGELIS A. (83).
DELANNOY M. (439).
DE LA LAURENCIE L. (30).
DEL GRANDE C. (437).
DELIBES L. (288).
DE LORENZO L. (31).
DE PAOLI D. (83).
DE RENSIS R. (30, 437).
DE RUBERTIS R. (363).
DESPORTES V. (439).
DE ZUCCOLI G. (361, 438).
DI MARSICONOVO M. (439).
DI PIETRO V. (vedi Nuvoli).
DONINI I. (162).
DUPONT F. (288, 439).
DUPONT S. (440).

EDMONDS P. (327).
EWEN D. (161).

FANO A. G. (288).
FARINA G. (32, 162, 363. 364).
FEDELI L. (123).
FEHR M. (122).
FERRANTI GIULINI M. (402).
FIRPO E. (361).
FREED D. (327).
FREY E. (439).

GAILLARD GAUTIER (439).
GANDINO A. (33).
GATTI G. M. (201).
GAUBERT Ph. (439).
GEBHART H. (287).
GHEDINI G. F. (403).
GILLMANN K. (31, 364).
GIL-MARCHEX H. (326).
GIOIER G. (327).
GOBESSI L. (364).
GOEHLER G. (33).
GOLLES H. C. (122).
GRAENER P. (288).
GRAF H. (360).
GRAUN J. G. (139).
GRAY C. (437).
GRETCHANINOFF A. (327).
GRUENINGER F. (403).
GROBER R. (82).
GUARINO C. (32, 125, 404).
GUBITOSI E. (280).
GUERRINI G. (124, 163).

HAASS H. (32).
HAENDEL G. F. (31, 33, 200).
HALFFTER E. (162).
HANDL S. (438).
HAUSER H. (32).
HAVEMANN G. (439).
HECK J. A. (327).
HEMSI A. (288).
HERMANN H. (287).
HUE G. (162).
HUME T. (289).

*Italienische Musiker* (286).

JANACEK L. (32).
JANIGRO N. (362).
JAQUES - DALCROZE E. (162).
JURGENS E. (362).

KALLER VALENTINI (287).
KAMMERER M. L. (361).
KARG-ELERT S. (287).
KARJINSKI N. (404, 439).
KAZURO S. (289).
KNOSP G. (288).
KONSTANTINOFF K. (440).
KORTE W. (31).
KRETSCHMAR H. (285).
KROLLE E. (82).
KUBINSZKJI R. (404).

LAPARRA R. (285).
LELEU S. (440).
LEVADE C. (284).
LONGAS F. (439).
LONGO A. (363).

MAGNANI F. (327).
MAGNANI G. (324).
MALIPIERO G. F. (162).
MANFREDINI F. (440).
MANSFIELD O. A. (363, 364).
MARGOLA F. (289).
MARKEVITCH (161).
MASSA E. (404).
MAYER P. M. (327).
MEDAU H. (162).
MEDTNER N. (364, 438).
MINGOTTI G. (323).
MOFFAT A. (327, 364).
MONFEUILLARD R. (439).
MONTANARI G. (364).
MONTEVERDI C. (33).
MONTICO M. (123).
MOTTU A. (287).
MULÉ G. (83).
MULLER E. H. (290).
MULLER K. (403).

NAPOLI J. (363).
NAVARRO M. (327).
*Neues Beethoven* (323).
NEUPERT H. (323).
NIEMANN W. (263, 403).
NIEMCZYK W. (327).
NIN J. (327).
NIVERD L. (325).
NOVAKOVIC O. (364).
NUVOLI G. (325).

OBERDOERFFER P. (327).
OULMONT C. (260).

PAGANETTI Ch. (404).
PARMICIANO G. (404).
PASTURA F. (287).
PESTALOZZI H. (363).
PICK - MANGIAGALLI R. (32, 326, 363).
PIERNÉ G. (326).
PIJER W. (162).
PILATI M. (325).
PINTO A. (403).
PITFIELD T. B. (326).
PITTALUGA G. (327).
PIZZETTI I. (201).
PLUM P. I. M. (287).
PORRINO E. (291).
POULENC F. (326, 439).
PULIKOWSKI J. (31).

RAABE P. (122).
RABEY R. (404).
RADICIOTTI G. (402).
RAVASIO C. (327).
REDMAN R. (162).
RICCI SIGNORINI A. (33).
RIGACCI B. (327).
RINALDI M. (324).
ROCCA L. (290).
ROESGEN CHAMPION M. (404).
ROMANO E. (364).
RONCAGLIA G. (82).
ROSSETER P. (289).
ROSSI D. (403).
ROUCHÉ J. (360).
ROUGNON P. (437).
ROUSSEL A. (362).
RUETER R. (263).

SALAZAR A. (362).
SAMBUCETTI L. (364)
SANDWELL H. (364).
SARACINI C. (288).
SAUGUET H. (364).
SCARLATTI D. (327).
SCARLATTI-LIMENTA (289).
SCHALK F. (201).
SCHATTMANN A. (289).
SCHEFFLER J. I. (362).
SCHMIDT G. F. (82).
SCHNEIDER M. (161, 324).
SCHULZE BERGHOF L. (289).
SCHUNEMANN G. (403).
SCONTRINO A. (437).

SCOTT C. (362).
SEELIG P. (162).
SFILIO F. (286).
SIMON H. (362).
SITTWELL S. (360).
SIVORI A. (162, 280).
SONZOGNO G. C. (32, 440).
SPOLIANSCKI M. (439).
STEGLICH R. (200).
STRAWINSKY I. (285).
STRIMER J. (327, 362).
SZANTO Th. (327).
TAGLIAPIETRA G. (31).
TANSMANN A. (238, 263).
TEDESCHI L. M. (364).
TEDOLDI A. (31).
THIMAN E. H. (162).
THIRIET A. (162).
TIBALDI-CHIESA M. (324).
TIERSOT J. (327).
TIESSEN H. (262).
*Trenta Ninne-Nanne* (263).
*Tudor Church Music* (438).
TURINA J. (362).
TUTENBERG F. (327).
VALABREGA C. (324).
VATIELLI V. (362).
VERETTI A. (31).
VITTADINI F. (124).
VITTORIA T. L. (438).
VODIKA F. (439).
WAGNER R. (327).
WARD W. (285).
WEHRLI W. (326).
WELTON H. G. (364).
WILLIAMS R. (440).
WILLNER A. (162, 327).
WOLF H. (362).
WUNSCH W. (82).
ZANKE H. (404, 439).
ZANOLLI W. (404).
ZECCHI A. (440).
ZELIOLI G. (361).
ZILCHER P. (363, 440).
ZUBIAGA P. (327).
ZUCCOLI G. (361, 438).

## CONFIDENZE DEGLI AUTORI

(35, 328).

## CONCORSI

(36, 85, 126, 161, 204, 246, 292, 329, 365, 405, 441).

## NOTIZIE

(36, 85, 126, 164, 205, 246, 293, 330, 365, 405, 441).

## NECROLOGIO

ACQUATI G. (167)
AMICI T. (37).
ARIANI A. (371).
AZZONI I. (287).
BRACALE A. (332).
CAMETTI A. (295).
CARISCH G. (295).
CARISCH R. (332).
CARLONI A. 332).
CASSONE L. (207).
CEPOLLINI G. (367).
COPPINI E. (87).
CUCCOLI A. (443).
D'ARIENZO G. (295).
DE ANGELIS G. (87).
DE LARA I. (332).
DE VECSEY F. (167).
DUKAS P. (247, 270).
FONZO P. (295).
GIANNETTI G. (37).
GNECCHI C. (367).
HOEPLI U. (87).
IPOLITOV-IVANOV (87).
LABIA F. (367).
LEGNANI D. (407).
LOEFFLER CH. M. (295).
LOLATO FERRIANI A. (332).
MACCHI G. (87).
MACKENZIE C. (207).
MARCHIORO E. (167).
MAUBRI R. (332).
OBOONE C. (127).
PALERMI O. (443).
PAOLANTONIO F. (37).
PAPI G. (443).
PLANTÉ F. (37).
RABNAI M. (407).
RICORDI E. (167).
SANTOJANNI G. (332).
STOPPA L. (167).
STROPPA P. (247).
SUK J. (247).
TARDITI G. (367).

## BIBLIOGRAFIA

(40, 88, 128, 168, 208, 248, 296, 333, 368, 408, 444).

## BRANI MUSICALI

BELLINI V. — La farfalletta. Tra pag. 272-273.
CANEPA E. — Serenata. Tra pag. 188-189.
FERNANDEZ O. L. — Marcha dos soldadinhos desalinados. Tra pag. 428-29.
GUARINO C. — Danza delle viole e delle mimose. Tra pag. 108-109.
PORRINO E. — Antieldu. Tra pag. 388-89.
RAPALO U. — Due Canti antichi. Tra pag. 148-49.
RIETI V. — Saltarello. Tra pag. 352-53.
TEDOLDI A. — Piccoli soldati in marcia. Tra pag. 228-29.
VITTADINI F. — Danza del bacio. Tra pag. 64-65.
WOLF FERRARI C. B. — Me sento 'na spissa nel cuor. Tra pag. 20-21.
ZERBONI R. — Canto beduino. Tra pag. 316-17.

PER STRENNE

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE IN EDIZIONI DI LUSSO

*di soli 100 esemplari numerati in macchina su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalla cartiere Miliani di Fabriano*

*BOITO A.*
NERONE
rilegatura in pergamena alluminata a mano dal pittore G. CISARI, che disegnò i fregi del testo e illustrò l'edizione con disegni ispirati a bozzetti scenici di L. POGLIAGHI.

*PIZZETTI I.*
DÉBORA E JAÈLE
rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore C. CISARI, che disegnò i fregi del testo.

*PUCCINI G.*
TURANDOT
rilegatura in pelle dipinta a mano da L. METLICOVITZ, e fregi nel testo di G. CISARI

*RESPIGHI O.*
BELFAGOR
rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore G CISARI, che disegnò i fregi del testo.

**Ciascuno spartito L. 500**

EDIZIONI G. RICORDI & C.

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

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

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

BOLLETTINO DEI MUSICISTI

ORGANO DEL SINDACATO NAZ. FASCISTA MUSICISTI

Direzione, Redazione, Amministrazione
ROMA
Via Vittorio Veneto, 7

DIRETTORE: Giuseppe Mulé
DIRETTORE RESPONS.: Giorgio Nataletti

COMITATO DI REDAZIONE
Alfredo Casella, Luigi Colacicchi, Mario Corti, Mario Labroca, Renzo Massarani, Luigi Ronga, Ottavio Tiby, Antonio Veretti

Esce in fascicoli mensili di 16-32 pagine

ABBONAMENTO ANNUO
(dall'Ottobre all'Ottobre) L. OTTO

DITTE RACCOMANDATE

NEGOZIANTI DI MUSICA

*GENOVA.*
**Musica** - Via Luccoli 56r. Telef. 22731.

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

*NAPOLI.*
**G. Ricordi e C.** - Galleria Umberto I, 88.

*PALERMO.*
**G. Ricordi e C.** - Via Cavour, 52, 54, 56.

*ROMA.*
**G. Ricordi e C.** - Via C. Battisti, 120.

*TORINO.*
**Chenna Leandro** - Via Piave, 3.

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

*BUENOS AIRES.*
**G. Ricordi e C.** - Calle Cangallo, 1570/4.

*LIPSIA.*
**G. Ricordi e C.** - Breitkopfstrasse, 26.


G. RICORDI · E · C. EDITORI
MILANO